

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Doutorado em Artes

**Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo
na poética *trapalhônica***

André Carrico

Campinas, 2013

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Doutorado em Artes

**Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo
na poética *trapalhônica***

ANDRÉ CARRICO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado
em Artes do Instituto de Artes da
Unicamp como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em
Artes, na área de Artes Cênicas, sob a orientação da
Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro

Este Exemplar corresponde à redação final da Tese
defendida por André Carrico e aprovado pela Comissão Julgadora.
Data: 18/04/2013



Assinatura:

Orientador

Campinas, 2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C234t Carrico, André.
Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica / André Carrico – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Comédia. 2. Teatro de Revista. 3. Rádio - Humor, sátira, etc. 4. Circo. 5. Palhaços. I. Monteiro, Neyde de Castro Veneziano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(cm/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Trapalhões in the Academy Kingdom: Revue, Radio and Circus in trickster poetic.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Comedy

Revue

Radio - Facetial, satire, etc

Circus

Clowns

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Neyde de Castro Veneziano Monteiro [Orientador]

Daniel Marques da Silva

Mário Fernando Bolognesi

Larissa de Oliveira Neves Catalão

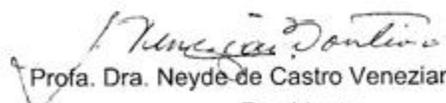
Sara Pereira Lopes

Data da defesa: 18-04-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes.

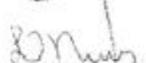
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

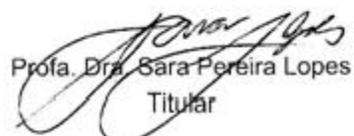
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando André Carrico - RA 010913 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro
Presidente


Prof. Dr. Daniel Marques da Silva
Titular


Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi
Titular


Prof. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Titular


Prof. Dra. Sara Pereira Lopes
Titular

À memória de Osvaldo, meu pai, que me levou pela mão pela primeira vez
ao cinema. Era um filme dos Trapalhões.

AGRADECIMENTOS

À Jana, companheira amorosa, inseparável e paciente, que soube me ouvir nos momentos de desânimo, comemorar as horas de êxito e rir comigo das trapalhadas entre os dois momentos.

À Neyde, que como orientadora foi uma parceira, assumindo comigo os riscos dessa aventura e como observadora atenta foi uma menina que entendeu a graça dos Trapalhões.

Sara Lopes, sábia amiga e conselheira de sempre.

Mário Bolognesi, Larissa de Oliveira Neves Catão e Daniel Marques dos Santos, pelas preciosas dicas na banca de defesa.

Bub Razz.

Palhaço Tubinho.

Lilian e Livian Aragão.

Cátia Ramos e Grazielle Teixeira (R.A. Produções)

Douglas Nascimento.

Rodrigo Santana.

Daniela Manini, salvadora dos aflitos, pela revisão.

Rubinho (*in memoriam*), com quem, entre o mestrado e o doutorado, cheguei a compartilhar da ideia deste projeto.

Jô, meu padrinho em Dionísio.

Fernando Sampaio.

Eliane Loss (Centro de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil).

Maristela Rangel (FUNARTE).

Luisa Caffé (Globo Universidade).

Nelson Carrico Filho.

Ney Carrasco e André Checchia.

Rosângela Borges (Instituto Ibope).

Leandro Lupiano de Abreu (Memorial Zacarias – Sete Lagoas-MG).

Mariza da Conceição Pereira (Casa da Cultura de Sete Lagoas-MG).

Márcio Vicente da Silveira Santos (Secretário de Cultura de Sete Lagoas-MG).

Alda Romaguera.

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

Ana Luiza Teixeira.

À minha mãe, Lourdes.

Ao Guido, que leu a tese antes de todo mundo, trançando-se entre as minhas pernas. O som da sua risada ecoa por estas linhas.

E um agradecimento muito especial a Renato Aragão, Dedé Santana, Mariza da Conceição Pereira, Wilma Faccio Gonçalves Guiscem, Marli Faccio Gonçalves Diniz, Murilo Faccio Gonçalves e Mara Souza Lopes Silveira pelos depoimentos.

“Eu pus os meus pés no riacho
e acho que nunca os tirei”
(Caetano)

Resumo

O principal objetivo da tese *Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica* é analisar as raízes da formação do ator cômico brasileiro a partir de três tradições da cena nacional, presentes na poética do grupo cômico Os Trapalhões: o Teatro de Revista (Mussum), o Humorismo Radiofônico (Zacarias) e o Circo (Dedé e Didi). Para isso, localizamos os elementos dessas vertentes nos personagens-tipo desse grupo por meio do registro cênico em sua obra cinematográfica e televisiva.

O projeto *trapalhônico* nos permitiu apontar a permanência de procedimentos universais de tradição popular, aportados pela formação desses cômicos, e a clareza na transmissão de princípios cênicos de artistas que os antecederam. Alicerçados por esses saberes, Os Trapalhões naturalizaram a figura do palhaço e souberam conjugar as potencialidades individuais de cada integrante do grupo, misturando e atualizando códigos e configurando uma poética reveladora da vitalidade de nossas *escolas* cômicas.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia Popular, Teatro de Revista, Humorismo Radiofônico, Circo, Palhaço

Abstract

The main objective of the thesis *The Trapalhões in the Academy Kingdom: Revue, Radio and Circus in *trickster* poetic* is to analyze the roots of the education of Brazilian comic actors from three traditions of the national scene in the poetics of the comedy group *The Trapalhões: Revue (Mussum), Radio Comedy (Zacarias) and Circus (Dedé and Didi)*. To this end, we have located the elements of these characters in the scenic register of their work in Cinema and TV.

The project of *The Trapalhões* allowed us to show the permanence of universal procedures of the popular tradition, which were brought from the origin of these comics, and the clarity in conveying the scenic principles from artists who preceded them. Substantiated by those knowledge, *The Trapalhões* have naturalized the figure of the clown and have combined the individual strengths of each member of the group, mixing and updating codes and configuring a poetic telling of our comic schools.

Key-Words: Popular Comedy, Revue, Radio Comedy, Circus, Clown

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO GERAL, NO BOM SENTIDO	19
CAPÍTULO 2 - ESTABANADOS NA DESDITA – OS TIPOS TRAPALHÔNICOS	27
2.1. INTRODUÇÃO AOS TIPOS: QUATRO PERNAS DE UMA MESA	27
2.2. GEOGRAFIA DE EXCLUÍDOS	28
2.3. O RISO DO CAMPONÊS	31
2.4. AMÁLGAMA DE DEFORMAÇÕES	34
2.5. HERÓIS (INFANTIS <i>MA NON TROPPO</i>)	35
2.6. DIDI, O MENDIGO RENUNCIADOR	38
2.7. DEDÉ, O GALÃ QUE SOLICITA	70
2.8. COGITO, ERGO MUSSUM	83
2.9. ZACARIAS, O CAIPIRA ADAMADO	105
CAPÍTULO 3 - Ô DA POLTRONA... AS RÁZES DA COMÉDIA BRASILEIRA NO CINEMA TRAPALHÔNICO	121
3.1. HOLLYWOOD FICA ALI BEM PERTO	121
3.2. PARÓDIA: NOSSO JEITO DE FILMAR	125
3.3. META NA LINGUAGEM	131
3.4. O CIRCO ELETRÔNICO	134
3.5. A BOCA NO TROMBONE: RECADO SOCIAL	148
3.6. PALHAÇO TAMBÉM CHORA	150
3.7. NAS ONDAS DA RISADA: RABICHOS DA PIADA RADIOFÔNICA	152
3.8. A REVISTA REVISTA	160
3.9. OS TRAPALHÕES DESVIRAM TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA	165

CAPÍTULO 4 - BAGUNÇA NO CORETO: OS TRAPALHÕES NA TELEVISÃO	171
4.1. A TV TEM UMA HISTÓRIA	171
4.2. SINÔNIMO DE ALEGRIA	173
4.3. NA LÍNGUA DA TV	174
4.4. A PROXIMIDADE DO SOFÁ	177
4.5. TRADIÇÕES, TRANSVIOS E TRAPALHADAS: PERSONAGENS-TIPO NA TV	179
4.6. CLAP, CLAQUE, CLAP	180
4.7. PRETO É O SEU <i>PASSADIS</i> : USOS E INCORREÇÃO	182
4.8. O <i>BICHO BOM</i> ASSIM COM OS ÔMI	185
4.9. O PALHAÇO SEM MAQUIAGEM	187
4.10. ANTANSE...	189
PÓ PARÁ... CONCLUSÃO	191
REFERÊNCIAS	195
ANEXOS	205

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO GERAL, NO BOM SENTIDO

“Por uma curiosa confusão, muitos críticos modernos passaram da proposição de que uma obra-prima pode ser impopular para a outra proposição de que, a menos que seja impopular, não é uma obra-prima”

G. K. Chesterton¹

Domingo, sete da noite, a TV soa a vinheta: “tararararan....ranran...”. Das ruas e quintais, crianças entram em suas casas, tomam assento diante dos televisores. Os adultos terminam o jantar correndo para ver quatro sujeitos desvalidos e desazados praticando vigarices para se defender da vida madrasta. Está no ar Os Trapalhões.

1.1. ASTROS DESASTRADOS: QUEM SÃO OS TRAPALHÕES

Os Trapalhões foram um quarteto cômico que se consagrou como um dos maiores fenômenos de bilheteria do cinema popular brasileiro². Encontro exemplar de tradições da comédia popular brasileira, o grupo, alicerçado por um repertório de procedimentos populares, soube conjugar as potencialidades individuais de cada integrante numa poética reveladora de nossas escolas cômicas. Por meio de seus tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, soubemos e sabemos acerca das estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Humorismo Radiofônico e do Teatro de Revista. A obra *trapalhônica*, dessa forma, valorizou, atualizou e perpetuou o repertório

¹ Disponível em <http://www.chestertonbrasil.org/> (acessado em 06/11/2012).

² Além de parodiar, os Trapalhões também foram parodiados. O sucesso do quarteto inspirou sua imitação. Em 1980, os atores Rony Cócegas (1940-1999), Olney Cazarré (1945-1991) e Sidney Marques (1954-2005) encarnaram Kiko, Bira e Curió na formação do trio Os Paspalhões. O título de seu único filme, lançado em 1982, *Os Paspalhões em Pinóccchio 2000* (LIMA, 1980), nos faz supor que a saga do grupo teria continuidade em produções futuras, o que acabou não acontecendo. Dirigido por Victor Lima, que já tinha dirigido outras sagas *trapalhônicas*, o filme trazia no elenco *habitués* das comédias dos Trapalhões: Ted Boy Marino (1939-2012), Tião Macalé (1926-1993) e os sempre vilões Dary Reis (1926-2010) e Carlos Kurt (1933-2003).

cênico e os valores dessas três *escolas*, ao combinar seus procedimentos cômicos. Transmitidos de maneira não metodológica por gerações de artistas, esses valores foram atualizados pela heterogeneidade dos tipos d'Os Trapalhões, oriundos de quatro diferentes regiões periféricas do país. E traduziram-se numa visão particular e muito brasileira de comédia. Além disso, a comicidade do quarteto demonstra como antigos recursos que remontam à Grécia Antiga, às atelanas, à *commedia dell'arte* e ao Circo tradicional ainda funcionam como válvula do riso para os públicos da TV e do Cinema - na medida em que o mecanismo do riso não parece ter mudado.

1.2. O QUE FIZERAM OS TRAPALHÕES

Na TV, o programa Os Trapalhões foi um dos maiores campeões de audiência, ocorrência singular de êxito e prestígio entre diferentes classes sociais e faixas etárias³. No Cinema, a maioria dos filmes do grupo repetiu e ampliou a façanha da Televisão. O sucesso do programa televisivo contribuía para o bom resultado nas salas exibidoras: o público ia ao cinema para se divertir com o quarteto que já conhecia do televisor.

Por 32 anos, de 1977 a 2009, *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977) foi o terceiro filme brasileiro mais assistido no país, perdendo apenas para *Dona Flor e seus Dois Maridos* (BARRETO, 1976) e *A Dama do Lotação* (ALMEIDA, 1978). Se considerarmos o filme como uma obra para crianças – o que é relativo, como veremos mais tarde - e estabelecermos uma classificação apenas para o cinema infantil, a produção permanece como a mais assistida até hoje. Mesmo com a arrancada das produções nacionais nos últimos anos, que culminou com fenômenos de público como *Tropa de Elite 2* (PADILHA, 2010), em 2012⁴, a produção *trapalhônica* permanece como a quinta mais vista. Sua bilheteria de 5.786.226 de

³ O fenômeno obrigou a TV Globo a pagar o salário que Renato Aragão pedisse para trazer o programa da TV Tupi (o primeiro a ultrapassar o índice de Ibope do Fantástico). O programa foi ao ar na TV Tupi de 1974 a 1977 e na Globo, com sua formação completa, de 1977 a 1990.

⁴ Segundo dados da Agência Nacional de Cinema, disponíveis em <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>. (acessado em 16/04/2012).

espectadores aproxima-se de grandes *blockbusters hollywoodianos* da história da exibição cinematográfica no Brasil, como *Lua Nova (New Moon)*. WEITZ, 2009), *A Lagoa Azul (The Blue Lagoon)*. KLEISER, 1980) e *Harry Potter e as Relíquias da Morte Parte 2 (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2)*. YATES, 2011)⁵.

O único documentário nacional a ultrapassar um milhão de ingressos vendidos foi *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1980), de Silvio Tendler. Em 2013, *Os Trapalhões*, depois de 22 anos do fim de sua formação em quarteto, ainda mantêm quatro de suas produções na lista dos 10 filmes de maior audiência⁶. As 11^a, 12^a, 15^a e 16^a colocações da classificação geral de público também pertencem ao quarteto que, em suas diferentes formações, ainda tem outras 15 obras dentre as 60 maiores bilheterias de todos os tempos no país. Ou seja, das 60 películas mais exitosas, 40% são *trapalhônicas*. Em menos de 12 anos, nos 22 filmes analisados por esta pesquisa, juntos, mais de 77 milhões de espectadores passaram pelas borboletas das salas de exibição dos filmes *trapalhônicos*, numa média de três milhões e 500 mil por obra. Esses números, acompanhados de outras hipóteses consideradas por nossa tese⁷, são uma demonstração da façanha do projeto *trapalhônico*. São mais uma prova de que a poética cômica d'Os Trapalhões tem algo de revelador do jeito brasileiro de fazer comédia popular.

O principal fator desse fenômeno de empatia junto ao grande público é a síntese das principais vertentes da comédia popular brasileira apresentada

⁵ Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_de_maior_bilheteria (acessado em 16/04/2012).

⁶ Embora *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977) não tenha sido analisado por nossa pesquisa por ser um filme de trio, as outras três produções dentre as dez mais assistidas o foram, por se enquadrarem em nosso critério de seleção da pesquisa: o de apresentarem a formação *trapalhônica* em quarteto. São elas: *Os Saltimbancos Trapalhões* (TANKO, 1981), *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (STUART, 1978) e *Os Trapalhões na Serra Pelada* (TANKO, 1981).

⁷ Tamanha foi a associação do nome *trapalhão* com garantia de sucesso comercial que a distribuidora dos filmes de Jerry Lewis no Brasil teve de passar a traduzir os títulos de suas produções no país inserindo-lhes a palavra *trapalhão*. Dessa forma, para exibição brasileira, por exemplo, *The Bellboy* (LEWIS, 1960) tornou-se *O Mensageiro Trapalhão*, *Hardly Working* (LEWIS, 1981), *Um Trapalhão Mandando Brasa* e *Slapstick of another kind* (PAUL, 1982), *Trapalhões do Futuro*.

pela poética do grupo. Em conjunto, o quarteto formava as “quatro pernas de uma mesa” – no dizer de Aragão. Oriundos de diferentes espaços geográficos e formações artísticas, a junção dos quatro cômicos constituiu um jogo de equilíbrio e ambivalência que resultou numa ocorrência exemplar das tradições de uma *escola* cômica brasileira.

1.3. JUSTIFICATIVA

O projeto *trapalhônico* permite observar a vitalidade e a permanência de procedimentos universais de tradição popular e a clareza na transmissão de forma não-metodológica de códigos e princípios cênicos de artistas que aprenderam pela prática uma arte feita para acertar. O legado desses artistas populares, portanto, é motivo suficiente para justificar uma tese em Artes Cênicas conquanto ele se identifique com a *escola* cômica de nossos atores, seja revelador do modo brasileiro de fazer rir e possa servir de registro na preservação da memória de nossa comédia popular, inscrevendo Os Trapalhões entre os grandes atores que fizeram a cena cômica nacional.

1.4. PARADIGMAS

Fundamentamos nossas hipóteses sobre as teorias acerca do riso libertador de Bakhtin (1987), em sua conceituação sobre a Cultura Popular, e sobre a teoria de Bergson (1980)⁸, no que diz respeito aos efeitos mecânicos do riso. Dois trabalhos classificatórios, binários, topográficos e dialéticos. Para apontarmos como o palhaço do Circo tradicional brasileiro pode influenciar o processo de formação d’Os Trapalhões, valemo-nos da pesquisa de Bolognesi (2002). A influência do humor no Rádio está alicerçada nos estudos de Saliba (2002) e a do Teatro de Revista na obra de Veneziano (1991; 1996).

⁸ À nossa análise interessou o exame de Bergson (2001) a respeito da comicidade de situação e da comicidade verbal (caps.I e II) e não sua conclusão sobre a comicidade de caráter (cap.III) da qual em muitos aspectos discordamos.

1.5. MODO DE ANÁLISE DOS FILMES

Em que pese Aragão ter participado como cômico de 12 produções cinematográficas entre 1965 e 1978, entendemos que a formação em quarteto d' Os Trapalhões deu a configuração definitiva e acabada do grupo e de seu projeto de comédia e, por esse motivo, em nossa pesquisa, optamos por analisar apenas os 22 filmes que têm a participação dos quatro atores. Também é a partir do primeiro filme de nossa análise, *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (STUART, 1978), que as produções para cinema de Aragão passam a carregar no título o adjetivo *trapalhão* no plural.

Uma vez que os princípios cênicos d'Os Trapalhões são o nosso foco de investigação, os filmes nos serviram como suporte documental. Ainda assim, em muitos momentos, a descrição da linguagem específica das telas foi inevitável para o entendimento da poética cômica *trapalhônica*. Como grande parte de seus filmes foram lançados em janeiro, para referência, tomados por base a data de lançamento de cada um e não o ano de produção ou de filmagem, anterior no caso dos filmes de janeiro⁹.

Em relação às fichas técnicas de cada produção, optamos por privilegiar a quantidade de informações encontradas a respeito de cada obra em detrimento da uniformidade na apresentação da filmografia. Quanto aos quesitos analisados a cada filme, ao invés de levantarmos os mesmos itens para *todas* as obras, de maneira padronizada, nossa decisão foi a de examinar apenas os itens pertinentes a cada uma delas – e que serviram para corroborar os argumentos de nossa tese; uma vez que cada filme apresenta esses itens de maneira heterogênea. Nas sinopses, anexadas ao final da pesquisa, mantivemos os nomes originais dos personagens de cada filme, uma vez que, mesmo mantendo as características de seus tipos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, em muitos dos filmes eles ganharam outros nomes.

⁹ Nossas referências se ativeram às datas dos certificados de censura emitidos pela Polícia Federal conforme consta em <http://ostrapalhoes.net/filmografia> (acessado em 06/11/2012).

Para a indicação de cada trapalhão na referência dos filmes, optamos por pré-nominar o papel que cada um desempenha pelo nome de seu tipo. Além disso, quando esse personagem também incorpora as características de outro, sobrepondo-as, como o Arlequim ou o *renunciador*, ou mesmo quando parodia outro personagem conhecido, como no caso de D'Artagnan, acrescentamos essas denominações como *sobrenomes* aos tipos indicados. Dessa forma, em alguns filmes, poderemos ter: Didi-Cinderelo, Zacarias-Abil-Pierrot, Dedé-Boroça, Mussum-Mussaim ou mesmo Didi-Zé Galinha-D'Artagnan-Arlequim. Na reflexão sobre cada película, analisamos a temática, a estrutura narrativa e o discurso da fábula, o caráter de cada personagem-tipo na obra, sua indumentária, a presença da paródia, da metalinguagem e a utilização de procedimentos circenses (cômicos ou melodramáticos), revisteiros e radiofônicos.

1.6. CUMA? TERMINOLOGIA

Os títulos dos filmes aparecem sempre seguidos do sobrenome do diretor e do ano de produção¹⁰. Por *poética trapalhônica*, entendemos o sistema formado pelos procedimentos cênicos utilizados pelos Trapalhões. Por *tipo*, indicamos o personagem com características imutáveis e de conhecimento prévio do público (PAVIS, 2008). Para denominar os atores que compuseram cada tipo, preferimos utilizar o nome civil de cada um, uma vez que o nome artístico de três deles se confunde ou se complementa com a alcunha de seu próprio tipo. Assim, quando tratamos de Dedé fazemos referência ao tipo não ao cômico. Embora o nome completo do criador de Didi seja Antônio Renato Aragão, mantivemos seu nome artístico, Renato, para designarmos o ator porque, nesse caso, ao contrário de seus colegas, o nome não se confunde com a denominação do tipo.

Utilizamos o termo *fábula*, conforme Aristóteles (1998), para indicar a sucessão de acontecimentos que constituem a ação dos filmes ou dos esquetes televisivos. Por *tradição* queremos dizer legado de procedimentos

¹⁰ Para a completa ficha técnica e sinopse dos filmes *trapalhônicos*, consultar anexos.

transmitidos ao longo de gerações por meio de ensinamento entre os artistas¹¹. Por *popular* designamos uma tendência de funcionalidade no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada (ZUMTHOR, 1993)¹². O sistema de procedimentos cômicos utilizados pelos palhaços denominamos de *palhaçadaria*. Por *naturalização* entendemos o processo de atualização do palhaço feito pelos Trapalhões, apresentando-o sem maquiagem e vestido com trajes do cotidiano da platéia, sem nenhuma relação com a escola literária do Naturalismo.

1.7. MATERIAL E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Optamos por uma pesquisa qualitativa na qual, inicialmente, realizamos um estudo aprofundado de nossos referenciais teóricos fundamentais, quais sejam, as teorias de Bakhtin (1987) e Bergson (2001), além de uma revisão dos estudos das diferentes áreas (Cinema, Psicologia, Ciências Sociais) já publicados acerca do trabalho dos Trapalhões.

A partir do trabalho de Veneziano (1991; 1996), Bolognesi (2002) e Saliba (2002), sistematizamos os elementos cênicos do Rádio, do Circo e do Teatro de Revista a fim de localizá-los, por comparação, na atuação cômica para Cinema e TV de cada um dos quatro tipos dos Trapalhões (Didi, Dedé, Mussum e Zacarias) bem como no resultado coletivo da comicidade do quarteto. Para isso, analisamos o processo de composição cômica desses atores a partir do registro em DVD de aproximadamente sete horas do

¹¹ “Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados” (SILVA e ABREU, 2009, p. 82). “Tradição é costume e repetição de um modelo praticado por um grupo significativo de pessoas. Criatividade e inovação podem estar presentes ou não” (SIBA, compositor pernambucano, in “Matemática do Verso, Guia Folha” – suplemento literário do jornal *Folha de São Paulo*, Ano 4, nº 40, 25 de fevereiro de 2012).

¹² “Como adjetivo, a palavra **popular** ligada a outros termos como cultura, teatro, poesia, canção, dá uma impressão errada de homogeneidade, criando uma certa ambiguidade. Popular é uma palavra que não conceitua nada e, muito mais que uma qualidade, indica um ponto de vista” (ZUMTHOR *apud* LOPES, 2001, p. 10).

programa Os Trapalhões e dos 22 filmes nos quais a formação dos Trapalhões em quarteto está completa. Não nos interessou o caráter de produto da indústria cultural dos Trapalhões, nem a análise da linguagem cinematográfica de sua obra fílmica. Os filmes nos serviram como registro do trabalho **cênico** desses atores.

Entrevistamos artistas envolvidos na produção cinematográfica e televisiva do grupo, bem como os cômicos Renato Aragão, Manfred Santana e familiares e colegas de cena de Mauro Gonçalves. De posse desses depoimentos, passamos a compará-los com a análise já feita dos filmes e do programa de TV e confrontamos nossas hipóteses com os dados gerados nessas análises e nas entrevistas.

CAPÍTULO 2 - ESTABANADOS NA DESDITA – OS TIPOS TRAPALHÔNICOS

2.1. INTRODUÇÃO AOS TIPOS: QUATRO PERNAS DE UMA MESA

Os Trapalhões são quatro personagens-tipos. Tipo é o personagem que possui características morais, físicas e fisiológicas imutáveis, no entender de Pavis (2008) e de prévio conhecimento do público. “Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados”, completa o dicionarista teatral francês (PAVIS, 2008, p.410). Já para Bergson (*apud* BENTLEY, 1981, p. 50), “todas as personagens cômicas são tipos. Inversamente, tudo quanto se assemelha a um tipo tem algo de cômico”. Com relação à oposição entre tipos e indivíduos, Veneziano nos diz que “enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas” (VENEZIANO, 1991, p.120). A autora complementa afirmando que o tipo projeta uma imagem clara com seus trejeitos, vícios, atitudes e deformações. Eric Bentley (1981) chama a atenção para o fato de os tipos fixos da comédia ultrapassarem as imagens apenas tolas e ardilosas, amaneiradas ou vagamente ridículas. Para além de serem personagens *chatas* ou previsíveis, carregarem, assim como o fizeram durante a época da *commedia dell'arte*, a tradição do brio, da *verve* e da *diablerie*. Em resumo, *energia teatral*, no seu dizer. É essa energia que move Zacarias, Mussum, Dedé e Didi.

Além de servir de conteúdo, o personagem-tipo pode funcionar como elemento de linguagem.

A tipificação funciona como uma lente de aumento que exagera os detalhes de tal modo que transforma uma parte do elemento focado no elemento dominante, invertendo a parte pelo todo. Ato de insubordinação contra o simbólico, gesto inaugural da autoria e da individualidade. (SANT'ANNA *apud* LOPES, 1997, pg. 124)

2.2. GEOGRAFIA DE EXCLUÍDOS

De Minas ao Ceará, da serra até o mar, boa parte da geografia do Brasil é encontrada no mapa desenhado pelos trapalhões. Os quatro tipos são oriundos de regiões diferentes e díspares, irmanadas apenas pelas *artes de fazer* de seus conterrâneos.

A graça, a insolência e a licenciosidade talvez sejam para o *outsider* um instrumento de visibilidade, numa sociedade na qual os mais pobres e os diferentes são invisíveis. No esquete O Invisível¹³, Didi, malvestido, está com um amigo bem apessoado num restaurante. Ele chama o garçom três vezes, assobia, e nada. Seu amigo apenas olha para o balcão e já é atendido. Tão logo termina o pedido de seu prato, o trapalhão tenta falar com o garçom, mas é ignorado. “Rapaz, esse ano eu tô insignificante”, lamenta Didi. “Eu falo com as pessoa e ninguém dá bola prá mim”. “Você tá exagerando, Didi”. “Quê exagerando, o quê? Aposto que vou pedir e minha comida não vai sair”. “Deixa de bobagem”, pede o amigo, “isso é impressão sua”. Quando o garçom traz o coquetel do amigo de Didi, ele solicita: “Agora, por favor, veja o que meu amigo quer”. “Quem?”, pergunta o atendente. “Meu amigo, aqui, ao meu lado”. “Mas ele chegou agora, eu não vi. O quê deseja?”. Quando o bufão vai responder, o garçom já sai, sem ouvi-lo. “Tá vendo? Cê não tá tão insignificante assim”, ameniza seu colega. “A maré tá tão ruim prá mim que eu fui no pai de santo e ele pediu dois avalista”. “Então, toma o meu coquetel de camarão. Não precisa ficar tão aborrecido”, diz o amigo, passando-lhe sua taça. Didi vai levar um camarão à boca quando o garçom entra correndo e arranca-lhe a taça. “Num falei que eu num existo?”. Em seguida, o *maître* pousa uma bandeja sobre a cabeça do cearense, enquanto o garçom começa a cortar a carne para seu amigo antes de servir-lhe. Os serviçais saem mais uma vez, sem lhe dar bola. Didi vai até o balcão: “Eu quero sentá

¹³ Todos os esquetes de nossa análise foram extraídos da caixa de DVDs COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS. Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 3 dvds (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0.

um rango. Agasaiá um grude, pode ser? Eu quero entubá uma massa, será que num dá? Todo mundo comendo e eu nada?”. Ele volta para a mesa e fala com o amigo: “Não tô falando a você que eu num existo? Mas eu vou prová que eu existo!”. Levanta-se e começa a quebrar os pratos, copos e vasos das mesas, mas as pessoas continuam sem lhe prestar atenção. “Eu existo!”, ele grita. E volta para a mesa: “Num falei, amigo? Ninguém toma conhecimento da minha presença”. O garçom volta e dirige-se ao colega do truão: “Com licença, cavalheiro. O senhor permite que eu utilize essa cadeira que está vazia?”. “À vontade”, responde o amigo. Dois garçons carregam Didi, sentado, para fora, como se a cadeira estivesse vazia.

O principal elo de identificação entre o quarteto *trapalhônico* e o público popular talvez seja o fato de seus tipos originarem-se de áreas periféricas do país: o morro (Mussum), o interior mineiro (Zacarias), o sertão nordestino (Didi) e a cidade de Niterói, região metropolitana carioca (Dedé). Nenhum é oriundo de uma capital ou área nobre de cidade grande¹⁴. Daí a característica mordaz da sinceridade desenfreada desses tipos, deslocados sociais e reflexos das identidades errantes e multifárias de seu grande público. Sem lugar, sem emprego, *desamados*, ultrajados, explorados, sem destino: personagens geralmente alijados das narrativas televisivas. Marginais por força da natureza, eles não têm nada a perder¹⁵. Ingênuos, às vezes, atrapalhados e imperitos nas artes da vida social, eles são, por outro lado, irascíveis e corajosos, sempre prontos a revidar quando provocados. Vítimas do desmazelo da organização pública brasileira, os Trapalhões são fruto de um eixo temático que acompanha as produções cômicas nativas desde a *Belle Époque*, o da instabilidade da vida brasileira:

¹⁴ “Às vezes me dizem: agora você tem que fazer um humor mais sofisticado. Mas o Didi não é sofisticado. O Didi é simples (...) o Didi nasceu do povão, ele é do povão”. Renato Aragão em depoimento para *Coleção Os Trapalhões Forévis*, Volume 2, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

¹⁵ Nos *Fantasma Trapalhões* (TANKO, 1987), ao ser indagado moralmente pelo Espectro com a pergunta: “Mas o dinheiro é tão importante para vocês?”, Didi lhe responde: “Não é importante, mas **faz** a gente importante”. Quando o delegado Augusto propõe honestamente aos Trapalhões: “Quem achar o dinheiro e devolver ao banco ganhará o prêmio”, Didi critica o sistema financeiro ao retrucar: “Doutor, a gente não pode inverter? Os banco já tiraram muito dinheiro do povo. A gente dá o prêmio pros banco e fica com a grana”.

é sempre a crônica irreverente do miserável que se auto-analisa na sua situação, definida com a linguagem facilmente compreensível (...), sempre reveladores da instabilidade da vida e do estiolamento dos projetos de futuro. (SALIBA, 2002:258)

Assim como Polichinelo é napolitano, Arlequim é bergamasco e Pantaleão é veneziano, Didi é cearense, Mussum é mangueirense, Zacarias é mineiro e Dedé é de Niterói – e eles fazem questão de deixar clara essa natividade nos sotaques, na vestimenta¹⁶ e na declaração permanente de suas origens. Como estereótipos que são, escancaram em sua atuação falares, trejeitos e atitudes– afinal, é de redundância e reconhecimento que se faz um tipo.

Além disso, a analogia com suas terras natais também está presente nos apelidos utilizados entre eles: *ceará, paraíba, da mangueira, mineirinho, niterói*. A biografia de cada ator se confunde com a criação de seus tipos. Cada tipo tem a mesma origem geográfica de seu intérprete. Na composição do palhaço, a individualidade do ator não é excluída. Para construir um palhaço é preciso sair de si mesmo e olhar-se; encontrando o *seu* ridículo com clareza (PANTANO, 2007). Uma prova dessa proximidade entre cômico/tipo é o fato de que os Trapalhões integram o rol de artistas que assumiram a alcunha de seus tipos para seu batismo artístico. Os tipos tornaram-se ortônimos dos artistas para absorverem todos os personagens que passassem a vivificar. Também os palhaços de circo são sempre eles mesmos ainda que troquem de nome nas comédias de picadeiro. Mesmo quando, nos filmes, assumem nomes de outros personagens, os trapalhões continuam sendo Didi, Dedé, Mussum e Zacarias. Nos créditos dos filmes (à exceção do compositor de Didi) são os nomes de Dedé, Mussum e Zacarias que figuram, e não os de Manfried Santana, Antônio Carlos Bernardes Gomes ou Mauro Gonçalves.

¹⁶ A indumentária de Mussum, sobretudo na Televisão, quase sempre tem detalhes em verde e rosa, cores da escola de samba do morro de que o tipo se origina, a Mangueira.

2.3. O RISO DO CAMPONÊS

O universo rural de alguma forma permeia a obra *trapalhônica*, seja no Cinema ou na Televisão. Mais do que o espaço do campo, a alma do camponês é o alicerce psicológico dos quatro trapalhões: o roceiro do morro, o vaqueiro do sertão, o caipira. Mesmo na colina carioca, as características rurais de sua população perduraram até pouco tempo, pois a favela foi formada, nas suas primeiras gerações, por migrantes do interior e de outros estados¹⁷.

O programa de TV Os Trapalhões, localizando a casa de seus protagonistas na cidade, trazia dilemas das classes subalternas, muitos dos quais problemas de adaptação do migrante agrário diante da explosão demográfica: o desenraizamento de seus costumes, a inaptidão para o progresso segundo os padrões urbanos, a impessoalidade nas relações de trabalho, a fragmentação do sujeito, a exploração do patrão¹⁸.

Em muitos de seus filmes, os trapalhões viajam do campo, do sertão ou de pretérita época rústica para a cidade grande ou para a *modernidade* contemporânea, com a qual sempre se decepcionam, pois nunca se adaptam aos costumes, ao barulho, à agitação e à discriminação sofrida.

A ingenuidade do matuto diante das práticas cotidianas da urbanidade é um dos temas recorrentes da graça *trapalhônica*. No *Incrível Monstro Trapalhão* (STUART, 1980), Didi-Jegue incorpora um inventor, Dr. Jegue, que pesquisa em seu laboratório um combustível mais eficiente e vive em conflito com os mecânicos Quindim, Jassa e Dedé, pois é tido por eles como

¹⁷ Mais do que a cidade, o universo rural está presente em 80% dos filmes por nós analisados. Mesmo nas produções em que há as presenças do espaço da cidade e do espaço do campo, a zona rural ocupa a maior parte da fábula. Daí a identificação popular de uma época em que a maioria da população ainda morava no campo.

¹⁸ Segundo dados do IBGE, entre as décadas de 1960 e 1970, a população rural brasileira foi de 54,92% para 44,02%, número que continuou caindo avassaladoramente até o fim do grupo Os Trapalhões. Cf. dados disponíveis em <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=CD91&t=populacao-por-situacao-de-domicilio-populacao-presente-e-residente>. E em http://www4.fct.unesp.br/nera/atlas/caracteristicas_socioeconomicas_b.htm#migracao. (acessados em 08/09/2011).

alienado e covarde. Os quatro são amigos do piloto de corridas Carlos Alberto e de sua namorada Ritinha, por quem Jegue é apaixonado. Um dia, Dr. Jegue tem uma grande ideia ao ver uma ilustração do Super-Homem na parede e acaba por inventar uma fórmula que o transforma em um monstro potente. Com a utilização dessa poção, Jegue vence nas pistas as artimanhas de Hugo, desleal concorrente de Carlos. Quando Jegue descobre um combustível poderoso, empresários estrangeiros querem comprar sua fórmula, em vão, pois Jegue considera traição a seu país vendê-la para outra nação e acaba entregando-a ao governo brasileiro. Depois do sucesso na manutenção do combustível em solo nacional, quando a fábula se deslinda, Dr. Jegue termina com Ritinha.

Diferente de seu Arlequim muitas vezes ignorante, nesse filme Didi é inteligente, culto e dá aulas de Química para seus companheiros de oficina automobilística. Seu conhecimento, entretanto, vai até o limite da sabedoria popular: é o conhecimento prático da experiência, da vida. Sua voz é a do povo que, de quando em quando, ecoa pela boca dos tipos *trapalhônicos*. Quando o empresário árabe abre sua mala com 100 milhões de dólares, o cearense, na sua sinceridade, afirma: “Esse dinheiro não quero não”. “Mas, Jegue, é dólar!”, replica Dedé. “Sim, mas como é que eu vou comprar pão na padaria com isso?”.

A alegria corrosiva do grupo está ligada, de certa forma, à origem rural de seus tipos. Sua fonte pode estar nas festas rurais brasileiras que aliam o riso à liturgização da fecundidade. Nessas festas, a vivacidade risonha e agressiva libera as grosserias corporais de suas danças. A licenciosidade se faz presente nas letras de muitas músicas do cancionero rural, sertanejo ou caipira¹⁹. São canções de mote malicioso cujas danças, em alguns casos, reproduzem com o corpo a ignomínia desbragada de sua poesia. É a celebração da vida na festa da colheita liberando o corpo através da palavra.

¹⁹ Essa característica pode ser encontrada na malícia do xote, do cururu, do repente, do chamamé e do arrasta-pé.

A zombaria mordaz, aliás, está no cerne de todas as celebrações rurais da Cultura Popular (BAKHTIN, 1987). O mundo oficial é percebido como uma realidade pouco séria para o homem bronco do campo. “A política, a história oficial, a literatura beletrista, a ciência e os avanços tecnológicos são vistos com descrédito e desconfiança” (SILVA, 1998, p. 42) pela visão popular. É por isso que ninguém é poupado pelo riso das manifestações dramáticas da Cultura Popular. Apaixonados, donos de terra, capatazes, coronéis, doutores e barões, professores e capitães, clérigos e militares, comerciantes e oficiais: todos são vítimas do deboche.

O costume camponês de apelidar as pessoas por impropérios, muitas vezes relativos a defeitos físicos (nanico, pernetta, maneta, meia-sola, catatau) também se apresenta no vocabulário de denominações do quarteto *trapalhônico*. *Reco-reco*, *bolão*, *azeitona*²⁰, *guarda-chuva*, *crioulo*, *pouca-sombra*, *cardeal* são algumas das alcunhas usadas entre eles, principalmente por Didi. O próprio nome *mussum* designa um peixe de cor preta.

A poética *trapalhônica* enraíza seus princípios cênicos na tradição ambivalente de um instinto dialógico: o de negar para confirmar, de amortilhar para ressuscitar, de insultar para elevar. É o camponês, o *zanni* que ri do patrão que o subjuga. No retrato que pinta da aristocracia, o trabalhador rural articula um jogo para que possa, através do escárnio, redimir-se do jugo, da fome, da violência, das condições severas de trabalho a que é submetido. Os trapalhões, quase sempre, aparecem como quatro trapaceiros estabanados que enganam seus algozes para irem à desforra pela sua desdita²¹. Os quatro tipos são apresentados como os *sem dinheiro*, os despossuídos prontos a armarem trambiques que os façam subir na vida sem fazer esforço. Afinal, querem sair da miséria. Em muitas das situações

²⁰ Reco-Reco, Bolão e Azeitona, apelidos dados por Didi a Mussum, Dedé e Zacarias, respectivamente, também eram os nomes de personagens de quadrinhos famosos da revista *O Tico-Tico* (1905-1977), criados por Luiz Sá (1907-1979). *O Tico-Tico* foi pioneira na publicação de histórias em quadrinhos no Brasil (http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Tico_Tico, acessado em 04/07/2012).

²¹ Em *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979), antes de apedrejar o carrão do Coronel, Didi pergunta: “Coronel, é bom destruir a casa dos pobres, é?”.

dos esquetes televisivos do grupo, a ação principia quando eles acabaram de ser demitidos. No período de maior sucesso do programa de TV, a recessão tomava conta do Brasil e as situações vivenciadas pelos quatro retratavam, portanto, experiências comuns à maior parte das classes subalternas nativas.

2.4. AMÁLGAMA DE DEFORMAÇÕES

Um nascido no Circo, um formado pela Revista, outro pelo Rádio. A formação de cada cômico também influenciou na composição de seus tipos. Desta forma,

pode ser concluído que também em manifestações apressadamente classificadas como naturais ou espontâneas, como a construção e composição em geral do personagem-tipo pelo cômico popular, existem determinados procedimentos regulares, transmitidos de maneira restrita, mas informal, e que ficam, geralmente, camuflados pelo histrionismo e pelo talento desses cômicos. (SILVA, 1998: 106)

A mistura dos procedimentos cômicos dessas *escolas* traduziu-se na heterogeneidade dos matizes de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias: um ingênuo, um irascível, um pretense malandro e outro malandro de fato. Um feio preterido, um galã conquistador, um tarado grosseiro, um bebê delicado. Um gosta de samba, outro de cantar, dois são acrobatas. Em comum, apenas a aversão pelo trabalho.

Conforme analisaremos neste capítulo, cada tipo desempenha uma função na estrutura da poética *trapalhônica*. Eles formam “quatro pernas de uma mesa”, no dizer de Aragão, e a ausência de qualquer um deles esvaziaria a comicidade do grupo²².

²² Por esse motivo, embora por cronologia devessem integrar a filmografia de nossa análise, não analisamos os dois filmes feitos quando o grupo se separou: *Atrapalhando a Suáte* (SANTANA, 1983), com Dedé, Mussum e Zacarias, e *O Trapalhão na Arca de Noé* (RANGEL, 1983), com o Didi sozinho.

2.5. HERÓIS (INFANTIS MA NON TROPPO)²³

“Eu sento para escrever uma história para as crianças de calça curta”

Renato Aragão²⁴

Para as crianças, os Trapalhões não eram apenas cômicos, mas também heróis. Valentes, exterminadores de vilões e, eventualmente, até com superpoderes, os quatro eram veículos da projeção de heroicidade da audiência mirim²⁵. Seus filmes aliavam a comédia aos recursos do gênero de cinema de ação²⁶.

Mas por que os Trapalhões foram, pouco a pouco, contrariando a expectativa inicial de Aragão, tornando-se ídolos infantis? As crianças gostavam de seus filmes talvez porque em suas aventuras tenha se dado a singular confluência de super-heróis com palhaços. Como se misturássemos o Zorro com o Carlitos ou o Quarteto Fantástico com os Três Patetas. Ou porque nos filmes (e na TV) elas não eram idiotizadas, mas sim tratadas como adultos²⁷.

Com exceção dos momentos em que Zacarias age como um bebê, os roteiros d’Os Trapalhões sempre os apresentaram como adultos envolvidos em circunstâncias da vida adulta: romances, casamentos, adultérios, dívidas, vinganças, enrascadas, desemprego, falta de moradia, carestia. Em que

²³ O filme *Os Trapalhões na Serra Pelada* (TANKO, 1982), por exemplo, está cheio de pitacos de humor para adultos. Numa cena, vê-se ao fundo de um ponto de ônibus um muro no qual se lê: “Motel Popular. Aceitam-se casais a pé”. Quando viajam no *Rabo do Cometa* (SANTANA, 1986), há uma cena de plateia (procedimento comum da linguagem revisteira) na qual um espectador pergunta para Mussum: “O quê você acha de sexo no cinema?”. “Não é muito *confortável*, não. As *cadeiris* atrapalham”, ele responde.

²⁴ Documentário RETRATOS BRASILEIROS: DIDI, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 07/08/2004.

²⁵ “Porque eu não sou professor. A pior coisa é se me chamassem de Tio Didi, Tio Renato. Porque eu não sou tio. Eu queria ser cúmplice da criança” (Renato Aragão em depoimento ao autor em 11/03/13).

²⁶ “Gênero que geralmente envolve uma história de protagonistas do *bem* contra antagonistas do *mal*, que resolvem suas disputas com o uso de força física”. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Filme_de_ação (acesso em 05/05/2012).

²⁷ “Quanto mais eu dirigia o trabalho para o adulto, mais a criança vinha”. Renato Aragão *in* O MUNDO MÁGICO DOS TRAPALHÕES, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

pese tratar-se de filmes para crianças, as três produções de nossa análise, dirigidas por Alvarenga Jr., lançam mão da sensualidade de *top models* presentes no elenco. Nos *Heróis Trapalhões* (ALVARENGA JR, 1988), por exemplo, Luma de Oliveira usa calças agarradas e miniblusas sem sutiã. Uma dessas blusas torna-se transparente depois que a atriz se banha vestida na cachoeira, exibindo-lhe os conteúdos. Xaron mergulha nua na fábula da Princesa Xuxa (ALVARENGA JR, 1989).

Além disso, mesmo sendo heróis infantis, os quatro nunca são um poço de virtudes. Trapaceiam, enganam, usam de meios nem sempre os mais lícitos, ainda que suas causas sejam sempre justas. São malandros, mulhereiros, (tarados, às vezes) e não gostam de trabalhar. No sistema social brasileiro, em que impera a impunidade, é largo o espaço para se desenvolver uma dramaturgia que ri da desonestidade não como uma prática exótica, não gargalhando de algo excepcional, mas identificando-se com aquilo que no país é comum.

Nos *Mosquiteiros Trapalhões* (STUART,1980), o quarteto suborna o Capitão do barco com dinheiro, em troca de informações sobre o paradeiro de Foca, o vilão foragido. Nessa fábula, Dr. Cerqueira Lima, industrial afortunado, não quer que sua filha Fernanda se case com Duque, um galã pobretão. A mãe da moça entrega um colar de esmeraldas para Duque para que ele inicie seus negócios. Entretanto a joia cai nas mãos de bandidos, mancomunados com o empresário Richer, sócio de Cerqueira Lima e pretendente da mão de sua filha. O colar precisa ser retomado em um curto espaço de tempo. Para isso, Duque e Fernanda contam com a ajuda de três *mosquiteiros* (Dedé, Mussum e Zacarias), empregados encarregados da caça aos insetos na mansão e de Didi-Zé Galinha. Ele é apaixonado pela aristocrata Fernanda, mas não é correspondido no seu amor. A caminho de resgatar o colar valioso, os Trapalhões percorrem o Brasil, de Foz do Iguaçu até o Amazonas, onde recolhem pedras sem valor encontradas fortuitamente que, no final, descobrem ser diamantes. O colar é devolvido e como

pagamento os *mosquiteiros* trapalhões pedem ao Dr. Cerqueira que permita o casamento de sua filha com Duque.

Ainda que o público *reprove* algumas de suas ações, os trapalhões acabam sempre por serem *perdoados*, uma vez que a plateia enxerga nessas situações um reflexo de ocorrências comuns à realidade brasileira. O riso da comédia popular, ao mesmo tempo em que critica, pode ratificar a estratificação social. Desde Aristófanes até o Teatro de Revista, um político atacado pelo escárnio da cena pode ser reeleito pelo mesmo público que dele riu no teatro e consagrou a peça. Ao desoprimir tensões e exorcizar pudores, o riso concede licença a que a vida prossiga o seu curso.

De volta à saga d'*O Monstro Trapalhão* (STUART,1980), vemos um banquete oferecido aos trapalhões por empresários estrangeiros. Quando Didi-Jegue vai tirar a caneta do paletó para assinar seu cartão de visitas, desvendamos o produto do seu roubo silencioso: colheres de prata, saleiro, cinzeiro, taças de cristal, peças de faiança que não param de sair de sua roupa. Momentos depois, ele pede a caneta ao investidor russo e percebe que, inadvertidamente, o estrangeiro também se põe a tirar talheres roubados do próprio bolso. E diz: “Tá vendo, gente? Depois diz que é só ieu. É costume internacioná”.

Além dessas manifestações *pouco exemplares*, os Trapalhões fumam e bebem. Mussum, que não bebe pouco, é um alcoólatra assumido.

Mas, apesar desses pequenos vícios, hoje considerados *politicamente incorretos*²⁸, o humor do grupo sempre foi ingênuo. Suas piadas nunca saíram do padrão aceito à época como *familiar*. Em que pese seus apelidos, atualmente, serem tomados por preconceituosos, sua linguagem nunca incorporou palavrões. E seus filmes sempre orbitaram a esfera do *moralmente aceito*. Mesmo nos episódios em que terminam com as

²⁸ “O humorista (hoje) vive engessado e não pode fazer nem 10% do que era feito nos anos 70. (...) Se a patrulha continuar intensa, vamos chegar a um ponto em que vai ser impossível fazer humor no Brasil”. (Renato Aragão, depoimento a Veja São Paulo, p. 102, 21 de março de 2012)

beldades, raríssimas são as vezes em que os trapalhões aparecem beijando-as. Tal qual nos entrecchos *dell'arte*, os romances e beijos na boca ficam sempre por conta dos galãs.

2.6. DIDI, O MENDIGO RENUNCIADOR

“Didi é totalmente... é o que o Renato queria ser”.

Renato Aragão²⁹

De calça alta, cinturão largo e camisa de listras coloridas, lá vem o Didi. Suas vestes quase sempre surradas estampam sua miserável condição social. O desalinho de sua indumentária, salpicada de furos e remendos, identifica as trapalhices de seu jeito de ser, sempre em busca das aventuras nas quais se mete para fazer justiça, herói desajeitado. Seus andrajos denunciam seu nome, *trapalhão*, sinônimo do trapo esfarrapado usado pelos marginais que habitam a beira das estradas. Com o ar melancólico ou a cara marota de quem acabou de *aprontar*, lá vai o Didi.

2.6.1. A GÊNESE DE UM CAMINHO

“O Aragão é gozado... A grandiosidade dele está num pedaço de pedra, num toco de madeira”

Antônio Carlos Bernardes Gomes³⁰

Nascido em 1935, numa família abastada da cidade de Sobral, Ceará, Antônio Renato Aragão foi um garoto tímido, mimado e calado. Nem por isso deixava de armar reinações, no melhor estilo *come quieto*; do meio de seu silêncio, lançava gozações aos colegas. Seu pai era poeta, empresário, dono de colégio, e sua mãe, professora. Aplicado na escola e inteligente, na

²⁹ Depoimento ao autor em 11/03/13.

³⁰ Entrevista ao jornal *Casseta Popular*, outubro de 1991, disponível em http://chester.me/wpcontent/uploads/2008/01/casseta_popular_47_Out91_entrevista_mussu_m.pdf, acesso em 07/11/2012).

juventude teve de submeter-se às opções profissionais que se lhe ofereciam. Foi cursar Direito na Universidade do Estado do Ceará, enquanto trabalhava no Banco do Nordeste. Viciado em Cinema, não perdia uma comédia de Oscarito. Embora acalentasse o desejo oculto de se tornar artista, jamais imaginou que aquilo pudesse se tornar realidade.

Em 1960, a recém-inaugurada TV Ceará, Canal 2, na ausência de profissionais especializados, abriu um curso para formação de quadros. Renato viu ali a possibilidade de realizar o sonho de fazer o mesmo que seu ídolo Oscarito. Fez o curso de realizador (no qual se aprendiam os ofícios de redator, produtor e diretor), finalizado por um concurso de roteiros, julgado pelo dramaturgo Péricles Leal. Vencido o concurso, Aragão arrumou um emprego na TV. Sua primeira incumbência era escrever o programa de inauguração da emissora. “Eu nunca tinha feito nada. Aí comecei a ler... comédias. Mandei buscar da SBAT. Era a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Aqueles livros tipo cordel, de comédias. (...) Aí, encarei. Lia pilhas e pilhas... como era entrada de comédias, como é que se escreviam comédias”³¹.

Até a solidificação de um mercado de bens culturais no Brasil, em meados da década de 1970, a mobilidade de funções era comum na carreira da maioria dos artistas nativos. “Quando consideramos cada setor em particular ou a relação entre eles, observamos que a mobilidade interna e externa corresponde na realidade a uma incipiência das especialidades” (ORTIZ, 1999, p.88)³².

Sem um ator que representasse os esquetes que escrevia, Renato acabou ele mesmo entrando em cena no programa Vídeo Alegre. Só que não contou no serviço que fazia Televisão. Mas o sucesso do programa foi de imediato tão grande que não demorou para que seus colegas de banco descobrissem sua aventura. Apesar do triunfo, a crítica fortalezense era pejorativa: “No Nordeste, as críticas eram terríveis, terríveis! E

³¹ Depoimento ao autor, em 11/3/2013.

³² “a sobreposição das atividades estava vinculada à debilidade das empresas e à necessidade de se realizar o serviço de qualquer jeito.” (ORTIZ, 1999, p. 89)

preconceituosíssimas, você não imagina! Humor de sarjeta – eu me lembro dessa frase...”³³.

Embora o humorístico só passasse na capital cearense, pois as TVs eram regionais, a graça de Didi chegou aos ouvidos dos diretores da TV Tupi. Dois anos depois, já *doutor* formado, Aragão foi parar no Rio de Janeiro para tomar parte no programa A-E-I-O-Urca. A produção pressionava para que seu bufão tivesse um parceiro e Aragão queria uma pessoa desconhecida do público. Um dia, viu o palhaço Dedé atuando ao lado de sua esposa, também cômica, num programa de variedades. Ela tocava sanfona e nos breques, Dedé contava piadas. Pensando até na harmonia que os nomes de seus tipos formavam, Renato convidou Santana para acompanhá-lo na caixa de imagens: “Porque é o seguinte: o meu humor, eu precisava de dupla. Como a minha formação foi o Oscarito, ele tinha o Grande Otelo. Eu tinha o Dedé Otelo”³⁴.

Didi e Dedé estrearam como soldados num quadro que se passava dentro de um regimento, chamado Os Legionários, embrião dos futuros esquetes de quartel comandados pelo Sargento Pincel (Roberto Guilherme, 1938), que tanto sucesso fariam depois no programa Os Trapalhões. O nome original criado por Renato seria Os Recrutados, mas, por problemas com a censura do regime militar, ele teve que mudar o título. Os Legionários alcançou bastante audiência, tornando-se em 1965 um programa independente, com os dois palhaços.

2.6.2. A FOME COM A VONTADE DE COMER: OS PRIMEIROS FILMES

Renato gostava de escrever esquetes e, durante muitos anos, foi redator dos programas televisivos de que participou. Santana sempre quis dirigir e, mesmo antes de assumir essa função, palpitava nos trabalhos da dupla, sugerindo piadas e ensinando truques de circo para seus parceiros.

³³ Depoimento ao autor, em 11/3/2013.

³⁴ Idem .

A primeira incursão de Renato no Cinema se deu ao lado do parceiro Manfred Santana, em *A Pedra do Tesouro* (FARIAS, 1965). Produzido por Riva Farias e dirigido por seu irmão, o cinemanovista Roberto Farias, o filme é um curta-metragem mudo, composto de *gags* corporais e humor visual, aparentado à linguagem dos desenhos animados. O trabalho foi encomendado pela ONU (Organização das Nações Unidas) para promover o projeto Aliança para o Progresso³⁵ e o roteiro, baseado num argumento de Riva, foi improvisado na hora da filmagem.

Em 1966, em plena disputa de audiência pelo tremendo sucesso do programa Jovem Guarda, na TV Record, a concorrente Excelsior procurou fazer-lhe frente criando um show para o cantor Wanderley Cardoso (1945) - um *sitcom* costurado por músicas. Mas além de musical, a atração acabou se tornando cômica. Para *recheiar* seu elenco, a direção incorporou outros galãs, como o lutador Ted Boy Marino, ídolo do Telecatch, e o cantor-ator Ivon Cury (1928-1995)³⁶. O truão de Sobral foi contratado para segurar a parte cômica dos esquetes e com ele veio o palhaço de Niterói, que participava do elenco de apoio da série. Assim nasceu Adoráveis Trapalhões (o *adoráveis* justificava-se, segundo seu diretor, Wilton Franco (1930-1912), pela presença dos bofes)³⁷. Paralelamente a essa função, o sobralense e o niteroiense dobravam sua jornada na emissora, atuando como dupla no programa A Cidade se Diverte (1966).

No mesmo ano, e mais uma vez na esteira do sucesso da Jovem Guarda, Renato e Manfred estreariam seu primeiro longa-metragem. Dirigido por Aurélio Teixeira, *Na Onda do lê-lê-ê* (TEIXEIRA, 1966) era produzido novamente por um empresário ligado ao surgimento do Cinema Novo, Jarbas Barbosa (1929-2005).

³⁵ “Programa de cooperação multilateral lançado pelo presidente John Fitzgerald Kennedy, dos EUA, em março de 1961, para apoiar o desenvolvimento econômico da América Latina (...)”. Visava “alcançar progresso econômico mais acelerado e justiça social mais ampla para seus povos, respeitando a dignidade do homem e a liberdade pública” (*GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL*, 1998, p. 196).

³⁶ Com a saída de Ted Boy Marino, o programa passou a contar com a presença da cantora Vanusa (1947) no elenco.

³⁷ Joly e Franco (2007).

Em 1969, falida, a Excelsior encerra o programa dos galãs atrapalhados. Aragão vai formar dupla com Roberto Guilherme no banco da Praça da Alegria, na Record e, pouco tempo depois, Manfred se junta a eles. Mas o humor histriônico dos três não se adequava à linguagem nem da Praça, nem de Quartel do Barulho (1969), nem de Café Sem Concerto (1971). O diretor Paulo Machado de Carvalho Filho (1924-2010) queria Didi e Dedé num programa próprio. Foi assim que surgiu, em 1972, Os Insociáveis. Segundo Aragão, eles odiaram o título criado por Machado e, como já eram chamados na rua de *trapalhões*, queriam que esse fosse o nome de seu próximo programa, mas o dono da Record achava o adjetivo ultrapassado.

Durante esse período, Renato ainda faria três filmes sem a presença de Dedé: *Adorável Trapalhão* (TANKO, 1967), *Dois na Lona* (BARROS, 1968) e *Bonga, o Vagabundo* (LIMA, 1969). Só em 1970 a dupla de palhaços Didi-Dedé se rejunta para lançar o pitoresco filme adulto *A Ilha dos Paqueras* (MANSUR, 1970), uma *quase pré-pornochanchada*. *Ali Babá e os 40 Ladrões* (LIMA, 1972), *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* (TANKO, 1973) e *Robin Hood, o Trapalhão da Floresta* (TANKO, 1973) formam uma trilogia que consolida a dupla Didi-Dedé. Sem perder de vista as tiradas maliciosas que cativam os adultos, elegendo sinopses do fabulário clássico para parodiar, Aragão começa, paulatinamente, a enviesar seu humor para as crianças.

Embora Roberto Guilherme permanecesse no elenco d'Os Insociáveis, Didi e Dedé formavam a dupla de protagonistas do humorístico. Manfred considerava que era necessário um terceiro elemento para o programa. No seu entender, todo seriado norte-americano tinha um negro que fazia sucesso e, inspirado por esse formato de *sitcom*, sugeriu a contratação de seu amigo Antônio Carlos Bernardes Gomes. Como o músico carioca tivesse certa dificuldade em falar (e, sobretudo, em decorar textos), Aragão escrevia-lhe frases curtas nos primeiros episódios. Até que o galã fluminense o convidou para, quando não tinha espetáculo com os Originais do Samba,

tomar parte em seus shows de Circo e ali, sobre o picadeiro, praticar a palhaçadaria.

No primeiro programa, o Mussum só entrava, dava uma piadinha e saía, e o Renato fez para testar mesmo. Mas não adiantou. No terceiro programa, ele já tomou conta. Entrou meio tímido no primeiro, no segundo, mas no terceiro ele era o Mussum que eu conhecia (Depoimento de Santana para JOLY e FRANCO, 2007, p.51).

Em 1974 e 1975, Dedé e Didi protagonizaram, respectivamente, *O Trapalhão na Ilha do Tesouro* e *Simbad, o Marujo*, filmes produzidos e dirigidos por J. B. Tanko.

2.6.3. TUPI OR NOT?

Em 1974, os bufões atrapalhados voltaram para a TV Tupi e, finalmente, Aragão pode batizar seu projeto de Trapalhões, sem a necessidade de carregar o *Adoráveis* da Excelsior. O programa Os Trapalhões começou a ser exibido aos sábados, mas, com fraca audiência, mudou para os domingos, conquistando uma multidão.

A concorrência entre as emissoras de TV ainda uma vez foi responsável pelos desígnios da saga *trapalhônica*. Com o objetivo de superar o número de televisores sintonizados na Record, a estação do indiozinho esticaria o espetáculo dos trapalhões para duas horas. “Renato estava meio preocupado, e notei isso. Eu sempre dei muito valor a ele porque tinha que escrever um programa por semana, e isso é quase um tormento” (SANTANA, 2009, p. 57).

A solução foi aumentar o time. O bufão cearense foi buscar um comico do canal com quem tinha contracenado anos antes no programa Café Sem Concerto, onde ele fazia um garçom, o Moranguinho, e rebatizou seu tipo de Zacarias. Estava fechado o divertido quadrado dos trapalhões.

2.6.4. DEU QUADRA NA CABEÇA! A FORMAÇÃO DEFINITIVA

A Tupi já agonizava em dívidas e carências em 1976. Além das exíguas condições de trabalho, devia para quase todos os seus artistas. Aragão, por exemplo, não recebia salário havia um ano. Ao mesmo tempo, o espetáculo *trapalhônico* era um dos maiores êxitos da emissora e foi o primeiro programa a ultrapassar o índice de Ibope do Fantástico, no domingo à noite. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (1935), o Boni, superintendente de programação da Rede Globo, alarmado, perguntou para Renato quanto ele queria para vir para a emissora do *plim-plim*. E ainda pediu para que apresentasse uma lista de exigências. Temendo que os quatro fossem contratados para serem descartados, como já ocorrera com campeões de audiência de outros canais, o cearense entregou-lhe uma relação de pedidos que, na sua opinião, ele não atenderia. Boni aceitou tudo e no ano seguinte o quarteto já migrava para sua casa derradeira³⁸. Antes de entrar na grade de programação fixa, os Trapalhões foram apresentados em dois *especiais*, um em janeiro e outro em fevereiro de 1977, para testar o formato do show, até estrearem definitivamente o programa semanal no horário anterior ao do Fantástico, às 19 horas.

Apesar d'Os Trapalhões já formarem uma quadra na Televisão desde 1974, Renato e Manfredi continuavam a compor uma dupla no Cinema. O tipo Mussum só ganhou a telona em *O Trapalhão no Planalto dos Macacos* (TANKO, 1976). E o grupo permaneceu como trio em *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977), mesmo depois da mudança dos quatro para a Globo³⁹. Esse filme foi o mais bem sucedido do grupo, permanecendo por 32 anos como a terceira maior bilheteria nacional,

³⁸ Depoimento de Aragão ao autor em 11/03/2013.

³⁹ Segundo depoimento de Aragão ao autor, isso se deveu aos compromissos de Antônio Carlos com Os Originais do Samba e ao fato de Mauro Gonçalves, no intervalo do contrato entre as tevês Tupi e Globo, estar envolvido como protagonista de *Deu a Louca nas Mulheres* (MACHADO, 1977) – o que o impediria de participar das filmagens nas minas do rei Salomão.

perdendo apenas para duas produções de apelo erótico. Em 2013, ainda é o quinto mais visto⁴⁰.

Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (STUART, 1978) marca não apenas a interrupção da parceria com o diretor croata J. B. Tanko⁴¹, como também a estreia de Zacarias no elenco dos filmes e da Renato Aragão Produções Artísticas. Além disso, é a primeira produção a utilizar o adjetivo Trapalhões no plural, conforme o título do programa televisivo. Se antes o termo *trapalhão* designava o protagonismo de Didi, dessa vez o cartaz dos cinemas já anunciava que as trapalhadas da fábula eram coletivas⁴².

2.6.5. TRAJADO DE TRAPOS

Na TV, Didi veste roupas largas para seu tamanho, gravatas encolhidas e, às vezes, esquece a etiqueta de liquidação pendurada por um fio à gravata ou a um botão do paletó. No Cinema, quando o trapalhão não é um serviçal miserável, é mendigo. Não raro, seu rosto está sujo de graxa. Se em alguns esquetes televisivos o tipo aparece em outra classe social, no acetato, Didi sempre está muito pobre. Ainda assim, em muitos dos filmes da saga *trapalhônica*, termina rico. Nesses momentos de final apoteótico, troca o trapo pelo terno branco. Seria o mesmo traje com que o malandro se apresenta? O Didi-herói, que lidera seus três amigos para vingar as injustiças dos oprimidos arriscando a própria vida, ao receber o prêmio do ouro, troca o uniforme do *vagabundo desaceito* socialmente, o mendigo, pelo do *vagabundo tolerado*, o malandro (bicheiro, sambista, contraventor). Nessa apoteose, traça o branco impoluto, sinal de quem nunca suja a roupa porque não precisa trabalhar.

Em *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979), Didi-Cinderelo é um vagabundo maltrapilho, covarde e maltratado por Dedé, Mussum e Zacarias, que não aceitam sua ajuda na luta contra os desmandos do Coronel

⁴⁰ Para maiores detalhes, cf. Capítulo 1.

⁴¹ A associação com Tanko seria retomada em mais quatro fitas, a partir de *Os Saltimbancos Trapalhões* (TANKO, 1981).

⁴² Por esses motivos, iniciamos nossa análise fílmica a partir dessa obra.

Dourado. Uma família de missionários, guiada pelo galã Davi, pretende instalar sua igreja numa fazenda recém-adquirida no local. Ao saber que há petróleo nessas terras, o Coronel Dourado tenta tomá-las à força, expulsando a família de pioneiros. Eles pedem ajuda dos Trapalhões para protegê-los. A bela Ivete, sobrinha do Coronel, também se junta ao trio na luta contra seu tio. Disfarçado de Sheik para impedir o casamento indesejado da moça, Cinderelo é descoberto e agarrado pelos pés ao tentar fugir, mas deixa para trás um pé de sua bota. O capataz sai experimentando o calçado nos homens da cidade a fim de reconhecer seu dono e, desse modo, prende Cinderelo, que depois foge. Os Trapalhões e os missionários conseguem enfim destruir e humilhar as forças do Coronel. Os missionários doam parte de suas terras para recompensar os Trapalhões. Zombado por ter ficado com o menor lote, ao final, Cinderelo comemora a descoberta de petróleo jorrando no seu pedaço de terra.

Nessa fita, Didi-Cinderelo perambula pelas ruas com uma pá a recolher o estrume de seu bode, Gumercindo. É um dos sinais de rebaixamento e inferioridade de seu personagem. Ao invés de morar em meio às cinzas, como a Cinderela⁴³, ele vive com um caprino e convive com suas fezes. Em seu ensaio *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, ao investigar o papel desempenhado pelas imagens grotescas na obra de François Rabelais, Bakhtin (1987) analisa o papel que os excrementos desempenhavam nas festas populares medievais. Segundo seu argumento, “nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissolúvelmente ligados à fecundidade” (BAKHTIN, 1987, p.128). No imaginário da Cultura Popular, o riso a respeito da excreção, bem como as expressões e gestos degradantes a ela relacionados, segundo o autor, têm o sentido ambivalente de *rebaixar* conservando uma relação com a fecundidade, o nascimento e o bem-estar. Dessa forma, todo rebaixamento

⁴³ O nome Cinderela (*Cendrillon* no original), protagonista do conto clássico recolhido por Perrault (1628-1703), é um trocadilho com a palavra *cendre* que em francês significa cinza.

nesse e em outros contextos das fábulas *trapalhônicas* estaria ligado à ideia de vida e de procriação.

Didi-Zé Galinha, protagonista dos *Três Mosquiteiros* (STUART, 1980), mora num galinheiro e seu despertador é um cano que liga o *fiofó* de uma galinha choca à cabeceira de sua rede cearense. Esse fato é mais uma demonstração de que Didi-Zé Galinha-Arlequim tem dificuldade para acordar e preguiça para trabalhar, pois enquanto os outros três trapalhões são chamados a todo o momento pelos donos da mansão para matarem mosquitos, ele dorme em sua rede no degradante aposento de um galinheiro. Tão logo a galinha solta seu ovo, o mesmo corre até a testa do sonolento Arlequim, despertando-o. Para Vladímir Propp (1992), a comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito humano.

Há animais cuja aparência ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. (...) Daí a conclusão de que para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. (PROPP, 1992, p.66)

A convivência de Didi com as aves do galinheiro (recorrente também em outras produções do quarteto), como se elas fossem *peessoas* da sua família, iguala o personagem a esses bichos. Na cena em que é despertado pela galinha, Didi-Zé Galinha, inclusive, imita com sua voz o pio de suas anfitriãs. Uma delas tem nome próprio, Lili, e é para ela que o personagem desfia suas mais recônditas confidências.

Mais uma vez, a humilhação de que trata a teoria bakhtiniana se apresenta no cotidiano de Didi. Didi-Zé Galinha, assim como Bonga e outros *alter-egos* de Didi, é um *tramp*⁴⁴, um palhaço mendigo, indigente, sujo, vagabundo, desprezado, melancólico e humilhado, que mora em meio às galináceas. Ao chegar à mansão dos patrões dos *mosquiteiros* para visitar a

⁴⁴ “(...) figura rústica e marginalizada, um vagabundo errante, que trazia o rosto dominado pela cor preta. Ele é o resultado da Guerra da Secessão, que deixou milhares de vítimas maltrapilhas vagando pelas estradas americanas” (BOLOGNESI, 2003, p. 78). O Carlitos de Chaplin é o mais conhecido exemplo de *tramp*.

namorada, o vilão Richer passa sobre uma poça d'água com seu carro esporte e cobre Zé Galinha de lama. O tema do mendigo humilhado será retomado ainda em: *Os Vagabundos Trapalhões* (TANKO,1982), *A Filha dos Trapalhões* (SANTANA,1985), *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (SANTANA,1985), *Os Heróis Trapalhões* (ALVARENGA JR.,1988) e *Uma Escola Atrapalhada* (RANGEL,1990).

2.6.6. O RENUNCIADOR

Acima das capacidades de lutas acrobáticas está a maior das virtudes do Didi, a sua esperteza. As artimanhas que encampa no atropelo de seus enredos nem sempre são lícitas. Mas o fim sempre as justifica. Tal qual o Saci e Pedro Malasartes, Didi vinga os fracos de seus algozes, não importa o meio de que lança mão. “O Super Homem acha o dinheiro e dá para uma instituição de caridade. O Didi não: ele acha o dinheiro, o dinheiro é dele”⁴⁵.

Didi pode ser definido como um modelo do que o antropólogo Roberto Damatta (1991) denomina de *renunciador*. Na análise que faz dos contos populares baseados na lenda de Pedro Malasartes e no conto Augusto Matraga de João Guimarães Rosa, Damatta identifica os dois heróis como personagens que prometem ao povo um universo social alternativo ao abdicarem de prestígio e riqueza. Segundo o ensaísta, a exemplo de personalidades reais da história brasileira como Antônio Conselheiro e Lampião, tanto Malasartes quanto Matraga recusam a vida social, habitando os interstícios da sociedade e escolhendo a mediação das injustiças sociais através da vingança justificada. Se essa vingança acaba por afirmar a violência pessoalizada da ordem social brasileira, a renúncia rejeita essa violência reificada como algo natural, ao propor caminhos alternativos como solução. Há em Augusto Matraga, por exemplo, “uma espera da redenção total no futuro. O renunciador é aquele que individualiza-se, rompendo os laços que ligam o personagem à sua formação social original”⁴⁶. Nos casos

⁴⁵ Depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 1, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

⁴⁶ Damatta (1991, p. 63).

em que encontramos em Didi as características desse personagem, há uma certa incapacidade em se adaptar à rigidez das normas sociais, uma tendência à marginalidade pela inépcia ao convívio com padrões estritos e regras. Além disso, se em algumas fábulas Didi termina milionário, em outras, ao contrário, encontramos no tipo uma aversão ao poder, à riqueza e ao dinheiro.

Os Três Mosquiteiros Trapalhões (STUART, 1980) é o primeiro filme da coletânea de nossa análise que apresenta o tipo Didi como *renunciador*. Ao final dessa fábula, Didi-Zé Galinha recusa o saco de diamantes encontrados por ele mesmo, dizendo: “Tomem, eu não sei viver com dinheiro”. Quando os sacos de diamantes caem no chão, toda a festa da *high society* para e cada convidado tenta apanhar uma pedra para si, acotovelando-se, rasgando-se, amontoando-se uns sobre os outros, numa grande balbúrdia, demonstrando que diante da ganância não existe etiqueta; o ser humano é sempre selvagem.

Didi, o *renunciador*, abandona o alto cargo que lhe é conferido no ministério como prêmio ao *Monstro Trapalhão* (STUART,1980) e foge. A misantropia do tipo revela-se em seu bilhete de despedida que diz: “Ói, tuma, eu fui embora... porque num sei trabaiaí aí nesses horário dos home aí. Eu num paro em lugar nenhum. (...) Nóis se encontra pelas esquina da vida”.

Ao final de *Os Vagabundos Trapalhões* (TANKO,1982), descobre-se que Didi-Bonga é o avô de Pedrinho e dono das empresas herdadas pelo pai do garoto, que renunciou a tudo para viver na rua. Pedrinho fugiu da mansão do pai indiferente, um rico industrial, para juntar-se a um bando de moradores de rua, liderados por Bonga. Com a ajuda de três amigos, Bonga recolhe crianças nas ruas e as leva para sua casa, numa caverna, auxiliado por Loló, sua namorada. Ela cresceu traumatizada num orfanato e, por isso, não quer dar a mesma infância madrasta às crianças de que cuidam. Mas, para o ciúme dela, Bonga apaixona-se por Juliana, professora de Pedrinho que está no encaço do moleque. O pai do garoto oferece uma recompensa

para quem trouxe-lo de volta e, apesar das tentativas de captura de diferentes grupos de bandidos, Juliana acaba entregando Pedrinho nas mãos do pai e casando-se com ele. Enquanto a Mercedes dos recém-casados atravessa a estrada, Didi-Bonga, rosto engraxado, caminha pela margem, com sua roupa surrada e sua mochila com apetrechos pendurados às costas, mostrando-se um autêntico *tramp*. No desfecho melancólico, Didi desperta dó.

Quando é *Cangaceiro Trapalhão* (FILHO,1983), apesar de recusar a oferta de virar chefe de bando, oferecida pelo Capitão, Didi-Severino não abdica do ouro da Galinha de Pedra de Quixadá para concretizar seu sonho de morar perto do mar. Severino de Quixadá, pastor de cabras, ajuda o Capitão Virgulino a manter em sua posse um misterioso cofre futurístico que roubou. Pela proeza, Severino torna-se Lamparino, o sócia que vai substituir o cangaceiro na missão de resgatar Expedita, sua afilhada. Na empreitada, ele é ajudado por Aninha, por quem se apaixona, pelo cangaceiro Dedé-Gamião e pelos ex-presidiários Mussum e Zacarias. Severino traz a menina Expedita sã e salva para o acampamento do cangaço e, como recompensa, o Capitão deixa com ele o cofre e os três cangaceiros para formar seu próprio bando; mas Severino diz que prefere seguir para o mar. Aninha troca Severino por seu noivo, o galã que surge num cavalo branco. Quando por fim o hermético cofre de prata se abre, uma mensagem é revelada: “pulando sobre a cabeça da pedra em forma de galinha, um tesouro surgirá”. Desse modo, a galinha põe dezenas de ovos de ouro, com os quais Severino, milionário, pode dividir com seus amigos o sonho de conhecer o mar.

Ressalte-se o fato de que o personagem Lampião, tema desse filme, é um dos exemplos de *renunciadores* do imaginário nacional apontados por Damatta (1991).

Didi-Cardial, o *renunciador* de *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (MANGA,1986), não aceita ser presidente do Independência Futebol Clube. Sua aclamação se deve ao fato de ter conquistado o campeonato para o time na substituição de um jogador na final. Ao lado de seus amigos Zacarias-

Tremoço, Mussum-Fumê e Dedé-Elvis, ele é roupeiro de um time profissional. Dr. Velhaccio é nomeado o novo presidente do clube, para desgosto de seu opositor, Barros Barreto, que demite o técnico após várias derrotas, à revelia de Velhaccio. Este, aproveitando-se de um incidente e querendo provar o equívoco da ação de seu rival, nomeia Cardeal como técnico, pensando numa derrota. Entretanto o Independência volta a vencer sob o comando de Cardeal. O cearense pensa ser correspondido em sua paixão pela bela Aninha, mas decepciona-se ao ver que estava enganado – o alvo do amor dela é Sansão, o goleiro. Irritados com o sucesso do novo técnico, Velhaccio e Barreto mandam sequestrar Aninha às vésperas de uma decisão, para desespero de Cardeal. Seus companheiros, ajudados pelo repórter Nascimento (Pelé) e depois de escaparem de emboscadas, conseguem resgatá-la e levá-la para a arquibancada do Maracanã a tempo de ver Cardeal conquistar a taça para o clube.

Na aventura d’A *Princesa Xuxa e os Trapalhões* (ALVARENGA JR.,1989), Didi-Diron também abjura. Ratan, o conquistador, decide dominar o planeta Antar escravizando crianças. A bela princesa Xaron, com quem pretende se casar, é mantida presa no palácio, pensando que tudo vai bem. Ao saber como vive seu povo pelo relato de um Cavaleiro Sem Nome, ela foge para a floresta num tanque roubado com ele e seus amigos, os ex-príncipes Zacaling, Dedeon e Mussaim. Lá, Sem Nome apaixona-se pela princesa, que o batiza de Diron. Juntos, conseguem libertar as crianças aprisionadas e com elas formam um exército para invadir o palácio e derrotar Ratan. Depois da vitória no palácio de Antar, a Princesa Xaron pede a Didi-Diron: “Fique aqui e reine comigo”. Mas o *renunciador* lhe responde: “Não posso. Eu não sei viver aqui dentro. Meu lugar é lá fora”. “E nós?”, pergunta-lhe a bela Xaron, referindo-se ao romance dos dois. “Se o seu destino tiver ligado ao meu, a gente vai se encontrá num porãozinho aí, né?”, revela de maneira safada o trapalhão.

A *Escola Atrapalhada* (RANGEL,1990), frequentada por estranhos personagens, é vítima dos ataques de um inspetor rejeitado. Didi, zelador do

colégio e querido por todos os alunos, sonha em ser ator, cultiva uma paixão não correspondida pela professora de Biologia e será uma das pessoas a tentar salvar o prédio da demolição pela especulação imobiliária. Após o casamento da Professora com um professor, no encerramento da obra, preterido pela amada, Didi volta a aparecer como um andarilho que recusa o convívio social.

Na miséria ou na fortuna, desfrutando de iates e carrões ao final de muitas fábulas, Didi permanece preguiçoso e perspicaz⁴⁷. Mesmo se estiver sem dinheiro ou com problemas, Didi não se importa: o que ele quer é viver sem compromisso e feliz. Seu destino de andarilho incorpora a utopia de um homem que almeja ser livre. Ainda que sozinho e pobre, ele sonha que tem uma mulher bonita, sonha com o tesouro material, sonha que ficou rico. E em muitas fábulas realiza essas quimeras. Seja qual for a sorte do Didi, o público se projeta nela.

2.6.7. O NORDESTINO

Didi sempre fez questão de deixar claro sua origem nordestina⁴⁸, seja no sotaque cearense, nas gírias de sua terra natal, seja nas habilidades que exhibe como os incontáveis momentos em que trepa nos coqueiros. Renato extrai efeito cômico do ato de subir nas palmeiras como fazem os catadores de coco do litoral nordestino ou mesmo como o camponês brasileiro nas diferentes versões da Festa Junina (nordestinas e caipiras) ao brincar de *pau de sebo*. Essa destreza no *trapézio natural*, aliada ao corpo permanentemente esguio que Renato manteve, anos e anos a treinar barra fixa e salto sobre o solo, remete seus movimentos aos do macaco e do gato. Muitas vezes, o bufão cearense também tem por companheiros de fábula bichos ligados ao cotidiano sertanejo do Nordeste, como uma cabra ou um

⁴⁷ Se na tragédia simpatizamos com o derrotado, para Propp (1992), na comédia, nos inclinamos àquele que ganha.

⁴⁸ “não tinha aquela intenção da gente.... *preconceituar* as pessoas. Eu chamava: ô, *negão!* E ele me chamava: ô *paraíba!* Sabia... Ficava aquela brincadeira que não ofendia... a nós mesmos. E os outros não ficavam ofendidos” (Depoimento ao autor em 11/03/2013).

bode. Ele ainda lança mão do apelo ao beato mais popular do Ceará, o *Padim Ciço*, nos momentos de agonia, e os pratos prediletos que saciam sua fome *arlequinesca* são o jabá e a farinha.

2.6.8. O PROJETO: DA LONA PARA A TELONA

“Quando eu vim prá cá, eu queria ser artista de Cinema. Televisão foi, vamos dizer assim, um trampolim”.

Renato Aragão⁴⁹

Ainda que toda a criação *clownesca* carregue a cristalização das experiências e tentativas de improviso do artista⁵⁰ que a engendrou, há uma decisão racional e muito bem elaborada por trás de cada passo na carreira artística do cômico de Sobral. Aragão sempre quis e pensou seu Cinema (e seus programas de TV) para o grande público: “Isso aqui eu gostei, mas o público não vai gostar... Dou prioridade ao gosto do público, não ao meu”⁵¹.

Assim, os Trapalhões não se formaram ao acaso. Eles são fruto de um projeto de comédia elaborado por Renato Aragão. Ele é o mentor não apenas de um tipo, mas de todo um plano de comicidade coletiva.

E os Trapalhões são a definição de uma poética que começou a se manifestar na carreira *solo* do palhaço cearense e à qual depois, seguindo suas estratégias, somou-se um segundo cômico, um terceiro e um quarto – até cristalizar-se como formação em quarteto. Quando analisamos o discurso de Aragão nos momentos em que fala sobre o grupo cômico em seus depoimentos, percebemos que ele pensa o trabalho dos Trapalhões como uma obra e não como diversos trabalhos isolados. Conforme fica claro nos métodos de produção da obra cinematográfica do quarteto (reaproveitamento de carros, de cidades cenográficas, de vinhetas de música incidental), para

⁴⁹ Depoimento ao autor em 11/03/2013.

⁵⁰ Assim como Waldemar Seyssel (1905-2005), o palhaço Arrelia, Renato Aragão formou-se em Direito e talvez isso já demonstre o nível de instrução do cômico e seu grau de informação formal.

⁵¹ Depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 1, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

Renato, produtor principal de todos os filmes, a obra do grupo é vista como uma totalidade única e não como um conjunto de filmes, programas e espetáculos dispersos. Além dos elementos de produção que são reaproveitados, há referências metalinguísticas de um filme no outro⁵².

Existem escolhas predeterminadas na construção do Didi. Renato demonstra ter profundo conhecimento da filmografia cômica do Gordo e o Magro (Oliver Hardy, 1892-1957; Stan Laurel, 1890-1965), de Charles Chaplin (1889-1977) e da dupla Oscarito e Grande Otelo. Conforme consta das declarações do palhaço cearense, ele afirma ter visto 18 vezes em seguida o filme *Aviso aos Navegantes*⁵³ (MACEDO, 1950) só para atentar às estrepolias físicas de seu mestre Oscarito – e depois tentar repeti-las em ensaios solitários.

Oriundo de uma linhagem circense de 400 anos, os Stuart, o espanhol Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias (1906-1970) aportou no Brasil aos dois anos, quando seus pais foram contratados pelo Circo Spinelli. Ali estreou aos cinco anos, como indiozinho numa montagem de *O Guarani*, de Benjamin de Oliveira. Em 1932, foi para o Teatro Recreio, onde estreou na revista *Calma, Gegê*, com aquela que se tornaria sua *pièce de résistance*, uma paródia dos discursos do presidente Getúlio Vargas (1882-1954). Na Revista, notabilizou-se em dezenas de produções. A partir de *A Voz do Carnaval* (GONZAGA e MAURO, 1933), passou a fazer graça também no Cinema, onde tomou parte em 48 produções. É na telona que se populariza, protagonizando cenas antológicas da chanchada, como a do balcão de *Romeu e Julieta*, em *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949). Na década seguinte, aliada a seu trabalho nas películas, funda sua própria companhia de comédias teatrais. Além das funções de músico, compositor, malabarista e equilibrista, a acrobacia, depois da palhaçadaria, foi a arte na qual mais se destacou.

⁵² Cf. subcapítulo 3.3.

⁵³ Esse filme é considerado o protótipo do gênero chanchada (PIPER, 1976; MARINHO, 2007).

O fato de Renato ter assistido repetidas vezes aos filmes de Oscarito para observar seus procedimentos técnicos já denota um projeto deliberado de tornar-se cômico⁵⁴. Também diz muito da maneira como Aragão aprendeu a se fazer Didi. Ao afirmar que “assistia com atenção repetidas vezes aos filmes do Oscarito”, ele revela que seu método de aprendizagem, como o de tantos outros atores, foi a observação. Na telona, o truão compreendeu os procedimentos de um cômico que na chanchada exercitava truques, tempos e corporeidades adquiridos no Circo e aperfeiçoados através de longos anos de trabalho no Teatro de Revista. Da lona para a telona.

Renato nunca negou que sua comicidade não nasceu no Circo, mas no Cinema. “Eu nunca fiz circo (...) mas o circo é algo inerente ao meu trabalho”⁵⁵. Porém, na infância e na adolescência, ele declara ter lido muito a respeito do trabalho de Charles Chaplin (1889-1977)⁵⁶. Ele também viu muitos palhaços nos pequenos circos do interior do Ceará. Manfred Santana declara ter transmitido procedimentos de *palhaçadaria* para o amigo no início da carreira. “(...) eu ensinava o Renato a cair, fingir que apanhou, bater, fazer movimentos típicos de palhaço” (Depoimento de Santana in JOLY e FRANCO, 2007).

A matriz poética de criação do Didi situa-se no corpo: “Eu comecei a ver que eu precisava mais do meu corpo do que da minha cabeça”⁵⁷. Seu preparo físico e sua comicidade centrada na partitura corporal (ainda que ajudada por outros procedimentos) fazem dele um fiel continuador do trabalho do acrobata Oscarito, “dono de uma invejável elasticidade corporal e impressionante preparo físico” (MARINHO, 2007, p.21). Didi tem um jeito para agradecer, um jeito para manifestar desconfiança (através do

⁵⁴ Era comum Renato ir ao cinema assistir repetidas vezes aos filmes de seu ídolo cômico. O filme *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949), por exemplo, também outro ícone da chanchada com Oscarito e Otelo, foi visto 15 vezes por ele, segundo ele atestou nos depoimentos para DOCUMENTÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: DIDI (2004), COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS (2005) e confirmou ao autor.

⁵⁵ Cf. depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 1, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

⁵⁶ Em depoimento ao autor, ele cita uma biografia do cômico inglês escrita por Georges Sardoul lida na infância e uma coleção de muitas outras obras sobre o criador de Carlitos.

⁵⁷ Depoimento ao autor em 11/03/13.

movimento da sobrancelha), um jeito para demonstrar que teve uma ideia, um jeito para sentar, outro para aplaudir. Seus *lazzi* constituem um acervo de partituras corporais ao qual ele recorre⁵⁸.

Outra característica de Oscarito herdada por Renato Aragão/Didi – e comum no repertório de vários mômáros, é a de imitar cantores das paradas de sucesso. Nas chanchadas, Oscarito parodiou dezenas de astros do Rádio e do Cinema, como Emilinha Borba, Carmen Miranda, Rita Hayworth e Elvis Presley. Aragão levou a paródia musical para seu programa de TV macaqueando, entre outros astros de sua época, Roberto Carlos, Fafá de Belém, Caetano Veloso, Sidney Magal e até Mickael Jackson⁵⁹. Ney Matogrosso não lançava um disco sem que se apresentasse no programa dos Trapalhões, para ser imitado frente a frente pelo Didi (o mesmo procedimento foi diversas vezes utilizado por Oscarito, que desempenhou suas imitações diante das próprias figuras parodiadas, gente como Dercy Gonçalves, Virginia Lane e Eva Todor).

Renato Aragão é daqueles cômicos cuja configuração facial, se bem utilizada, por si só encaminha a expressão da máscara para o grotesco⁶⁰. Sua dicção é ruim e Renato se aproveita disso para fazer graça com os erros de pronúncia e trocas silábicas do Didi. Mas apesar dos inúmeros bordões que legou à gíria brasileira em mais de 50 anos de sua exibição, não é o humor verbal a fonte principal da graça do Didi. A voz nunca foi o recurso determinante de sua práxis. Para o cômico de rua é mais importante que se *escutem* os gestos do que as palavras. O eixo maior de sua palhaçada, como já vimos, está no corpo, através de suas caretas e *lazzi* gestuais⁶¹.

⁵⁸ Conforme pode ser consultado na relação de *lazzi* do Didi apontada a seguir.

⁵⁹ N'Os *Trapalhões no Reino da Fantasia* (SANTANA,1985), é apresentado o show dos *HeavyTraps*, paródia dos grupos de *heavy metal* que despontavam na época. Ali, os Trapalhões formam uma banda e Didi imita os gestos do guitarrista fundador do AC/DC, Angus Young. Naquele ano, a banda tinha feito grande sucesso no recém-criado festival *Rock in Rio*.

⁶⁰ "(...) um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo o sempre". (BERGSON, 2001, p. 18)

⁶¹ Renato Aragão também criou outros três tipos que durante períodos diferentes figuraram no programa de TV Os Trapalhões: Severina, paródia da Salomé de Chico Anysio, uma velha cearense e pobre que conversava sobre a carestia com sua *prima* gaúcha ao telefone;

2.6.9. O FILHO DA CHANCHADA

Os filmes dos Trapalhões são filhos da chanchada na mesma medida em que Aragão era fã declarado do gênero. A primeira comédia do cinema nacional, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (FERREZ, 1908), já é considerada por Piper (1976) uma predecessora dessa família de comédia. A fita muda apresenta, em 15 minutos, o cantor circense José Gonçalves Leonardo, como um caipira de passagem pelos pontos turísticos do Rio, que se enrabicha por uma linda cantora. Até o momento em que sua *patroa* chega da roça e põe tudo a perder. O brocoió ingênuo e trapalhão se perdendo em encrenca pela cidade grande, envolto em música (apesar do filme ser mudo), belas mulheres e encantamentos, já parece indiciar as matrizes chanchadeiras no embrião de nossa comediografia fílmica.

O termo chanchada teria vindo da Argentina, pois em portenho *chancho* significa porco, portanto, *chanchada*, porcaria e serviria para designar, segundo o uso da época em que o termo foi cunhado, as comédias *superficiais e sem valor*. O gênero também floresceu em Cuba, México, Itália e Portugal; no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1950, aportou uma popularidade inédita para o Cinema nativo, contribuindo para a consolidação de um mercado para as produções nacionais. Por possuir todas as características do gênero de maneira exemplar, *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949) é defendida por muitos como a *chanchada-modelo* (AUGUSTO, 1989).

A chanchada era o resultado direto de uma mistura entre os esquetes do teatro de revista e os sucessos musicais dos programas de rádio. Na realidade, de uma forma geral, existia apenas um fiapo de história – defendido por atores, na sua maioria, saídos da revista – entremeado por músicas das

Ananias, um goleiro anão cuja comicidade centrava-se no jogo que Aragão estabelecia a partir de um mecanismo cenográfico que matinha suas pernas enterradas; e o Véio, um idoso que, nas sucessivas tentativas de conquistar mulheres bonitas, ao se dar mal, dizia: “O véio dançô!” Apesar desse bordão ser o mote do Véio, ele também chegou a ser utilizado pelo tipo Didi. Esses tipos nunca contracenaram com Dedé, Mussum e Zacarias, sendo apresentados como quadros-solo de Renato.

paradas e/ou campeãs de Carnaval. Tudo isso servindo como trampolim para o brilho histriônico de um elenco delicioso e despidoradamente caricato (MARINHO, 2007, 203 p.).

Como grandes peças no painel histórico da chanchada destacam-se ainda: *Aviso aos Navegantes* (MACEDO, 1950), *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952), *Matar ou Correr* (MANGA, 1954), *De Vento em Popa* (MANGA, 1957) e *O Homem do Sputnik* (MANGA, 1959) – quase todas enfileiradas entre as 13 protagonizadas pela dupla Oscarito/Grande Otelo.

Mesmo quando seus títulos indicavam a pretensão de imitar películas do cinema hegemônico, a brasilidade das comédias chanchadeiras não negava seu *pedigree*. A despeito do desdém da crítica, a cumplicidade com seu público fez com que o gênero atravessasse exitoso mais de 20 primaveras. Só a Atlântida, primeira e principal companhia produtora de chanchadas, pôs em exibição 62 latas⁶². Localizada, inicialmente, no centro do Rio de Janeiro, capital política e cultural do Brasil de meados do século XX, ela formava com a Rádio Nacional e os teatros de Revista da Praça Tiradentes “um triângulo cultural sem paralelos em nossa indústria de entretenimento de massa” (AUGUSTO, 1989, p. 19). As três empresas completavam um circuito de fabricação e lançamento de ídolos. Nas telas, o público conhecia a imagem dos cantores e galãs de novelas cujas vozes idolatravam pelo Rádio, dividindo a cena com comédicos da Revista e da comédia de costumes.

No Brasil, grande parte dos elementos do *filmusical* são oriundos do Teatro de Revista: a tipificação dos personagens, o enredo de situações diversas costuradas, a sátira do cotidiano⁶³. Além deles, o projeto *trapalhônico* apresenta outras identificações com a chanchada: a mistura de humor ingênuo (para as crianças) com comicidade adulta; a criatividade premida por um esquema *apertado* de produção (na obrigação de lançar um título a cada temporada); as canções defendidas por cantores de sucesso; a boate como cenário onde se desenrola parte do enredo, para dar lugar a

⁶² Além da Atlântida, os produtores independentes Watson Macedo, Herbert Richers e Oswaldo Massaini também produziram filmes do gênero.

⁶³ Cf. subcapítulo 3.8.

números musicais e, às vezes, coreográficos; a presença dos galãs e beldades preferidas do público.

Digna de nota também é a constância de técnicos, diretores e artistas que, com o fim das chanchadas nos anos 1960 e a disseminação do Cinema de autor, encontravam espaço de atuação nos filmes dos Trapalhões. Atores que, em muitos casos, participaram também do Teatro de Revista e trouxeram para jogar com os trapalhões sua voz, seu corpo e seus recursos cômicos: Carvalinho, Hélio Souto, Zezé Macedo, Wilson Grey (o recordista em número de participação em chanchadas). Victor Lima, roteirista de mais de 50 filmes, entre eles, *Nem Sansão, Nem Dalila* (MANGA, 1954), dirigiu e escreveu cinco películas para os trapalhões. Não por acaso, o diretor que melhor captou a essência do grupo, J. B. Tanko, trabalhou na fase final do ciclo de comédias musicais. Carlos Manga (1928), o gênio maior do gênero, também dirigiu um filme do quarteto, *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (MANGA, 1986), verdadeira homenagem ao formato que tem José Lewgoy (1920-2003), o vilão da Atlântida, como o antagonista Dr. Velhaccio.

2.6.10. O ARLEQUIM BRASILEIRO

A coragem de Didi faz dele um sujeito abusado e enxerido. Se mete onde não deve e não tem receio de tratar os tipos das ordens oficiais e superiores com a mesma insolência que dispensa aos mosquitos⁶⁴. Isso faria dele o Briguela dos Trapalhões. Astuto e corajoso, não espera segunda ordem ao se sentir ofendido e perde a cabeça pelo *bicho bom*⁶⁵.

Didi exercita sua *cara de pau* no vídeo no esquete Assalto ao Banco. Quando uma segunda quadrilha de ladrões invade um banco, sucedendo-se a um assalto anterior, o *paraíba* se aproveita e põe um bando contra o outro, armando um conflito entre os meliantes até a chegada da polícia. No final, o gerente vem parabenizá-lo pela coragem: “Eu salvei o banco dos assaltante. Agora eu quero saber quem vai me salvar do juro dos banco. Políça!!! Vinte por cento ao mês!”, grita Didi.

De um lado, Briguela, do outro, Arlequim. Como já vimos, os trajes do trapalhão são remendados e sua arma é um bastão. Invariavelmente faminto, às vezes se apresenta sonolento. Didi-Zé Galinha-D’Artagnan-Arlequim, nos *Três Mosquiteiros Trapalhões* (STUART,1980), por exemplo, na sala do chefão Foca, diante de um colar valioso e de um cesto de frutas, não esquece de sua carência alimentar arlequinesca nem na hora de negociar as esmeraldas. “Se o senhor aceitar, eu dou 15 milhão no colar e 10 cruzeiro num mamão desse”, oferece ao chefe, apanhando uma fruta para em seguida comê-la.

Se estivesse no Circo, Didi seria o palhaço Augusto. Diante dos superiores, inicialmente, o tipo assume uma postura humilde, tímida e subalterna. Num segundo momento, através de sua esperteza, pode dar o troco por meio de uma reviravolta.

⁶⁴ “O quê o Didi quer é ser contra a autoridade”, afirma Renato Aragão em depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 3, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

⁶⁵ Termo com o qual Didi se refere a uma mulher bonita.

O Augusto cumpre no picadeiro a função do palhaço rústico, ingênuo e grosseiro. Serve-se da *escada* preparada pelo Clown Branco, dominador e elegante. Ele é o palhaço inapto para acompanhar as mais simples tarefas e cuja ineficiência, num universo racional voltado à eficácia, suscita o riso (BOLOGNESI, 2003, p. 72).

No momento da virada, Didi torna-se o Contra-Augusto. O Contra-Augusto é o palhaço que, vitimado por sua ingenuidade uma ou duas vezes em seguida, torna-se esperto: percebe o mal de que é sujeito para logo depois vingar-se de seus detratores (utilizando das mesmas artimanhas, muitas vezes). Portanto, mesmo quando é tolo, sua ingenuidade dura pouco tempo. Didi interrompe a cena, faz um ar de cínico para a câmera, aproveita um de seus *lazzi* e, com a mesma pausa de comentário do palhaço de picadeiro⁶⁶, demonstra tramar um ardil para resolver a encrenca. E a braveza do tipo pode assumir ares de insanidade. Didi, às vezes, sai de si. Tem acessos de loucura, sai batendo e destruindo tudo como se estivesse *possuído*.

A paixão de Aragão por Chaplin também faz de Didi o Carlitos⁶⁷ da cinematografia nacional. Quando tem uma decepção amorosa, seu ânimo enfraquece. Torna-se aborrecido, cabisbaixo, até mesmo soturno. Essa tristeza é a *sombra* do Didi, o contraponto de seu entusiasmo exultante, e é usada como efeito enternecedor da plateia. Sua melancolia tem lastro nos grandes tipos da comédia tradicional: Jerry Lewis (1926), Laurel, Petrusca, Pierrô. De insolente, Didi torna-se meigo. Uma lágrima corre da face do palhaço e a comédia *trapalhônica* vira melodrama.

⁶⁶ Este *lazzo* também funciona como aquilo que Dario Fo (2004) denomina *telefonada*, isto é, aquilo que prepara o espectador para o desfecho cômico final.

⁶⁷ Principal tipo de Chaplin, mendigo trapalhão com ares de *gentleman*, vestido de fraque, chapéu-coco e bengala, que cumpre geralmente a função de contra-augusto, isto é, o palhaço ingênuo que adquirindo astúcia se vinga de seus detratores.

2.6.11. IMPROVISAÇÃO⁶⁸

No esquete Confusão no Armazém, Didi pede ao balconista Dedé para ver as mercadorias. Ao pegar a peça de queijo, põe-se a lançá-la para cima, revelando a leveza de seu peso. Em seguida, bate o queijo sobre o balcão e põe-se a se abanar com ele. Quando Dedé lhe oferece um ovo, o cearense o derruba ao chão, mostrando que aquele ovo é inquebrável. Depois, apanha um pastel da estufa de vidro, tenta mordê-lo e faz que machuca o dente; bate-o sobre o balcão: “Ah, isso cêis compra na rodoviária!”. Manfred não aguenta e desata a rir, tentando conter-se. Quando descobre que o adereço, ao ser atirado contra o balcão, pula, Renato explora o mecanismo e começa a atirar todos os salgadinhos, pondo-se também a rir da situação: “Isso bate assim no estômago... Ave Maria!”, exclama. Dedé oferece-lhe emprego no armazém, Didi aceita. Ao aproximar-se uma freguesa *onça mocreia*, diz que ela é chata, mas compra bem e que, para trabalhar, é só responder, a cada demanda, *tem*. Dedé sai de seu posto e se esconde, observando a atuação de seu substituto. “Tem papel higiênico multiuso?”, pergunta a *mocreia* com sotaque lusitano. “Dedé, tem aí essas coisa?”. “Tem, fala que tem”. E Didi: “Tem, mas tá faltando”. Dedé intervém: “Dá licença, freguesa”, puxando Didi pelo pescoço para um canto. “Vem cá, ô, idiota! O quê que eu disse prá você?”. “Que tem tudo”, responde o *paraíba*. “Tem tudo, não falta nada. Não tem papel higiênico, arruma outra coisa e dá prá ela”, confirma o niteroiense. “Não falta nada! Tá entendido?”, grita, quase enforcando seu Augusto. “Se vira!”, finaliza Dedé saindo. “Num tem o multiusa, mas tem um muito parecido”, anuncia Didi para a freguesa. “Muito parecido? Ô, raios, que diabo é isso?”, ela pergunta. “Jornal”, ele mostra, dispondo um jornal diante dela. “Jornal? Mas prá quê que eu quero um jornal?”. “Aí, depende da sua imaginação”, afirma o nordestino. “A senhora pode enrolar sabão, limpar

⁶⁸ “Eu acho que, eu e o Renato, nós tínhamos uma grande vantagem em cima de todo mundo, eu e ele. Nós tínhamos direito de errar. A gente errava, tentava acertar, ia fazendo daqui... ia propondo. (...) Hoje o cara não tem muito direito de errar. O cara entra, errou, se queimou, acabou” (Manfried Santana, depoimento ao autor em 17/10/2012).

vidraça...”. Dedé, do outro lado do armazém, sussura: “Não!”. “... e outras atividades correlatas”, completa o novo atendente. A *mocreia* põe-se a dar bolsadas em Didi. “Escuta aqui, ô, gajo, tu estás a fazer troça comigo?”. E sai, batendo nos dois trapalhões. Na saída da freguesa, Renato tira um bacalhau do gancho e, num ataque de fúria, começa a utilizá-lo como raquete (revelando a dureza do adereço) para atirar os ovos sobre a porta. “Tá brava? Toma-lhe um bacalhau!”. Manfred volta a rir. “Derrubou a parede!”, exclama Aragão. Ao ver se aproximar um *bicho bom*, Dedé ordena: “Para, para!”. “Boa tarde. O senhor tem calça comprida?”, pergunta a linda freguesa. “Eu tenho. Mas tá meio véinha...”, faz Didi, mostrando um furo na própria calça. “Ô, rapá!”, reclama Dedé, de longe. Em seguida, Didi põe-se a mimar um violão com o bacalhau. “É calça para menino de 10 anos...”, completa a beldade. “Na prateleira, em cima, sobe...”, sussurra Dedé. Ao ser notado pela freguesa, o galã começa a fazer malabarismo com duas laranjas: “Tem laranja fresquinha...”, e segue monitorando seu empregado, que arma uma escada portátil, mas não consegue subir, atravessando-a de um lado para o outro. “Tem feijãozinho...”. Didi, finalmente, consegue alcançar a calça na última divisão: “Essa aqui serve, dona?”. “Essa é muito escura, não quero não”, nega a musa. Entra uma mulher gorda e muito maquiada, balançando seus brincos na orelha. “Ô, moço, o senhor quer me mostrar uns brincos de balagandãs?”. “Um momentinho, que a madame tá na frente aqui”, responde o palhaço, retirando outras calças da prateleira. “Tem essa mais clara, aqui...”. “Ô, moço, e os balagandãs?”, insiste a nova megera. “Um momentinho, dona, já atendo a senhora. Aqui num falta nada, tem tudo. “O senhor não quer descer umas 10, eu escolho”, sugere a freguesa bonita. “Ô, moço, o senhor vai ou não vai me mostrar os balagandãs?”. “Se a senhora esperar eu descer as calças, eu mostro os balagandãs”, encerra Didi. As mulheres ficam espantadas.

Renato é um dos primeiros atores no país a revelar os mecanismos de realismo da linguagem televisiva, muitas vezes de maneira improvisada, exibindo o fundo do telefone que não tem fio, a leveza da pedra de isopor ou

comendo um prato feito de açúcar. Desde o início de sua carreira, quando a televisão era feita ao vivo, o improvisar sempre foi uma das vertentes de sua comicidade. Uma prova do quanto a improvisação é importante para seu trabalho é a forma como se deu o batismo de Didi Mocó. O nome do tipo já havia sido dado por Renato, por considerá-lo “mais rápido de datilografar” quando escrevia os esquetes para a TV Ceará em 1960. Didi ganhou seu sobrenome ao acaso, mais tarde, em 1962, quando Aragão já estava na TV Tupi do Rio de Janeiro. Numa cena, o tipo enfrentava uma fila em busca de emprego, na qual tinha que preencher uma ficha. O funcionário lhe pergunta: “Qual o seu nome, Sr.?”. “Didi”, responde. “Didi de quê?” emenda seu interlocutor noutra pergunta que não estava no *script*. E de imediato, associando sua estirpe a estapafúrdias denominações que vão de nomes de bichos a remédios, Renato responde: “Didi Mocó Sonrisepe Colesterol Novalgina Mufumbo”. Como a plateia riu muito, o cômico passou a usar o nome assim, completo, em todas as situações em que o tipo tem de se apresentar. E acrescentou mais tarde: “Mufumbo do meu pai, Novalgina da minha mãe.”

A arte de improvisar na telinha foi, com o tempo, sendo cada vez mais aprimorada por Aragão, até tornar-se um de seus cavalos de batalha. Esse procedimento, ao contrário do que possa parecer, requer destreza, pois “(...) o improviso é feito por pessoas que o dominam. Existem regras. Há rigor também no improviso. É como no jazz. Você precisa dominar o instrumento para improvisar. E, principalmente, para fazer rir”⁶⁹. É preciso muito ensaio, muitas tentativas e erros para se chegar à leveza que dá a ilusão de espontaneidade; para se adquirir confiança na capacidade de conduzir uma cena cômica de assalto.

O cômico demanda a atenção permanente do público. Ele cobra essa disposição *chamando* a plateia a todo o momento, trazendo a audiência para dentro da sua cena aberta. O improviso de Renato Aragão tem essa função de *convocação*. E é esse jogo, estabelecido dentro da lógica do

⁶⁹ Veneziano (2010, p. 90).

entendimento, que permite a Didi que escape do curso da ação chamando a atenção para algum elemento, fazendo um *desvio cômico* dentro da fábula. No dizer de Bolognesi (2010, p.78), o “desvio cômico é justamente esta apropriação da lógica interna, ou seja, do exercício de raciocínio, para um derivado, para o terceiro ou quarto elemento igualmente lógicos”.

Um dos recursos explorados por Didi ao longo de sua carreira televisiva é o fato de revelar para o público os truques de realismo utilizados pela TV. Na reprise *Equilíbrio de pratos e ovos* do repertório tradicional do palhaço brasileiro, encontramos um Augusto que a todo o momento desqualifica o número do outro palhaço. Primeiro, ele deixa transparecer ao público que o prato equilibrado por seu adversário está fixado por um prego na ponta da varinha. Depois, prova que os ovos são de madeira. Em seguida, revela que os ovos estão presos a um fio no chapéu do palhaço, desmascarando as artimanhas de seu opositor, o palhaço-malabarista⁷⁰. Nessas situações, o palhaço é o *desmancha-prazeres* de que fala Huizinga (2007), aquele que desrespeita as regras do jogo. Para o filósofo holandês, ao denunciar o caráter relativo e instável do universo lúdico no qual, temporariamente, se havia encerrado com os outros, o *desmancha-prazeres* priva o jogo da ilusão⁷¹.

Recurso semelhante aos princípios brechtianos, essa *quebra* na sequência da ação provoca o afastamento do cômico em relação à cena. Interjeições como *Ô Psit!* ou *Ô da Poltrona!*, utilizadas intermitentemente por Didi para convocar a atenção do público, indicam seu distanciamento. Além disso, assumem o caráter de comunicação direta com o público, herança dos procedimentos do Teatro de Revista e do Circo.

O fato de Renato controlar todo o processo de realização da obra (produção, argumento, roteiro e até trilha-sonora, em alguns casos), sobretudo no Cinema, concorre para que articule suas peripécias diante dos outros atores, da cenografia, dos *scripts* e dos objetos de cena. Além disso,

⁷⁰ Bolognesi, (2003).

⁷¹ Segundo Huizinga (2007), a raiz etimológica latina da palavra ilusão, *inludere*, significa, entre outras coisas, *em jogo*.

contribui para que consiga dominar o jogo de *quebra* da ação incorporando improvisos sem prejuízo do ritmo das cenas.

Desde que foi da TV Tupi para a TV Globo, Renato Aragão nunca levou a sério o chamado *padrão Globo de qualidade*⁷². Tanto assim que o comico chegou a ter problemas com isso. “No começo, quando eu mostrava que o telefone não tinha fio, eu recebia memorandos toda a semana da direção da emissora, me repreendendo: ‘Olha, você não pode desmistificar a televisão’. Depois, eles desistiram de me chamar atenção”⁷³.

Bebendo Café com Leite é um esquete no qual Didi aposta com Dedé que é capaz de misturar o café no leite, tomar apenas o leite e deixar o café na xícara. Dedé traz o bule, a leiteira, serve-lhe uma xícara. Renato diz: “Põe o leite assim para a câmera pegar”. Depois, quando Dedé afirma que o café está quente, mergulha o dedo no bule: “Deixa eu ver se num é Coca... Hoje é leite mesmo!”, exclama. Santana começa a rir. Renato põe-se a beber: “Tá frio esse negócio, rapaz!”. “Quero ver”, ordena sério o *escada*. “Peraí, beber sem vontade tem que esperar um pouco, né?”, diz Aragão. Santana não consegue se conter e volta a gargalhar. Didi, depois de tomar tudo, despeja o conteúdo da xícara na mão do amigo: são grãos de café. “Taí... Bebi o leite e deixei o café”. Fica claro que, na maior parte das vezes, o improvisado é um recurso de que Aragão lança mão com inteligência quando o quadro não tem muita graça por si só.

2.6.12. OS BORDÕES DO DIDI⁷⁴

Alguns dos bordões do Didi foram incorporados à fala cotidiana nacional e até aos dicionários de Língua Portuguesa. É o caso da utilização de *poupança* como sinônimo de traseiro. Segundo depoimento de Aragão, a maioria deles nasceu por intuição, ao acaso. Outros foram recolhidos nas

⁷² Conjunto de normas outorgadas aos técnicos e artistas da emissora e que sempre primou pela excelência técnica de seus produtos

⁷³ Cf. depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 2, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

⁷⁴ Palavra, expressão ou frase repetida viciosamente pelo tipo cômico. Usado no teatro cômico, especialmente no Teatro de Revista, no humor radiofônico e televisivo.

ruas pelo seu ouvido atento. Elencamos 69 bordões criados e utilizados por Renato Aragão/Didi: *Ô psit!. Cuma?. Aí tem truta!. Nem morta, filha!. Ô da poltrona!. Tudo em riba? ou Tudo em cima?. Pó pará!. Som na caixa, mané!. O véio dançô!. Circulando, circulando. É fria!. Bífio!. Pelas perucas do Ivon Cury!. Dá licença, caiu uma coisa aqui no chão... . Camufla!. Solicita!. Agasalha!. Submete!. Não, mas eu dô as minhas cacetada... . É comiga?. Bufunfa. Pila. Arame. Grana. Carvão. Barão. Muuuuuuito macho!. É caflito?! É caflito?!. Sabe tuuudo!. É um... é dois... é dois e meio... é dois e quarenta e cinco... é três. Ele é assim com os ômi!. Ouço vozes!. Tesooooouro!. Arô! Sô ieu... . É por debaixo dos pano... . Audácia da pilombeta!. Bicho bom!!!. Escamateia. Isso muito me afeta!. Aí varêia!. Popozuda!. Asssô!. Poupança. Popô. Dotôoso. Antanse... . Ah,si,si... . Modos que... . No bom sentido. Víííixe!. O quê se assucedeu?. Peruuuuua!!!. Passô.*

Nos acessos de loucura, grita: *Eu tô muito louco!* Ao chorar, soluça em: *Dão, dão, dão, dão...* . Ao soletrar um número, diz: *Dois, meia dúzia, meia dúzia, dois, meia dúzia, seis...* . Quando faz uma suposição, diz: *É apenas um supositório.* Ao pedir ajuda de alguém numa situação de perigo, chama: *Amiguinho...* . Diante de uma pergunta embaraçosa, pede ao interlocutor que não a faça, dizendo: *Pula, pula...* . Logo após levar uma bordoadada ou depois de chorar por estar com dor, diz lamentando: *Passô, passô...* . Quando quer ironizar a denominação de alguém, chama a pessoa de: *Engenheiro!* Quando se vê em encrenca com seus amigos, clama: *Os pirata!* Denomina algumas pessoas convocando-as pela interjeição ô seguida de um pronome que tem função, às vezes, demonstrativa, às vezes, possessiva, indicando um objeto que faz referência a elas ou ao local em que trabalham, chamando, por exemplo, um garçom de: *Ô do guardanapo*, um marchand de *Ô do ateliê*, um campesino de *Ô da enxada* ou Mussum de *Ô da Mangueira*. Apelidos dados pelo Didi ao Dedé: *Sanfona, Rapaz Alegre, Divino, Pilombeta de Niterói, Engenheiro, Morcegoná.*

2.6.13. OS LAZZI⁷⁵ DO DIDI

Por meio de nossa análise das cenas *trapalhônicas*, levantamos 29 *lazzi* utilizados pelo Didi: *Quando está desconfiado, franze a sobrancelha esquerda, fazendo-a levantar-se pelo canto.* O tipo também utiliza esse *lazzo* após a palavra: *Então...* e faz o gesto, conclamando a cumplicidade do público e prenunciando o início de um ardid. *Provocado, coloca as costas das mãos debaixo das axilas e movimentando os braços como se batesse asas, projetando o tórax para frente. Aplaudes como chipanzé. Faz o sinal de Buon appetit com a mão ou mesmo como se recolhesse da boca seu beijo, com o olho direito fechado, para imediatamente depois estalar os dedos como num passe de macumba, ou como se jogasse esse beijo para o ar.* Outra variação é, na sucessão desse beijo, fazer um sinal de espera com a palma da mão. *Não sabe atirar e com o peso da arma atira para o chão. Estica o pé e bate com as costas da mão na ponta do pé, endireitando-o. Ao comer, empurra o maxilar com um soco, de baixo para cima, para ajudar na mastigação. Faz do garfo um pente. Afia a espada no braço direito esticado, como se a arma fosse uma faca de açougue e o braço um afiador. Outras vezes, faz o mesmo sem a espada, mimando o braço esquerdo como uma arma. Diante de um vilão muito alto, ajoelha e se benze como se passasse em frente ao crucifixo. Abre a boca, puxando os dois maxilares em direções opostas, como se fosse rasgá-la, quando quer se “suicidar”⁷⁶. Faz uma conta matemática, mima pegar do chão um número que cai, dizendo: “Escorregou um zero, vai um...”. Quando está mentindo, encobre metade do rosto com as costas das mãos e pisca um dos olhos, como se escondesse um dos lados da face, em sinal de que vai começar alguma trapaça. Alguém estica a mão para cumprimentá-lo, ele estala os dedos sobre a mão do interlocutor, descrevendo um semicírculo de um lado para o outro, ininterruptamente e rápido, como se fosse uma bola*

⁷⁵ Plural de *lazzo*: “Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem. Contorções, *rictus*, caretas, comportamentos burlescos e *clownescos*, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos” (PAVIS, 2008, p.:226)

⁷⁶Esse *lazzo* lembra os gestos do bebê nos primeiros meses de vida, quando está na fase oral e enfia a mão inteira na boca sem nenhum cuidado.

de ping pong. Levanta e desce a sobrancelha rapidamente. Depois de um beijo da estrela, encara a câmera vesgo e boquiaberto. Estala os dedos batendo a mão para baixo, como se estalasse um chicote, do modo como fazem aqueles que dão um passe na umbanda. Esse sinal indica o início de um ardil, ou que tudo vai indo bem. Tenta colar com cuspe pedaços de peças que acabou de quebrar, tais como: jarros, telhas, potes e pratos. Nervoso, ri em vibrato com a voz alterada para um tom grave. Quer aplaudir ao mesmo tempo em que segura um objeto (uma bolsa, por exemplo) e termina por derrubá-lo. Olha para a câmera subindo e descendo as sobrancelhas, sinalizando que teve uma ideia ou que descobriu o ardil de seu oponente. Passa o indicador na pele de uma beldade e em seguida chupa o dedo, como se provasse de um sorvete. Rebola aos pulinhos com as mãos sobre a cintura quando ameaça seus oponentes, para, em seguida, fugir. Roça o indicador alongado debaixo da papada, quando precisa indicar alguma coisa ou uma saída para alguém de maneira disfarçada. Cospe os dentes para fora, depois de levar um soco. Fecha as duas pálpebras com os dedos, uma por uma, mas não consegue manter as duas fechadas e quando fecha uma a outra insiste em reabrir. Nesse lazzo, mantém sempre um olho semi-aberto como se fosse involuntariamente, mas, desta forma, pode espiar desconfiado. Diante do perigo, emudece abruptamente e não consegue mais falar. Chora em snif...snif. Quando alguém está mentindo, acena com o pé direito esticado como se, disfarçadamente, estivesse negando uma afirmação. Embaraçado, imita sucessivos latidos agudos e estridentes de um cachorrinho.

A vagabundagem e a energia na luta pela justiça são as características ambivalentes que, completando-se, acompanham o desajustado Didi. Aos 52 anos⁷⁷, o mendigo *renunciador* sobreviveu aos

⁷⁷ Os 50 anos do Didi foram tema da Escola de Samba paulistana X9, em 2011, com o enredo “De eterna criança a Embaixador da Esperança: Renato Aragão, Didi Trapalhão”. Em 1988, a Escola de Samba Unidos do Cabuçu, do Rio de Janeiro, havia apresentado o enredo “O Mundo Mágico dos Trapalhões”. Na ocasião, logo depois de iniciado o desfile, os cômicos se recusaram a permanecer em cima do carro alegórico. Os quatro desceram e desfilaram no chão, junto com os foliões da escola.

Trapalhões e, em 2013, ainda faz palhaçada no Cinema e em especiais de Televisão. Cearense e mal tratado, esperto e independente, rei da facécia e do improviso, é um ícone da cultura popular de massa e segue a despertar interesse e identificação em diferentes gerações e faixas etárias, ao encarnar os assuntos e as quimeras dos descamisados. Didi é o tipo midiático de carreira ininterrupta mais longeva da Televisão e do Cinema brasileiro e cuja figura emblemática permanecerá como referência para futuras gerações⁷⁸.

2.7. DEDÉ, O GALÃ QUE SOLICITA

“Eu queria ser galã, mas o primeiro diretor com quem fui trabalhar olhou para mim e falou: ‘Você vai ser palhaço’⁷⁹.”

À vista dele, os bandidos se escondem, os ladrões fogem, os falsários se entregam. Anunciando mais vigor do que precisão, os movimentos abruptos de sua munhequeira impõem liderança aos amigos. Nunca deixa a fala sem um gesto e, ao falar, joga o tórax para trás quase como se recuasse projetando a firmeza de suas ideias para uma lona invisível. Seu perfil atlético disfarça sua estatura baixa. As roupas sempre novas, de moda jovial, desmentem sua falta de dinheiro. Os cabelos muito negros, a pele bronzeada, o peitoral entreaberto fazem as moças suspirarem. Sério, destemido, conquistador, furioso... lá vai o Dedé.

2.7.1. SERRAGEM NA VÉIA

Sua mãe não teve que fazer muito esforço para pari-lo, debaixo da lona quente de uma tenda naquela tarde de maio de 1936. Afinal, Ondina

⁷⁸ Por seu trabalho diante do programa de TV e da campanha social Criança Esperança, Renato Aragão tornou-se embaixador do UNICEF em 1991. No Festival de Gramado de 2008, o comico recebeu um Kikito especial pelo conjunto de sua obra. Em abril do mesmo ano, recebeu uma homenagem especial da Academia Brasileira de Cinema. Em março de 2012, foi o homenageado do 3º Festival Risadaria, em São Paulo.

⁷⁹ Depoimento para Neila Daronco disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=GJT6givEm7c> (acessado em 21/6/2012).

Santana era considerada a “maior contorcionista da América do Sul”. O menino saiu chorando, do mesmo jeito que, três meses depois, dispensou a utilização de choro gravado em disco quando substituiu um boneco que servia de bebê n’A Cabana do Pai Thomaz⁸⁰, na segunda parte do espetáculo de circo-teatro. Criado sobre a serragem, Manfred Santana foi palhaço desde criança⁸¹. No Circo também exerceu as funções de acrobata, malabarista, equilibrista, bilheteiro, ator de melodramas, caminhoneiro e piloto no Globo da Morte. Trabalhou em pavilhão de circo-teatro, fez *Deus Lhe Pague*, de Joracy de Camargo (1898-1973), *A Canção de Bernardete*, de Franz Werfel (1890-1945) e muitas Paixões de Cristo. É fruto da última geração, entre as décadas de 1930/40, que ainda teve no formato circo-família seu processo de formação, aprendizagem e socialização (SILVA e ABREU, 2009).

Descendente de índios e ciganos, com o circo da família percorreu o Brasil até se fixar em São Paulo onde começou a cursar Contabilidade. Para pagar o curso foi engraxate, verdureiro e auxiliar de mecânico. De volta ao Rio, dormiu em calçadas e passou fome, até conseguir emprego como faxineiro no Teatro de Revista. De faxineiro para contra-regra e dessa função para ator, foram duas cambalhotas. Na Revista, atuando em papéis cômicos na companhia de Walter Pinto (1913-1994), foi premiado como o melhor comediante de 1961, façanha que lhe valeu seu primeiro papel no Cinema, em *Rio à Noite* (CARVALHO, 1961), onde aparece fazendo seus números de boate. Para a Revista, acredita ter levado o jeito de corpo do Circo⁸².

Em 1962 entrou para a TV como o *escada* do Didi. Paralelamente à parceria com Aragão, rebatizou outra dupla, que formava no Circo com seu irmão, Dino, de Maloca e Bonitão, participando do programa Gira Mundo Gira, na TV Excelsior, dirigidos por Carlos Manga, até ganharem um show

⁸⁰ Adaptação do romance de Harriet Stowe (1811-1896), de 1852.

⁸¹ “Eu, Didi e Mussum sempre nos consideramos palhaços” (SANTANA, 2009, p.59)

⁸² “Eu levei pro Teatro de Revista... não só eu, como o Ankito, também - nós levamos o jogo de cintura, porque a maioria do pessoal da Revista era pessoal que vinha do Rádio, do Teatro.” (depoimento ao autor, em 17/10/2012).

com seu próprio nome na Tupi. Como Maloca, ao contrário de seu tipo nos Trapalhões, Manfred não cumpria a função de Branco, mas de Augusto - o palhaço estabonado⁸³. Com a dupla Maloca e Bonitão filmou *Deu a Louca no Cangaço* (Mendes, 1969), *2000 Anos de Confusão* (Mansur, 1969), *Se Meu Dólar Falasse* (Coimbra, 1970) e *Os Irmãos sem Coragem* (Thomé, 1972)⁸⁴.

Antes dos Trapalhões fincarem os pés numa comicidade voltada para as crianças, em sua carreira solo, o zíngaro trapalhão participou das seguintes *pornochanchadas*: *Lana, Rainha das Amazonas (Königin der Amazonen)*, FARNEY, 1964), *A Espiã Que Entrou Numa Fria* (CHERQUES, 1967), *Sob o Domínio do Sexo* (VIEIRA, 1973) e, anos depois, *As Sete Vampiras* (CARDOSO, 1986). E, com Aragão, rodou *A Ilha dos Paqueras* (MANSUR, 1970), uma *quase pornochanchada*.

Do Circo, Dedé traz, em sua memória gestual, a graça ancorada no discurso não-verbal, a espontaneidade e a criatividade do pragmatismo. Nenhum dos trapalhões teve escola de Teatro. Eles são uma ocorrência de grupo de artistas detentores de um saber aprendido na prática, via mestre-aprendiz. O ator de circo-teatro, Antônio Pedro, em *O Circo no Brasil*, afirma: “As famílias circenses formaram famílias teatrais muito importantes na história do teatro no Brasil e então nós somos parte mesmo da formação circense” (TORRES, 1998, p. 45).

2.7.2. O MESTRE TIO COLÉ

Inspirações para a composição do palhaço Dedé não faltaram: Simplício (1916-2004), Arrelia e seu pai, Oscar Santana. N’Os Trapalhões,

Eu tentava ajudar dando piadas, situações cômicas que vinham dos meus avós, pais, tios, até de comediantes como Simplício, Arrelia, Piolin. Até de um

⁸³ “Eu me sujeitei a fazer o *escada* quando fui trabalhar com o Renato Aragão” (depoimento ao autor, em 17/10/2012).

⁸⁴ Com o término dos Trapalhões, fez, ao lado de Renato: *O Noviço Rebelde* (YAMASAKI, 1997), *Simão, o Fantasma Trapalhão* (ARAGÃO, P., 1998) e *O Trapalhão e a Luz Azul* (BOURY, 1999). Em 2011, ao lado de sua filha Yasmin, protagonizou a produção catarinense *Meu Pai é Figurante* (CASTELHANO, 2011).

dos maiores atores de circo que conheci, que foi o Simplício. Muita coisa eu me inspirei no humor dele (SANTANA, 2009, p. 33)⁸⁵.

O trapalhão lembra que conheceu Simplício no Circo Liendo, que era de seu padrinho. Ali, Simplício fazia um palhaço no primeiro ato e depois o galã nas peças teatrais. E, ao assisti-lo, o menino ficava impressionado com a mudança na sua atuação que, do *clown* para o galã, alterava voz, corpo e espírito.

Entretanto Dedé afirma que um de seus maiores mestres foi seu tio, Colé Santana (Petrônio Rosa Santana, 1919-2000): “em quem mais me espelhei foi meu tio Colé que também foi um grande comediante, fora de série, astro de cinema e que também chegou à televisão” (SANTANA, 2009, p. 44). Colé começou na pista, como palhaço Picolé, e trocou o picadeiro pelo palco da Revista, sassaricando pelas empresas de Walter Pinto (1913-1994), Jardel Jércolis (1894-1944) e Geysa Boscoli (1907-1978). Celebrizou-se por seu tipo debochado e brejeiro. Na telona, estreou em *O Cortiço*, em 1945, sob a direção de Lulu de Barros (1893-1981). Participou de inúmeras chanchadas, entre elas, *Segura essa Mulher* (MACEDO, 1946), *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952) e *Os Três Recrutados* (RAMOS, 1953), de filmes de *terror*, paródias cômicas do gênero de terror, como *O Segredo da Múmia* (CARDOSO, 1982), *pornochanchadas*, como *Os Bons Tempos Voltaram: Vamos Gozar Outra Vez* (CARDOSO, HERBERT, 1985). Estrelou ainda filmes experimentais, como *Tabu* (BRESSANE, 1982) e *Brás Cubas* (BRESSANE, 1985). Participou da inauguração da TV Tupi no Rio de Janeiro, em 1954, no elenco do programa Personagens Célebres, de Haroldo Barbosa. Na TV Globo, mais tarde, além de figurar por algumas temporadas como coadjuvante do programa Os Trapalhões, fez Balança Mas não Cai,

⁸⁵ “Há muitos anos, em São Paulo, o Circo do Arrelia era um grande sucesso na TV. Arrelia era um grande palhaço, considerado um artista de elite. Às sextas-feiras, ele não podia comparecer ao circo porque nesse dia eram gravados os programas para a TV, e era eu quem o substituí. Eu o imitava perfeitamente, fazia as mesmas graças e ainda acrescentava umas palhaçadas” (SANTANA, 2009, p. 94).

Feijão Maravilha, Agosto e encerrou carreira na Escolinha do Professor Raimundo.

Quando seu tio palhaço virou apenas Colé, Manfred roubou-lhe o nome artístico e virou ele o Picolé. Ao entrar para o Teatro de Revista, era Telé. “Mas aí apareceu Telê Santana, não sei quê... E eu acabei assumindo definitivamente Dedé”⁸⁶.

2.7.3. POR TRÁS DAS LENTES

Um dos motivos para a separação⁸⁷ efetiva d’Os Trapalhões durante seis meses em 1983 era que Manfred queria ampliar sua participação no processo de criação do grupo e acumular, no Cinema, a função de diretor, que ele já exercia nos shows do quarteto. Desde 1981 ele já era co-diretor dos acetatos da trupe, mas achava que, como integrante do grupo, no comando da câmera, poderia contribuir mais com a obra cinematográfica *trapalhônica*. Por isso dirigiu, com o trio Dedé-Mussum-Zacarias, a comédia *Atrapalhando a Suate* (SANTANA,1983). Com a reconciliação da trupe, o índio trapalhão dirigiu *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (SANTANA,1984), *A Filha dos Trapalhões* (SANTANA,1984), *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (SANTANA,1985) e *Os Trapalhões no Rabo do Cometa* (SANTANA,1986).

2.7.4. O CERTINHO IRRITADO

Dedé é o mais corajoso dos quatro trapalhões. Apesar da aparente valentia, algumas vezes, *amarela* e foge de medo dos vilões. Como bom

⁸⁶ Depoimento ao autor em 17/10/2012. Segundo seu depoimento, outro tio seu, Antoninho de Vasconcelos, ator e dramaturgo, foi um dos responsáveis pelo estabelecimento de um palco no fundo do picadeiro dos circos-teatros no país.

⁸⁷ Em setembro de 1983, por divergências na distribuição das arrecadações do grupo e de espaço artístico, Manfred Santana, Antônio Carlos Bernardes Gomes e Mauro Gonçalves deixaram o programa Os Trapalhões. Durante alguns meses, participaram de um quadro em outro programa humorístico da TV Globo, A Festa é Nossa! e, em dezembro, enquanto Aragão lançava o filme *solo O Trapalhão na Arca de Noé* (RANGEL, 1983), a produtora de seus colegas apresentava *Atrapalhando a Suate* (SANTANA, 1983). A separação durou até fevereiro de 1984. (JOLY e FRANCO, 2007, p.76-83)

*Capitão*⁸⁸, alardear aos quatro ventos seus dotes de audacioso é uma das táticas para intimidar os algozes, acobertando seu íntimo desbrío. Nesses momentos de exceção, ele é o ferrabrás que se pavoneia narrando suas façanhas progressas, mas ao sinal da primeira faísca foge em disparada. A vaidade, aliás, que projeta seu peito quando conta vantagens, sustentando gestos largos e explicativos, faz lembrar a figura de um pavão.

“Obtém-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma ideia” (BERGSON, 2001, p. 92). A transposição dessas ideias, para o filósofo, pode se dar por degradação ou exageração. Contar vantagens e exagerar suas proezas são atributos próprios da índole do palhaço machão. E nas enumerações superabundantes e de extensão inconcebível verbalizadas por Dedé, encontramos o exagero como válvula do riso. A degradação se dá quando os números perdem sua estatura simbólica, uma vez que são destronados, profanados. O rebaixamento paródico dos números ou a hiperbolização grotesca nas descrições a respeito de façanhas e proezas masculinas assumem cifras exageradas que transgridem a verossimilhança (BAKHTIN, 1987). O programa *Os Trapalhões*, a todo o momento, degrada aquilo que é visto como sério e oficial, ao torná-lo grotesco. A ambivalência entre o solene e o familiar aparece nos momentos nos quais os planos desonestos do quarteto se justificam por seus fins honestos, em que o *mau comportamento* é travestido de respeitabilidade, em que os truões surgem numa reunião de terno, gravata e cueca sambacação.

No quadro *Não Mudou Nada*, Dedé passa base no rosto e termina de ajeitar sua bela gravata, de frente para o espelho: “Não dá mais. Ou eu boto esses caras prá fora do apartamento ou me mudo daqui. Sim, porque um homem na posição social que eu tenho ultimamente não pode estar morando com três imbecis”. Didi aparece de terno largo, amarrotado e gravata colorida: “Bicho, arnei aí prá nós grampeá duas gata”, diz o cearense. “Didi,

⁸⁸ Na *commedia dell'arte* o Capitão (*Capitán*) é o soldado metido a valentão que no fundo é covarde. Representa a ordem instituída e é o protótipo do militar garanhão.

por acaso você não notou a distância que nos separa?”, pergunta Dedé, enquanto termina de abotoar um colete cinza sob sua casaca. Didi mede os palmos entre os dois e insiste: “A Maria Vai que é Mole e a Rita Zero Hora tá esperando por nós”. “Preciso falar seriamente com você, Didi. Você tem que compreender as coisas... Você é um cara ignorante, Didi. Olhe para minha cara. O quê é que você vê na minha cara? Um homem inteligente, uma mente saudável. Sabe quantos anos você tem? 45 anos! E já está ficando careca. Daqui a pouco você morre, vai prá debaixo da terra, vira adubo, do adubo nasce o capim, aí vem uma vaca, come o capim e dali a 100 metros você vira adubo de novo. Aí, eu venho andando, com meu charme, minha elegância e piso em cima de você”. E Dedé prossegue, conversando com a sola de seu sapato: “Eu olho para você e digo: *Didi, como você mudou!*”. “Sabe, Dedé, que eu também tô impressionado com você?”, pergunta o colega. “Você já tem mais de 40 anos e umas cacetada. Daqui a pouco você morre, vai pro chão, vira adubo, nasce capim, vem uma vaca e come você. A vaca não aguenta dez metro e você *caplof*... Eu vou andando e piso em cima”. Didi olha para a sola de seu sapato, no mesmo jogo, e dispara: “Dedé, você não mudou nada”.

Via de regra, Dedé cumpre no quarteto a função que seria no Circo do palhaço Branco⁸⁹, o excêntrico *certinho*, que aparenta boa índole. Ele é o *caxias* (DAMATTA, 1991), o sujeito que espera uma vida de ascensão econômica através da ordem, mas que, aos olhos dos outros, se torna otário. O apelido de conotação pejorativa, associado ao patrono do Exército⁹⁰, designa um comportamento pautado pela norma e pelo cumprimento dos regulamentos. No Brasil, ser *caxias* não significa estar certo, mas ser uma pessoa ingênua que acredita no espírito das leis (DAMATTA, 1991).

Nos Trapalhões, a tarefa de organizar o pensamento dos colegas e criticá-los quando estão em desacordo com a correção cabe também ao

⁸⁹ O termo tem origem na Europa, por causa do rosto enfarinhado do tipo.

⁹⁰ Duque de Caxias (Luís Alves de Lima e Silva, 1803-1880), militar e estadista brasileiro, comandou a Guerra do Paraguai e é patrono do Exército (<http://www.exercito.gov.br/web/guest/caxias> acessado em 18/04/2012).

Dedé. Como representante da força e da ordem, o Branco é muito elegante e traça sempre roupas novas em oposição aos farrapos do Augusto. Por ser aparentemente inteligente, é autoritário e manda nos outros palhaços – que, às vezes, se vingam de seu autoritarismo armando-lhe presepadas. Líder dos quatro trapalhões, Dedé também é aquele que muitas vezes tem as ideias, o que o aproximaria do Briguela da comédia italiana. No *Cinderelo Trapalhão* (STUART,1979), por exemplo, planeja a aventura central da fábula; a do falso casamento e posterior explosão do paiol de armas. Mas, mais do que a astúcia, a principal característica *briguelesca* de Dedé é a sua ira e prontidão permanente para a briga física. Por essas e outras, está sempre muito irritado.

Se na obra de arte a experiência pessoal aparece na presentificação e é um dos fatores que lhe confere originalidade, para o palhaço, a fronteira entre a personalidade do ator que o compõe e sua personagem é tênue. No ato criativo, o novo aponta a existência de particularidades que personalizam a obra e a atividade criadora. A subjetividade, portanto, é parte constituinte e integrada ao processo criativo. As características individuais dos cômicos circenses se misturam à composição de seus próprios tipos. Para o artista popular, desvencilhar sua arte de sua vida, sua técnica artística de suas táticas de sobrevivência, sua carreira de sua biografia, é quase impossível, pois, nesse caso, há uma correlação íntima entre vida e arte. Segundo Namur (2009), quando está em cena, um bufão não representa. Ele é.

Em seu livro *A personagem palhaço*, Pantano (2007) propõe uma leitura da gênese do tipo *clownesco* considerando, entre outros atributos, a utilização de características pessoais dos intérpretes na criação de seus palhaços:

Para se construir uma personagem (*palhaço*) é necessário levar em conta as próprias características individuais do artista. Partindo de seus próprios aspectos subjetivos, o ator desenha a aparência de sua personagem. Desse modo, dota sua personagem com gostos que lhe são próprios. Nesse sentido, é praticamente impossível escapar de si mesmo ao construir uma personagem.

Na maioria das vezes, é esse o caminho trilhado para definir a personalidade da personagem (PANTANO, 2007, p.52).

Dedé é o apelido de infância de Manfred, dado no Circo por seu irmão, também palhaço, Dino Santana⁹¹. Com sua força, Dedé é o trapalhão que manda até *calar a boca* e corrige os erros de seus colegas. Ele chega inclusive a bater em Didi-Cinderelo (1979). Em sua autobiografia artística, *Eu e meus amigos Trapalhões*, Manfred Santana (2009) enfatiza em diversos capítulos que, durante o período em que trabalhou no quarteto, sua personalidade era irascível. “Todos os que conheciam os Trapalhões na intimidade eram unânimes em afirmar que eu era o mais mal humorado do grupo. (...) Houve uma época em que tudo me aborrecia” (SANTANA, 2009, p 5;7). Não é difícil concluir que a irritabilidade e o azedume do tipo Dedé sejam oriundos de seu próprio criador.

Sendo Branco, Dedé é o *escada* dos Trapalhões.

No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada* (BOLOGNESI, 2003, p.62).

Um dos grandes triunfos do *escada* é segurar a graça do seu parceiro, Toni ou Augusto, sem perder a própria comicidade. E essa difícil tarefa Manfred desempenha com maestria, ao garantir o protagonismo de Didi e manter sua própria graça, sem *roubar a cena*. Sem Dedé, não existe a graça de Didi. E, no caso dos Trapalhões, Manfred não faz a *escada* apenas para um, mas para três palhaços.

Dedé é o mais ágil trapalhão nas *clagues*⁹²; aponta o tapa na altura da orelha de seu adversário e rápido desfere o golpe. Santana dá sempre a réplica imediata depois da fala de seus interlocutores, impedindo que haja *branco*⁹³ na cena *trapalhônica*. Em suas atuações ao lado do grupo, ele

⁹¹ Ondino Santana (1940-2010), ator e diretor, atuou em diversos filmes dos Trapalhões e foi assistente de direção do programa do quarteto.

⁹² Nome dado aos tapas e golpes imoderados desferidos pelos palhaços.

⁹³ Nesse caso, lapso ou esquecimento momentâneo que impede o ator de dizer o texto, interrompendo a cena.

consegue não apenas preparar as piadas para seus três colegas como também arrematá-las. Na TV, quando o ritmo da cena está em desaceleração, nota-se que o ator toma a frente da ação, aumentando o volume de voz e a vivacidade de sua atuação para manter o tempo cômico e a animação do quadro.

Na dramaturgia *trapalhônica*, quando o conflito interpõe-se entre os tipos, ele parte de Didi contra Dedé ou de Didi contra os outros três e nunca se dá entre Dedé, Mussum e Zacarias. É como se o trio Mussum, Zacarias e Dedé, mesmo antes da separação do quarteto e a despeito de suas individualidades e funções dentro da trupe, formasse uma unidade separada do Didi. Na filmografia e no programa Os Trapalhões, há muitas cenas individuais do cômico de Sobral, intercaladas a episódios envolvendo apenas os outros três tipos. Nos planos arquitetados para vencerem os vilões, diversas são as ocorrências em que Dedé, Mussum e Zacarias encarregam-se de executar tarefas separados do Didi.

2.7.5. O GALÃ DE NITERÓI

Se além de excêntricos os Trapalhões são heróis, Dedé é o mais herói dos Trapalhões. O tipo sempre atravessa primeiro, chega antes, corre mais depressa, bate mais forte, briga melhor, salva os trapalhões de apuros. A valentia do cigano de Niterói se corporifica na acrobacia, sua grande arma. E por ter o *physique du role* de atleta e cumprir a função séria e ponderada que cabe ao palhaço Branco, Dedé acabou, durante certo tempo, desempenhando outra incumbência nas fábulas *trapalhônicas*, a de galã. No auge dos recordes de bilheteria da produção fílmica do quarteto, não era raro as moças se dirigirem às salas de cinema para se deliciarem com os atos de bravura e os números de saltimbanco do circense (SANTANA, 2009). Na quase totalidade das obras analisadas por nossa pesquisa, Dedé sempre termina por conquistar beldades, ao passo que Didi, na maioria das vezes, é preterido em suas investidas românticas.

Além da ascendência circense que se confunde com sua identidade cigana, auto-proclamada na Televisão, não é difícil encontrar traços indígenas na fisionomia de Dedé⁹⁴. Ao contrário dos *inamoratti*⁹⁵ das fábulas *trapalhônicas*, com traços delicados denotando ascendência aristocrática, Dedé é um garanhão de periferia. Suas técnicas para seduzir as garotas e suas gírias são todas suburbanas – identificando-o com os conquistadores dos arrabaldes das metrópoles brasileiras. Ao se dirigir aos outros personagens, por exemplo, conjugando a segunda pessoa do singular, tu, de maneira incorreta (*Ou tu vai ou tu fica; Tu tá de brincadeira; Tu vai prá onde?*), Dedé elege como sintaxe a gíria jovem carioca difundida sobretudo nos anos 1970.

Embora seja boa pinta, mulherengo e bom de briga, na TV sua sexualidade é sempre questionada por Didi. Como *escada* do cearense, Dedé, muitas vezes, nos esquetes televisivos, se deixa surpreender em situações *duvidosas*. Nessas ocasiões, Didi, por sua vez, aproveita para impingir-lhe apelidos como *Pilombeta de Niterói* ou para afirmar ironicamente que ele é *muuuito macho*. O cearense diz ainda que Dedé *solicita* (sic)⁹⁶, significando com isso que, apesar da aparência de machão, Dedé seria homossexual⁹⁷. Por irônico que seja, todas as piadas sobre homossexualidade do grupo recaem sobre Dedé e nunca sobre Zacarias, o único tipo afeminado do quarteto.

⁹⁴ “Costumo brincar dizendo que tenho nome de alemão e cara de baiano, embora nascido em Niterói” (SANTANA, 2009, p.15).

⁹⁵ Os *innamorati*, moças e rapazes, são os filhos dos aristocratas que, na comédia italiana, são ajudados pelos criados a realizar seu amor impossível. Belos, românticos e de expressão melancólica, muitas vezes desempenhavam a função de galãs nas trupes da *commedia dell'arte*.

⁹⁶ O verbo solicitar nesses casos é conjugado por Didi de maneira intransitiva.

⁹⁷ As piadas hoje consideradas por muitos de caráter homofóbico estão presentes em parte da comicidade *trapalhônica*.

2.7.6. BORDÕES DO DEDÉ

Santana não compõe seu Branco no estabelecimento de bordões. Mas lança com frequência algumas expressões que se repetem no Cinema e na TV: *Nãaaaaao?! 'Tás brincando?. Ô, rapá!*

2.7.7. UM CORPO QUE GRITA

Atualmente, a produção nativa de humor televisivo, mais sofisticada, está centrada na comicidade verbal. É um humor de texto. A comicidade *trapalhônica*, ainda que muitas vezes tenha se valido de piadas, trocadilhos e tiradas jocosas, tinha na corporeidade o eixo de sua matriz criadora. Se o assim chamado ator contemporâneo centra sua técnica de representação nas ações físicas, Manfred Santana (e todos os atores circenses que o antecederam) já o fazia há muito tempo. Ao lado do Didi, Dedé é o tipo que mais apresenta em seu corpo o alicerce de sua poética cômica. O texto, para ele, é um acessório. Seu corpo configura um acervo de partituras premeditadas, ensaiadas, experimentadas.

Enquanto fala, a cabeça de Dedé nunca pára de mexer. Seu gesto é sempre largo, os braços descrevem hipérbolas a cada frase dita. Intenso e descomedido, tudo na gesticulação desse histrião é macroscópico e exasperado. E tal qual os artistas de Circo e de rua, que têm de se comunicar com a audiência das arenas sem se preocuparem com a *quarta parede*, os trapalhões representam *em giro*.

Os gestos e movimentos do galã trapalhão, sobretudo aqueles acentuados pela repetição padronizada de seus *lazzi*, se tornam cômicos na medida em que dentro deles visualizamos a articulação do mecanismo de seu corpo. Repetições periódicas de bordões, inversão simétrica de papéis, desenvolvimento geométrico de quiproquós também são procedimentos mecânicos frequentemente explorados pelos Trapalhões e engraçados na medida em que nos lembram sua simples engrenagem (BERGSON, 2001).

Quando chora o Dedé, sua máscara de choro é a mesma do palhaço de pista que, auxiliado por um mecanismo, espirra água por cima das orelhas: o pescoço projetado para frente, o maxilar caído, os lábios contorcidos para baixo, os olhos espremidos, as sobancelhas erguidas. Toda careta que desenha tem de ser vista até a última arquibancada. No televisor e, sobretudo, na telona, essas máscaras ganham proporções descomunais. Dedé, nesses momentos, reificado, deixa de ser gente e passa a ser aparelho.

“Rimos sempre que uma pessoa nos dá impressão de coisa” (BERGSON, 2001, p. 43). Se o ser humano é um ser vivo, o dispositivo mecânico é uma coisa. E para Bergson (2001) a revelação dessa ambivalência por comparação seria fonte de riso. O corpo dos trapalhões, assim como o dos palhaços, frequentemente se envolve em sequências que repetem encontrões, cabriolas, saltos, estapeamentos, pauladas, socos, pontapés. São lançados das alturas para baixo, catapultados da Terra para o céu, afundam como peso, explodem como bombas, são ingeridos, deglutidos, comprimidos como massa.

Manfried Santana não fala em cena. Ele grita. Mesmo quando dubla os filmes dos Trapalhões⁹⁸ ou no estúdio do programa televisivo. Nas cenas em que Dedé contracena com Zacarias, percebemos que esse procedimento contrasta com a técnica de Mauro Gonçalves. De origem radiofônica, o ator mineiro utilizava sua voz de maneira modulada; exceto nos momentos de exaltação do Zacarias. No Circo, origem e escola de Manfried, é pelo grito que os palhaços se comunicam com a plateia. Quase obsoleto nas grandes lonas que hoje lançam mão do microfone, esse procedimento ainda é comum nos pequenos picadeiros que percorrem o interior do Brasil. Na dicção de Manfried percebemos também o *érrre* da escola italiana de interpretação, o chamado *teatrão*. Ali está um resquício da influência européia no *bel canto* dos mestres formadores do Teatro e do Circo brasileiros.

⁹⁸ A maioria das cenas dos filmes *trapalhônicos* por nós pesquisados foi dublada.

Se o riso muitas vezes nasce daquilo que no corpo se evidencia como ação mecânica, o palhaço Branco é a figura que, preparando a *escada*, serve para nos apontar esse mecanismo em seus parceiros de cena. E o líder Dedé, atlético, machão e furioso, como contraponto do Didi e o fiel da balança nos Trapalhões, sabe como poucos palhaços executar esse *apontamento*⁹⁹.

2.8. COGITO, ERGO MUSSUM

“Vai falar o Sr. Mussum Bartira. É Bartira porque tudo o que ganha, o bar
tira”.
Didi¹⁰⁰

De boné de peão, calça verde e camisa rosa, jeito desengonçado de andar e gesticular, entre sorridente e irritado, lá vem o Mussum. Seu chapéu tem o modelo do boné dos pedreiros que se protegem do sol e dos pintores de construção, que se defendem dos respingos de tinta. Sua camisa, florida ou listrada, traz as cores da Mangueira. Sua risada é grave e escandalosa. Seu sorriso aberto escancara muitos dentes de um branco brilhante. Com o assobio entre os dentes, zanzando as pernas, uma garrafa sob o sovaco e de coração generoso, lá vai o Mussum...

2.8.1. CACILDIS! O PALHAÇO NEGRO

Na sociedade brasileira, em que os negros formaram a maior parte da força de trabalho escravo durante quase três séculos e na qual eles continuam a compor a maioria da mão-de-obra dos serviços pesados e sujos,

⁹⁹ Na TV, depois da despedida *trapalhônica*, na década de 1990, Santana senta no banco da Escolinha de Chico Anysio e depois passa pelo programa Zorra Total. Fora da Globo, em 1999, foi um dos professores da Escolinha do Barulho, na Record. Em 2005, ganha o seu próprio programa, Dedé e o Comando Maluco, produção de Beto Carrero (1937-2008) gravada em Santa Catarina e exibida pelo SBT. Com a morte do caubói Beto, em 2008, depois de uma reconciliação pública com Renato Aragão no programa Criança Esperança, volta a trabalhar com seu parceiro em A Turma do Didi. Em 2011, foi homenageado no 3º Encontro Internacional de Palhaços – Circovolante, em Mariana/MG. No mesmo ano, inaugurou o Circo do Dedé Santana, em São Gonçalo/RJ. Continua atuando em circos, eventos e praças de todo o país.

¹⁰⁰ *Os Fantasmas Trapalhões* (TANKO, 1987).

não é estranho que a figura do negro seja mantida como um elemento cômico e ridicularizável. Segundo levantamentos de pesquisadores da história do palhaço no Brasil, os *clowns* negros estavam presentes nas diversões cômicas nativas desde tempos remotos. Conforme apontam anúncios de jornais acerca das diversões públicas do século XIX, a fala por eles utilizada, sobretudo daqueles que cantavam, já demonstrava o emprego dialetal de uma linguagem afrobrasileira como procedimento cômico no desempenho desses histriões (CASTRO, 2005).

Além disso, a presença do palhaço-negro-cantor no Brasil tem influência de uma categoria *clownesca* norte-americana, a dos *blackfaces*. “Os *blackfaces* eram cômicos brancos, com a cara pintada de negro, que apresentavam-se (sic) em circos e espetáculos itinerantes por todo o país, fazendo humor com a música, as danças e a ‘língua’ dos negros” (CASTRO, 2005, p.108).

A figura do *blackface* era, entretanto, construída em cima dos clichês da visão preconceituosa que a sociedade branca norte-americana tinha dos afrodescendentes¹⁰¹. Vestido em farrapos, com o sapato furado e um chapéu branco, T. D. Rice¹⁰² foi o primeiro *blackface* do *vaudeville* americano. Sua caricatura de canto, dança e jeito de falar do escravo das plantações de algodão chegou à Grã-Bretanha através de suas excursões e o gênero *minstrel* alcançou depois também a França (BROWN, 1995). Al Jolson (1886-1950) foi outro famoso *blackface* cuja atuação eternizou-se no primeiro filme falado da história do Cinema, *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, CROSLAND, 1927), fábula que retrata a história do *minstrel show*¹⁰³.

¹⁰¹ Também no Teatro de Revista tivemos atrizes brancas que se maquiavam de preto para encarnarem a mulata (VENEZIANO, 1991).

¹⁰² Outro palhaço negro que pode ter influenciado de alguma maneira nossos afropalhaços foi o franco-cubano Chocolat (Raphael Padilla, 1868-1917). Ao lado do inglês Footit (George Tudor Hall, 1864-1921), Chocolat formou uma das primeiras duplas a firmar a relação de dominação do clown Branco sobre o Augusto ingênuo e, de 1890 a 1910, foram o grande sucesso de Paris, inspirando a música de Éric Satie (1866-1925), a pintura de Toulouse-Lautrec (1864-1901) e tendo seus rostos servindo de decoração a taças de chá, canecas e tabletes de chocolate. Chocolat, inclusive, teria inspirado Samuel Beckett (1906-1989) na criação do escravo Lucky de Esperando Godot.

¹⁰³ Espetáculo de variedades feito por atores de ascendência europeia com a face enegrecida e nos quais os negros eram retratados como ignorantes e supersticiosos.

Alice Viveiros de Castro (2005), entretanto, chama a atenção para o fato de que a cor negra no rosto do palhaço remonta a épocas mais antigas, uma vez que as primeiras máscaras teriam sido feitas com a cor preta do barro tirado do chão e que, no caso tupiniquim, os brincantes do Boi e do Maracatu, tanto em Pernambuco quanto no Maranhão e no Ceará, pintam o rosto dessa cor.

Quanto aos palhaços-negros-cantores brasileiros, Viveiros de Castro nos reporta ao *Lundu do Escravo*, recolhido por Mário de Andrade e, segundo ele, cantado pelo palhaço Antoninho Correa desde, pelo menos, 1876. O mesmo tema foi atualizado depois pelo negro Veludo. Os versos desse lundu dão ideia do que seria a vida dos forros nativos. Foi o também palhaço Eduardo das Neves quem fixou o primeiro registro fonográfico da canção em 1913. Aliás, as primeiras gravações em disco no país foram feitas, em sua maioria, por palhaços que cantavam – muitos dos quais negros, ou brancos que se pintavam de preto.

2.8.2. BENJAMIN DE OLIVEIRA

O primeiro palhaço-empresário brasileiro a obter prestígio nessas duas funções foi Benjamin de Oliveira. Nascido em 1870, era filho de escravos e aos 12 anos fugiu com um circo. Começou sua carreira como exímio ginasta, trapezista e artista equestre. Quando fugiu desse circo, ainda antes da Lei Áurea, foi capturado por um fazendeiro que o tomou por um escravo fugitivo. Como era forro, teve de apresentar suas habilidades circenses para provar que era do ramo. Estreou como palhaço na substituição de um bufão doente e depois de muitas noites de vaia foi se adaptando aos macetes da arte até tornar-se a atração principal e abrir sua própria companhia. Admirado por presidentes da República, eleito o *Rei dos Palhaços do Brasil*, chamado por Procópio Ferreira de *Mestre de Gerações*, Benjamin constituiu sua própria companhia com a qual consolidou no país o circo-teatro (SILVA e ABREU, 2009) e, além de *feéries*, pantomimas e melodramas, levou para o picadeiro tanto tragédias shakespearianas nas quais apresentava seus dotes de ator

dramático, como em *Othelo*, quanto a primeira versão brasileira da opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehar. Além de encenador arrojado para a época e autor de peças como *O Diabo e o Chico*, *Vingança Operária*, *Matutos na Cidade* e *A Noiva do Sargento*, ele também foi escritor, empresário, compositor, instrumentista e como cantor gravou vários discos. Ao contrário dos *blackfaces*, Benjamin era o negro que se pintava de branco.

A genealogia dos palhaços negros brasileiros não para por aí. Além do negro Veludo de que fala Mário de Andrade em um dos relatos de campo de suas viagens de pesquisa, em Araraquara, e do palhaço Bahiano, galã do circo-teatro de Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves foi outro palhaço que popularizou o repertório de canções e lundus que retratavam comicamente o cotidiano dos afrodescendentes. Embora branco, Eduardo fez de um preto seu tipo principal, o palhaço Dudu das Neves, conhecido como Diamante Negro. Para isso, enegrecia o rosto. Tal qual Benjamin, acumulava às funções de mômbaro, os ofícios de compositor e cantor, tendo feito enorme sucesso com suas canções e suplantado seu trabalho *clownesco* em favor de suas habilidades musicais.

2.8.3. COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS

Outro celeiro de comédicos negros foi a Companhia Negra de Revistas, fundada em 1926 pelo cenógrafo português Jaime Silva e pelo comédico De Chocolat. Empenhada em “apontar a importância de um essencializado caráter negro e da harmonia racial no caráter nacional” (GOMES, 2004, p. 302) e formada por elenco exclusivamente de negros e mulatos, a companhia montava revistas que exploravam performances *negras* bastante conhecidas do público, como os quadros com mulatas, baianas e maxixes. Entre os músicos de sua orquestra, regida por Pixinguinha, contavam-se nomes como os dos compositores Donga e Duque. De Chocolatt (João Candido Ferreira, 1887-1956), além de idealizador do grupo, era também compositor, dançarino, coreógrafo, encenador, autor de revistas e ator. Outros comédicos negros lançados pela mesma companhia foram Mingote e

Osvaldo Viana – ambos especializados não apenas nos tipos *pretos*, mas em caricaturar os tipos brancos das revistas, como os almofadinhas. Mas “o grande sucesso estampado nos cartazes da companhia era o ainda jovem Grande Otelo” (GOMES, 2004, p. 347).

Por desentendimentos pessoais dentro de seu elenco, a *Companhia Negra de Revistas* foi desmembrada posteriormente em outra empresa dos mesmos moldes, a *Bataclan Preta*, e ainda inspirou outro grupo de revistas *negras*, a *Companhia Mulata Brasileira* – de breve existência. Em julho de 1938, De Chocolat tentaria reviver sua companhia, desta vez sob o nome de *Companhia Negra de Operetas*, com o espetáculo *Algemas Quebradas* e tendo Otelo novamente no elenco. A empreitada, todavia, não durou mais do que quatro meses (CABRAL, 2007).

2.8.4. COM O FORÉVIS NA FAVELA

Nascido num barraco do morro da Cachoeirinha, em Lins de Vasconcelos, subúrbio carioca, em 1941, Antônio Carlos Bernardes Gomes passou sua infância entre o quintal de dona Neuma, no morro da Mangueira, e as mansões de Copacabana, onde a mãe era cozinheira. As aulas de disciplina tomou no colégio interno, a Fundação Abrigo Cristo Redentor, de onde saiu com um diploma de ajustador mecânico. Mudou-se para a rua São Francisco Xavier, na altura da Mangueira, quando foi apelidado de Carlinhos da São Francisco. Na quadra da favela verde e rosa ele teria as primeiras lições de samba. Jovem, viu na Força Aérea Brasileira um dos poucos espaços de ascensão social e estabilidade financeira. Durante oito anos ali aprendeu teoria musical e tornou-se cabo. Nos intervalos e festas do quartel, não perdia oportunidade para destilar suas habilidades de percussionista em vários instrumentos. Incorporou-se a um conjunto musical e, de lá, foi convidado a tocar tamborim na Caravana Cultural de Música Popular Brasileira, coordenada pelo diretor de revistas e produtor de shows, Carlos Machado (1908-1992), considerado o “rei da noite”. Sua estreia foi em Rio de Janeiro, no Golden Room do Copacabana Palace, com roteiro de

Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto, 1923-1968). Dadas suas habilidades na execução corporal do samba, chegou a tomar parte em algumas revistas como passista como, por exemplo, O Teu Cabelo não Nega, do próprio Machado, em 1961.

Na mesma época, fundou com seus amigos de escolas de samba o grupo Os Sete Modernos, que estreou no Clube dos Baianos, na Praça Tiradentes. No Teatro Opinião e sob a direção de Mariozinho Rocha, musicaram o Samba do Crioulo Doido. Mesmo levando vida dupla como militar, cantava com os amigos sambas de protesto ao regime. Rumaram para o México, onde permaneceram por um ano se apresentando como Los Sete Diablos de la Batucada.

De volta ao Brasil, são rebatizados de Os Originais do Samba¹⁰⁴. Nessa época, Bernardes Gomes já se destacava diante do sexteto, contando piadas nos intervalos das canções e indo à frente do palco para improvisar – mais ou menos como fazia a figura dos *compères* que costurava os enredos das revistas nos números de cortina.

Combinando o figurino padronizado, o canto uníssono e o humor (a cargo de Antônio Carlos), os Originais passam a acompanhar cantores famosos da época, como Elza Soares, Chico Buarque e Jorge Benjor. O grupo amplia sua notabilidade depois de tocar com Elis Regina na I Bienal do Samba, em São Paulo, em 1968. O mangueirense tenta então fixar-se na capital paulista, onde estavam os meios de comunicação mais importantes da época e onde aconteciam os festivais e a maior parte de seus shows; pede ajuda ao cantor Jair Rodrigues (1940). O cantor d'O Fino da Bossa os apresentou a seus empresários e, em pouco tempo, os sambistas já estavam marcando o ritmo a seu lado. Sozinha, a banda excursiona pelo México, Porto Rico, EUA e Europa e torna-se o primeiro grupo de samba a tocar no Olympia de Paris. Gravando seu primeiro disco, em 1969, eles conquistam

¹⁰⁴ A primeira formação dos Originais era composta, além de Antônio Carlos, no reco-reco, por: Rubão (1933-1977), surdo; Bigode (1942), pandeiro; Bidi (1932), cuíca; Chiquinho (1943), ganzá; e Lelei (1946), tamborim (*ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA*, 1998).

as paradas de sucesso com canções como Cadê Tereza?, A Dona do Primeiro Andar, Se Gritar Pega Ladrão e E Lá Se Vão Meus Anéis (*ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA*, 1998).

Além de esmerilhar o reco-reco e de ser parceiro nas composições de algumas músicas do sexteto, Bernardes Gomes era exímio passista e o elemento que mais chamava a atenção do público. Foram essas as virtudes que o tornaram uma figura hilária e abriram-lhe a oportunidade de compor um tipo para programas televisivos de humor.

2.8.5. O NASCIMENTO DO MUSSUM, UM PEIXE QUE RECUSA ESCAMAS

O tipo Mussum não nasceu de uma hora para outra, mas foi destilado pouco a pouco por seu criador. O primeiro programa de TV em que tomou parte, ainda ao lado de seus amigos de pagode, foi Bairro Feliz, na Rede Globo, em 1965. Nele, Grande Otelo teria-lhe conferido o apelido de Mussum. Redigido por Max Nunes e Haroldo Barbosa, veteranos redatores do Humorismo Radiofônico, o show trazia o percussionista no papel de Cabo Fumaça e Grande Otelo no de um compositor de escola de samba que só apresentava sambas com rimas esdrúxulas e era acompanhado pelo grupo dos Originais do Samba. Como Antônio Carlos, à época, ainda era da Aeronáutica, o comico não poderia ser visto pelos oficiais superiores trabalhando na TV e fazia o máximo para se esconder em meio à cenografia do programa. Como tivesse dificuldade em memorizar textos (característica que o acompanharia durante a carreira *trapalhônica*), ele usava *colas*. Num dos programas, ao tentar se esconder, Antônio Carlos derrubou um livro do cenário ao chão, revelando sua *dália* escondida, e desatou a rir. Sem perder o espírito de improviso e aproveitando-se da situação, Grande Otelo olhou para ele, que por conta de suas atribuições militares tinha a cabeça toda raspada, não tinha pelos no rosto e era negro, e fulminou: “Tá rindo de quê, ô, mussum?”. A tirada despertou o riso geral do auditório. Mussum é o nome

de uma enguia preta e sem escamas e o apelido, apesar da revelia inicial do então militar, ficou. Com o tempo, e mais uma vez para não confrontar suas atividades artísticas com as militares, Antônio Carlos Bernardes Gomes acabou assumindo a alcunha como nome artístico.

Quando abandonou definitivamente a farda para alistar-se exclusivamente no mundo artístico e não ter mais de esconder-se, o filho de dona Zita já sabia que o palco lhe garantiria a sobrevivência. Depois de fazer pequenas *pontas* na TV, entre uma apresentação e outra de seus companheiros de ritmo, acabou por tornar-se um dos alunos da Escolinha do Professor Raimundo¹⁰⁵. Segundo o Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão, o Memória Globo, foi ali que passou a utilizar o *mussunguês*, por uma sugestão do redator Roberto Silveira. Já segundo o trapalhão Manfred Santana, Chico Anysio teria lhe sugerido terminar as palavras em *is*¹⁰⁶. Há ainda versões segundo as quais teria sido Grande Otelo a lhe ensinar a falar *daquele jeito*.

E do banco da Escolhinha ele foi parar na casa dos Insociáveis da TV Record, em 1972. Convidado por Manfred Santana, amigo de longa data, seu Mussum completa um trio ao lado de Didi e Dedé, na TV e no Cinema, até fecharem a quadra dos Trapalhões na Tupi, dois anos depois.

Em 1979, premido pelos compromissos do estrondoso sucesso dos Trapalhões, o ritmista abandona o conjunto com o qual gravou 12 LPs e ganhou três discos de ouro, após o lançamento do álbum **Clima Total**. Mas não abandonava a música de vez. Além das participações nos discos *trapalhônicos*, lançou ainda mais três álbuns sozinho: Mussum (1980), Água Benta (1983) e Because Forever (1986). Depois de agregar sua ginga, alegria e espontaneidade à poética *trapalhônica*, durante 20 anos, Antônio

¹⁰⁵ “Olha, eu tenho o Chico (Anysio) como um padrinho, e o Dedé Santana como outro padrinho meu. Foi quem me trouxe para isso aí”. (Entrevista ao jornal *Casseta Popular*, outubro de 1991, disponível em http://chester.me/wp-content/uploads/2008/01/casseta_popular_47_Out91_entrevista_mussum.pdf., acesso em 07/11/2012).

¹⁰⁶ Depoimento de Santana ao autor em 17/10/2012. Chico Anysio teve amplo contato com o universo da Revista entre os anos 1940/50, tendo inclusive escrito espetáculos para o gênero. Não é implausível a hipótese de que tenha vislumbrado aplicar a graça do falar da mulata no tipo Mussum.

Carlos Bernardes Gomes deixa os trapalhões órfãos, pela segunda vez, em 29 de julho de 1994, aos 53 anos de idade, em virtude de complicações após um transplante de coração.

2.8.6. NEGRITUDE

Mussum é um exemplo de ocorrência de exploração das características atribuídas à negritude através de um tipo cômico negro. Segundo João Carlos Rodrigues (2011), ao longo de mais de 100 anos de Cinema no Brasil, o personagem negro, na maioria das vezes, é apresentado em forma de clichês. O autor classifica esses tipos como: o Preto Velho, a Mãe Preta, o Mártir, o Negro de Alma Branca, o Nobre Selvagem, o Negro Revoltado, o Negão, o Malandro, o Favelado, o Crioulo Doido, a Mulata Boazuda, a Musa e o Afro-Baiano. Mussum estaria entre o Favelado e o Crioulo Doido. O primeiro seria apresentado pela sétima arte como o morador das comunidades singelo, trabalhador, honesto e mofino diante da violência e das autoridades. Em que pese Mussum nunca aparecer como *coitadinho*, ele tem essa característica de trazer para si a figura do morador do morro e, às vezes, até tirar vantagem disso.

A origem humilde de Bernardes Gomes se confunde com a biografia do tipo por ele criado. No filme *Os Três Mosquiteiros Trapalhões* (STUART, 1980), o sambista conversa consigo mesmo: “Cala a boca... essa boca minha de favela”. Também em *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (ALVARENGA JR., 1989), Mussum lança mão de sua origem *articulada*, de suas relações com as velhas tias do morro e do samba, ao tentar furar o bloqueio de um guarda: “Não tá lembrado de mim não, rapá? Do buraco quente... dona Neuma, dona Ziquis... aquele embalo lá... ré,ré,ré,ré...”

Já o Crioulo Doido, inspirado nos *erês*¹⁰⁷, espíritos gozadores e infantis dos cultos afrobrasileiros, alia simpatia, simplicidade, ingenuidade e infantilidade em sua compleição. A expressão foi cunhada pelo jornalista

¹⁰⁷ O Saci Pererê, mito multicultural cujo nome é tupi guarani, além de ser um negro, carrega a mesma perspicácia e traquinagem dos *erês*.

Stanislaw Ponte Preta quando, em 1966, ele fez uma paródia do regulamento do concurso carioca de sambas de enredo que, naquele ano, exigia temas patrióticos¹⁰⁸. No “Samba do Crioulo Doido”, o letrista desenhou a figura de um compositor negro que apresenta a História nacional de maneira canhestra – e que se tornou um grande sucesso carnavalesco. O criado José de *O Noviço* (PENA, 1999) e Pedro de *O Demônio Familiar* (ALENCAR, 1999), peças escritas em 1845 e 1857, respectivamente, são dois exemplos de como esse estereótipo atravessou a galeria de tipos da dramaturgia cômica nacional desde o Romantismo. A figura da Nega Maluca, muito utilizada pelo Teatro de Revista e, às vezes, apresentada em forma de uma boneca que acompanha um dançarino galhofeiro, seria uma versão feminina do Crioulo Doido.

Quando Mussum começou sua carreira, portanto, mesmo que não soubesse disso, o Brasil já era detentor de um saber e de um repertório de procedimentos na composição do tipo cômico negro. E a identidade negra, ou negritude, é um dos elementos que integram a composição do tipo Mussum. Ele não só faz questão de lembrar sua origem como também, quando tem oportunidade, gosta de exibir com orgulho os valores positivos atribuídos à sua identidade étnica: força, esperteza, malícia, sorte, dons mediúnicos, axé¹⁰⁹. Dessa forma, alguns elementos das fábulas dos Trapalhões foram adaptados para que a negritude do Mussum tivesse espaço.

Um gênio da lâmpada, no Oriente Médio da paródia *trapalhônica*, podia virar babalorixá. Em *O Rei e os Trapalhões* (STUART, 1979), por exemplo, Abul, Abel, Abol e Abil são quatro ladrões do Oriente Médio. Ahmad, o rei, busca descobrir os problemas de seu povo e, para isso, mistura-se entre seus súditos, disfarçado. Acusado de roubo, vai parar na

¹⁰⁸ Em entrevista para o jornal *Casseta Popular*, Antônio Carlos afirma que foram os Sete Modernos que colocaram melodia na letra de Sérgio Porto, em show roteirizado pelo jornalista para o Teatro Opinião. (Cf. http://chester.me/wp-content/uploads/2008/01/casseta_popular_47_Out91_entrevista_mussum.pdf., acessado em 07/11/2012).

¹⁰⁹ Axé significa energia e poder em iorubá.

cadeia junto à quadrilha atrapalhada. Jaffar, o Grão Vizir, aproveita de sua prisão para usurpar o trono. Com a ajuda dos trapalhões, o verdadeiro rei foge e, na fuga, conhece a princesa Alina. Na tentativa de reconquista do trono, Jaffar enfeitiça Ahmad cegando-o e transforma Abul em cachorro. Livres dos feitiços do Vizir, os trapalhões recorrem à ajuda de um gênio preso numa garrafa, que os auxilia na ajuda ao príncipe de reconquistar seu posto e a mão da bela Alina e os transporta para o século XX através de um tapete voador. Mussum-Abol agradece a Didi-Abul pelo designo do Gênio, dizendo: “Abul, agora nós vamos viver na sombra e água fresquis graças ao macumbeiris que tu arrumou aí. Saravá, meu pai!”. Os quatro terminam voltando para o Oriente através de um fusca aéreo e jogando dinheiro para o povo na Terra.

Na saga d’*A Princesa Xuxa* (ALVARENGA JR.,1989), Mussum-Mussaim comemora: “Já vi que nessa festa vou deitá e rolá!”. “Só pode rolar, porque se deitar vão pensar que é despacho!”, corrige-lhe Didi-Diron.

Sua ascendência, portanto, também está sujeita ao preconceito da piada. Em *Os Heróis Trapalhões* (ALVARENGA JR.,1988), os quatro são desocupados que, depois de fugirem dentro um tanque militar, são obrigados a aceitar uma missão de resgate da filha do Ministro do Exército. Angélica está presa num cativeiro na Amazônia, nas mãos de Rei, lunático comandante de um grupo de fanáticos que, em troca do resgate da moça, faz exigências absurdas. De roupa camuflada e empunhando metralhadoras, os quatro adentram a floresta, ajudados pela linda indianista Maia e pelo grupo Dominó. Um velho xamã vê na encarnação de Didi a força que veio salvar a humanidade e lembrar ao Homem que ele depende da floresta. Ele lhe dá sementes mágicas para, junto a seus amigos, vencer Rei e resgatar Angélica e Maia, com quem termina ao final, depois de serem condecorados pelo Exército. No começo da fábula, quando um bandido foge pela porta de um banco, depois de assaltá-lo, o gerente chama a polícia que aparece no exato momento em que Mussum passa fazendo *cooper*. Ele é preso como autor do assalto.

Mussum sempre fica enfurecido quando os outros trapalhões fazem alusão ao urubu, ao macaco ou a qualquer outro apelido de conotação racista¹¹⁰, ou quando lançam chacotas preconceituosas. Caberia aqui a pergunta feita por João Carlos Rodrigues em “O negro brasileiro e o cinema”:

Os personagens engraçados e humildes, tipo Crioulo Doido, ajudam a perpetuar o arquétipo – ou podem conter, dependendo do ator e da situação, críticas sutis e impiedosas a uma situação social constrangedora? (RODRIGUES, 2011, p. 149)¹¹¹.

No caso de Mussum, fica a dúvida se a indignação do tipo diante das injúrias atinge o patamar de crítica. Sua raiva é rápida; ela não carrega nenhum discurso político nem tem nenhum tom de engajamento e dura o tempo de finalização da piada.

2.8.7. O MUSSUNGUÊS

Há controvérsias em relação a quem teria sugerido a Antônio Carlos a prosódia do Mussum (se é que o procedimento não foi iniciativa do próprio ator). O fato é que encontramos diversas semelhanças entre o *mussunguês* e a maneira de falar da mulata no Teatro de Revista nacional. Segundo Veneziano, foi “a dupla Luís Peixoto e Carlos Bettencourt a que consolidou essa linguagem característica em 1911, com o *Forrobodó*” (VENEZIANO, 1991, p. 129). Nessa burleta revisteira, que alude a fatos do ano de 1910, encontramos trechos da mulata falando com as palavras terminadas em *is*, atropelando-se ao tentar pronunciar termos difíceis. “Oriunda das senzalas do interior do país, chegou à cidade grande e incorporou os modismos, as gírias, os neologismos à sua maneira peculiar de falar” (VENEZIANO, 1991, p. 128). Seu dialeto mistura o *caipirês* dos interiores com o *baianês* falado pelas migrantes da Bahia recém-chegadas aos morros cariocas: as tias dos

¹¹⁰ Em cena, às vezes, Mussum era chamado por seus parceiros de negão, azulão ou *grande pássaro*. Era a ocasião para que ele disparasse um de seus bordões: “É a mãe!”.

¹¹¹ Ou, em relação aos estereótipos dos tipos negros, deve o cômico negro, “coibir-se, refugiando-se no realismo para evitar a perenização de caricaturas? Não estaria assim fingindo ser branco? Não tem o negro o direito, como todas as outras raças, de rir de si próprio?” (RODRIGUES, 2011, p.149).

terreiros de samba. Bernardes Gomes talvez tenha aprendido sua ortoépia com essas tias.

Também em *Terra Natal*, peça de Oduvaldo Vianna, de 1919, temos outro exemplo da prosódia amulatada:

Madamis é muito ríspida nessas coisas. (...) as minhas sessões no Cine Palais, o meu banho no Flamengo, os *futis* na Avenida, aos meus teatros, as minhas matinés *chiquis*, as minhas *soairetis branches*, ao meu *fivis-clotis*... Ah! Neste lugar solitário fico *ofsaides*! (VIANNA *apud* VENEZIANO, 1991, p. 129)

Daniel Marques da Silva (1998), em seu estudo a respeito das burletas de Luiz Peixoto, além da mulata, aponta ainda a presença de mais dois tipos de cômicos mestiços: o *mulato pernóstico* e o *mulato capoeira*. Os dois também se utilizam da linguagem *amulatada* em suas composições. Na burleta *Dança de Velho*, de Luiz Peixoto, por exemplo, encontramos o mulato Bastião a se apresentar: “Vulgo cabeça de cará, faço questão do *pseudônis*!” (PEIXOTO *apud* SILVA, 1998, p.101).

Já em *Saco de Alferes*, também de Peixoto, o *mulato pernóstico* é personificado por Arnesto, poeta pedante que registra sua prosódia nos poemas que declama:

Que ponto é aquele branco?
Não vês, que no céu flutua,
Pális, débis, anemis... a lua!
(PEIXOTO *apud* SILVA, 1998, p.102)

Mussum não discursa nem usa frases de efeito. Ele, portanto, não é o *mulato pernóstico* de que trata Silva (1998) em seu ensaio sobre o tipo fixo das revistas de Luiz Peixoto. Ele não quer falar difícil, como os mulatos das revistas. Em seus diálogos, cada fala sua simplesmente sai desse jeito, cheia de *ésses* e de *is*. Ele não tenciona se destacar nem tirar proveito da sua pronúncia. O *mussunguês*, portanto, não é uma tática do tipo Mussum para levar vantagem, mas apenas uma de suas características cômicas e, certamente, a mais marcante.

Ainda que Antônio Carlos não tivesse a intenção de ressignificar a ortoépia da mulata no Mussum, se o fez, o cômico estendeu e ampliou esse linguajar na maneira de falar de seu tipo – tornando-a sua *marca registrada*. De todos os diálogos dos Trapalhões que analisamos, tanto da produção cinematográfica quanto televisiva, quase não encontramos falas do Mussum em que ele não explore o efeito cômico desse recurso.

2.8.8. LEGADO DA REVISTA

Além do falar, talvez Mussum também tenha herdado da mulata a insolência – uma vez que não era pernóstico e nem necessariamente sedutor. Pelo menos ele não faz da sedução a tática de seus embates. Se há situações em que se põe a tentar atrair mulheres, esta não é nenhuma característica específica do tipo. Seduzir beldades, à exceção de Zacarias, é o que fazem os trapalhões quando se deparam com o *bicho bom*.

Antônio Carlos Bernardes Gomes, tendo ou não assimilado saberes do tempo em que trabalhou com Grande Otelo, apresenta nos trejeitos do Mussum muita semelhança com a gestualidade do parceiro de Oscarito. Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata, 1915-1993) estreou profissionalmente em 1925, aos nove anos, na companhia de revistas de Sebastião Arruda, com a qual fugiu de sua cidade natal, Uberlândia-MG. Logo em seguida, foi contratado pela Companhia Negra de Revistas¹¹². De humor inteligente e perspicaz, sua facilidade para imitações, inclusive em outros idiomas, rapidamente o encaminhou para a mais prestigiada companhia revisteira da década de 1930, a de Jardel Jércolis, que lhe apelidou de “grande” Otelo, em referência ao herói mouro shakespeariano. O mineiro também era bom de melodrama, levando as platéias às lágrimas com seus poemas e monólogos. Sem jamais recusar trabalho ou selecionar meios e produções, mesmo depois do sucesso, apresentava-se em circos, cassinos, boates, clubes, inaugurações de lojas, cinemas de periferia, bares

¹¹² Há controvérsias em relação à correta data da estreia profissional do menino Otelo (uma vez que ele já cantava na porta dos hotéis em Uberlândia-MG há tempos). Para maiores detalhes, ver Cabral (2007).

pequenos, enfim, onde quer que pagassem cachê. Teve programas de Rádio, gravou discos como cantor e compositor. Sua carreira cinematográfica, cujo apogeu se deu nas chanchadas ao lado de Oscarito e, depois, de Ankito (Anchizes Pinto, 1924-2009), totaliza 125 filmes, e inclui participações em acetatos de Orson Welles (1915-1985), Werner Herzog (1942) e obras-primas do cinema novo, como *Macunaíma* (ANDRADE, 1968). Dos anos 1960 até sua morte, foi figura frequente na Televisão, em novelas, séries e na Escolinha do Professor Raimundo.

Muito dos salamaleques cômicos do Teatro de Revista devem ter perdurado na arte de Otelo. É possível que todos seus procedimentos tenham se originado nesse gênero, uma vez que a Revista, além de sua estreia, foi sua escola (CABRAL, 2007). Na sua maneira de sambar, encontramos muitos aspectos dos recursos corporais utilizados por Mussum. Além do sobrenome comum, a característica que mais identifica o trabalho de Antônio Carlos com o de Otelo é a espontaneidade¹¹³, a naturalidade que ele imprimia a cada ação física. É como se eles não *representassem* – virtude ressaltada pela maioria das críticas à obra de ambos os cômicos.

Quanto à influência da Revista no trabalho cinematográfico de Grande Otelo,

com seu trabalho no palco, (ele) contribui decisivamente para codificar uma linguagem nacional de teatro musical, que, das burletas e operetas estrangeiras apresentadas no Rio, desde a metade do século XIX, se afirmava na experiência do teatro de revista, experiência que conflui, influenciando e se deixando influenciar, com a chanchada cinematográfica (MOURA *apud* MARINHO, 2007, p.189).

2.8.9. O BUFÃO DANÇARINO

Mussum era sambista e, no uso que fez da dança, transformou-a em arte marcial na luta corporal que seu tipo desfiou pelos filmes *trapalhônicos*.

¹¹³ “(...) ele era um comediante nato, do tipo que dizia a piada fora de tempo, fora de hora, e o povo achava graça” (SANTANA, 2009, p.62). “Diferente de mim e dos outros trapalhões, o Mussum não aprendeu a ser cômico; ele já nasceu cômico” (Dedé Santana em depoimento para o DOCUMENTÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: MUSSUM, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 31/07/2004).

Seus braços, quando dança, estão sempre desconjuntados, em desacordo com as pernas, imperitos na arte de bailar. E o tipo faz desse mau jeito a tática para vencer seus algozes quando está brigando. Sua técnica é reveladora do jeito de ser e de sobreviver das classes subalternas brasileiras nas suas *artes de fazer* (CERTEAU, 2003)¹¹⁴. Assim como os outros três trapalhões, Mussum é um canhestro truão guiado por lógicas próprias, a

lógica do avesso e da teimosia, fundada quase que apenas no auditivo e no oral, pois recusava a escrita como espaço da dominação e do controle; lógica do informal, porque utilizava suas táticas conforme as circunstâncias estratégicas dos outros; lógica do instável porque, sem qualquer ponto de ancoragem emocional, buscava afinal a própria sobrevivência (SALIBA, 2002, p. 288).

A sarabanda de Mussum lembra a de um mamulengo desastrado. De tropeço em tropeço, ele vai atropelando o ar ao descrever um giro, dar um tapa em cada calcanhar e fazer uma leve parada, para depois concluir numa reverência elegante – como fazem os mestre-salas diante dos jurados nos desfiles das agremiações de samba. Às vezes, em meio à dificuldade de um conflito, Mussum desenvolve torções repentinas de tronco e pescoço, gemendo, tremendo os enormes beiços ou escancarando a boca. O *lazzo* do beijo¹¹⁵ é o mesmo encontrado em Grande Otelo. Prova de que o Carlinhos da São Francisco, consciente ou inconscientemente, pode ter reelaborado procedimentos de seu predecessor revisteiro.

Mussum é o único dançarino do quarteto atrapalhado. A maneira particular de dançar que inventou foi a habilidade que fez com que se destacasse diante dos outros cinco integrantes do grupo Os Originais do Samba. Em que pese os quatro tipos *trapalhônicos* aparecerem dançando em situações esporádicas, nos filmes e programas de TV, todas as vezes em que o riso é extraído do bailado em si, cabe ao mangueirense a tarefa de

¹¹⁴ “Muitas práticas cotidianas são do tipo tática. E também, de um modo geral, uma grande parte das *maneiras de fazer*: vitórias do *fraco* sobre o mais *forte* (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpe, astúcias de *caçadores*, mobilidades da mão-de-obra, situações polimorfos, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos”(CERTEAU, 2003:, p.47).

¹¹⁵ Ver relação de *lazzi* ao final do capítulo.

desenvolver um conjunto de movimentos ritmados de forma risível. E o domínio técnico do corpo de Antônio Carlos, em todo o seu deslocamento, se dá a partir da movimentação do samba. Ele samba mesmo quando dança ao som de outro ritmo. Todas as cenas em que os Trapalhões aparecem dançando em conjunto, o foco da ação se dirige para o Mussum. Era ele quem tinha prioridade nos momentos em que a comicidade na poética cômica *trapalhônica* se voltava para o bailado.

A partitura corporal do Mussum também carrega elementos mais remotos da *commedia dell'arte*. Da máscara do Polichinelo, Mussum apresenta movimentos que se assemelham aos de uma ave. Ao saltitar batendo os braços de maneira estabanada, ele parece um galo. Um de seus *lazzi* se alicerça num assobio característico, feito entre os dentes e cujo ritmo é quase igual ao apito de um mestre de bateria de escola de samba. O assobio era um dos instrumentos utilizados pelo Polichinelo no *cinquecento* (*LE MASCHERE ITALIANE*, 1998). Além disso, o ator Antônio Carlos Bernardes Gomes, assim como seu ancestral napolitano, era gordinho, tendo inclusive aproveitado a proeminência de sua pança como um dos elementos cômicos de sua dança.

2.8.10. SOL, SI, FU... O TRAPALHÃO MÚSICO

Mussum é o trapalhão músico. Foi pela música, aliás, como já vimos, que seu criador entrou para o quarteto. Segundo Santana (2009), Antônio Carlos Bernardes Gomes havia estudado teoria musical na Aeronáutica e tocava bateria por partitura. Além de aparecer tocando caixa ou bateria em alguns filmes, não são poucas as ocorrências do tipo transformando galões, barris, tonéis, pias de alumínio, frigideiras, raladores, panelas e pratos em instrumentos de percussão, como um autêntico *music clown*. E por ser o samba um ritmo alegre por natureza, o gênero combina perfeitamente com a poética cômica dos Trapalhões. Ele ainda serve de pretexto para o mangueirense desenvolver suas evoluções corporais.

Segundo o músico Jorge Aragão¹¹⁶, Antônio Carlos inventou um jeito particular de tocar reco-reco no Originais do Samba, jogando o ombro direito para cima e para baixo – e marcando o compasso na baqueta metálica a partir desse movimento¹¹⁷. Esse trejeito contribuiria para a composição das evoluções braçais de sua dança e iria se cristalizar depois num de seus *lazzi*. O movimento de ombro também é muito utilizado para reforçar o ímpeto de seu braço quando está irritado. Mussum também costuma cantarolar trechos de melodias de sambas, intercalados em meio a sua fala, sobretudo para disfarçar o temor quando está em apuros, como recurso cômico.

2.8.11. DÁ-ME MÉ: O PALHAÇO BEBUM

Como *zanni* que se preza, Mussum é um glutão. Seu banquete, quando vem, é servido no limite da boa mesa e sacia não apenas a sua fome, mas a de um povo faminto. A ceia abundante celebra o êxito e por ser uma conquista do corpo sobre o espírito – e da vida sobre a morte – torna-se um triunfo universal.

Em meio à comilança dos empresários do *Incrível Monstro* (STUART,1980), Mussum-Jassa exclama: “Se vai vir mais comida, vai ter mais mé”, ao que é replicado por Zacarias-Quindim: “Essa fórmula do Jegue pode não dar dinheiro, mas que dá barriga cheia, isso dá”. O banquete universal bakhtiniano também aparece no *Cangaceiro Trapalhão* (FILHO,1983). No convescote oferecido ao falso Capitão, o prefeito de Água Linda enumera um a um os pratos de uma extravagante sequência em descrições exuberantes e hiperbólicas. Na Idade Média, o “banquete tinha o poder de libertar a palavra das cadeias da piedade e do temor divino. Tudo se tornava acessível ao jogo e à alegria” (BAKHTIN, 1987, p. 252).

¹¹⁶ Sambista, tocador de banjo e compositor. Começou sua carreira na década de 1970, em bailes e casas noturnas. Como compositor, despontou em 1977. Foi integrante do grupo Fundo de Quintal (do gênero pagode) e um de seus principais compositores e letristas, tendo por isso abandonado o conjunto algum tempo depois para dedicar-se à carreira *solo* (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA,1998). Foi amigo pessoal de Antônio Carlos Bernardes Gomes.

¹¹⁷ Jorge Aragão em depoimento ao DOCUMENTÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: MUSSUM, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 31/07/2004.

Além de comilão, Mussum é o único exemplo que levantamos de palhaço alcoólatra no Brasil¹¹⁸. A bebida, ou o *mé*, como ele a chama, é a sua grande paixão. Ele bebe, mas nunca está bêbado¹¹⁹. E isso faz parte da lógica da comicidade, cuja dramaturgia pode ser plausível, mas nunca é verossímil. Talvez por isso, até o desaparecimento do tipo em 1994, nunca tenha havido problemas com o público infantil d’Os Trapalhões. O palhaço da Mangueira aparecia com frequência em busca da cachaça, cujos atributos sempre foram enaltecidos em seu discurso assim chamado de *politicamente incorreto* pelos padrões atuais. Mas ele nunca aparecia embriagado¹²⁰.

Segundo Bakhtin (1987), na dimensão popular, as imagens ambivalentes são, a um só tempo, bentas e humilhantes, como consta deste comentário de Rabelais na sua obra *Pantagruel*:

É uma maneira vulgar de falar em Paris e em toda França, entre as pessoas simples, que julgam terem sido especialmente abençoados todos os lugares sobre os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva está escrito em São João, 9: *Lutum fecit ex sputo* (RABELAIS *apud* BAKHTIN, 1987, p.128).

Depois de se safarem de serem estraçalhados por piranhas, Mussum traga de um só gole toda uma garrafa de pinga e urina no rio, embriagando todos os peixes do *Cangaceiro Trapalhão* (FILHO,1983). No reino da *Princesa Xuxa* (ALVARENGA JR.,1989), Mussum-Mussaim, palhaço da

¹¹⁸ Em relação ao tipo, não ao intérprete. Há registros de cômicos interpretando papéis de bêbados nas comédias que se apresentam no segundo ato dos circo-teatros. Mas são personagens desempenhados pelos intérpretes dos palhaços e não os palhaços em si (BOLOGNESI, 2003).

¹¹⁹“Se o Mussum criava piadas em que bebia cachaça era porque aquilo soava divertido e, de certa forma, fazia parte da vida dele. Em nenhum momento incentivávamos o público a consumir bebidas alcoólicas” (Renato Aragão em depoimento à *Veja São Paulo*, p. 102, 21 de março de 2012).

¹²⁰ Mussum-Homem de Lata, ao sair de seu barril prateado no reino de Oroz (1984), só sabe dizer: “Mé, mé”. Questionado sobre a interjeição monossilábica de seu discurso, explica: “Preciso de *fosfatis, fortificantis, MÉ!*”. Mais tarde, informado de que o Homem de Lata precisa de um coração para ser feliz, Didi explica para o Espantalho: “Tá vendo, menino, como encher o bucho de cachaça não traz felicidade?”. É a única ressalva em relação ao alcoolismo de Mussum que detectamos nos 22 filmes analisados. Por ironia do destino, Antônio Carlos Bernardes Gomes morreu dez anos depois do filme, após ter passado por um transplante de coração.

grande boca que bebe, fugindo pelo deserto, decide fazer xixi, dizendo: “Príncipe, esconde a Princesa que eu vou fazer algo porque tô apertado e não aguentis. É urgentis!”. Depois de suspirar, percebe que de sua urina sai apenas areia: “Areia? Eu tô sequis!”. Relacionada à ideia de nascimento, fecundidade, renovação e bem-estar, a urina no imagístico popular (bem como as fezes) é a matéria alegre que transforma o medo em riso, ao rebaixar e aliviar (BAKHTIN, 1987).

Georges Minois (2003) chama a atenção para a classe do *humor borracho* que se desenvolveu na França entre fins do século XIX e começo do XX, cujos ecos ainda se fazem sentir. “O bêbado dobra-se ao meio, vomita, cospe, urina, peida. Seu humor malcheiroso une-se à voga muito popular do *peidorreiro*” (MINOIS, 2003, p. 494). O próprio Mussum aparece urinando nos filmes *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983) e *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (ALVARENGA JR., 1989). Embora não apareça bêbado, Mussum pode representar não o estado da forma embriagada, mas o que de fundo o álcool pode associar às situações nas quais aparece: a escatologia, a trivialidade, a derrisão provocadora, o desejo de libertação do estado antissocial daquele que bebe¹²¹.

2.8.12. KID MUMÚ, O RISONHO DA MANGUEIRA

Uma característica dos Trapalhões, como de resto, de todo o palhaço (PANTANO, 2007), é que a vida pessoal de seus intérpretes, algumas vezes, se amalgama à composição de seus tipos. Mussum é o mais risonho dos trapalhões. Esse traço de temperamento, dizem, condiz com a personalidade de seu criador (JOLY e FRANCO, 2007, p. 52; SANTANA, 2009, p. 62). Sua risada peculiar espelha uma esperança no futuro (RIBEIRO, 1997) ou talvez sirva apenas para esconder a profunda tristeza do mito do Pierrô que quando

¹²¹ “Não foi Rabelais quem inventou o nome de Pantagruel, nem mesmo o personagem. Esse nome pertencia antes dele na literatura a um dos demônios das diabruras e, na linguagem corrente, designava a afonia que se segue a um excesso de bebida (era, portanto, a doença dos bêbados). Dessa forma, esse nome comum (nome da doença) liga-se à boca, à garganta, à bebida, à doença, isto é, a um conjunto grotesco dos mais característicos” (BAKHTIN, 1987, p.285).

tira a maquiagem chora o próprio infortúnio. Mas Mussum também pode tornar-se feroz quando é contrariado ou se sua etnia é vítima de injúria ou escárnio.

A comicidade dos Trapalhões é, antes de tudo, oriunda da rua. E a regra básica da rua é o engano, a decepção e a malandragem (DAMATTA, 1991). Na tática do fraco, o desprezado social, contra a estratégia do forte, o ambíguo passa a ser instrumento de luta, meio de vida. Mas ao mesmo tempo em que nega, o fraco deve reforçar o sistema social, uma vez que depende dele para sobreviver. Mussum é esse malandro que vive reclamando da falta de oportunidade num sistema social injusto, mas que não perde oportunidade para, se aproveitando das brechas desse mesmo sistema, inserir-se nele.

2.8.13. BORDÕES E LAZZI

Elencamos onze bordões do Mussum: *Cacildis. Se pirulitou. Forévis. Tranquilis. Sem pobremis. É a mãe!. Mé. Quero morrer preto se não for verdade. Como de fatis. Kid Mumú. Preto é o seu passado.*

Levantamos ainda nove *lazzi* do bufão mangueirense: *Acentua as consoantes sibilantes, sobretudo nas palavras com a letra ésse, mesmo aquelas que não são declinadas no seu mussunguês. Em meio à briga, quando toma um pedaço de pau à guisa de porrete, antes de desfechar seu golpe, mima uma flauta transversal, como se estivesse docemente tocando para, logo em seguida, dar a paulada na cabeça de seu adversário. Com medo ou tristonho, treme os beiços. Depois de uma conquista amorosa, vira o rosto e pisca para a câmera, abrindo o bocão. Quando está temeroso, deixa ver seu dorso, no qual treme os músculos do tórax, da barriga e dos braços, como se todas as suas banhas compartilhassem de seus temores. Tal qual um Capitán Spaventa (e talvez como uma pequena lembrança de seus anos na carreira militar), põe-se a marchar ao invés de andar (sua marcha, entretanto, é desajeitada). Diante de situação confusa, embaraçosa ou temerária, congela um olhar vesgo. Quando apronta, entoa uma*

risadainha grave e marota em ré-ré-ré-ré-ré. Assobia estridente e agudo, entre dentes. De bobeira, sem fazer nada, começa a mimar seu movimento peculiar de tocar reco-reco (mesmo de mãos vazias), marcando o ritmo a partir da alternância de movimentos retilíneos e redondos, para baixo e para cima, de seu braço direito. Espreme os beiços, projetando-os para frente.

2.8.14. FORÉVIS MUSSUM

Mussum não foi o primeiro cômico negro da TV brasileira. Antes dele, Canarinho (Aluísio Ferreira Gomes, 1927), Chocolate (Dorival Silva, 1923-1989) e Borges de Barros (Fileto Borges de Barros, 1923-2007) - o mendigo-rico da praça, já haviam fixado tipos na comédia nativa, sobretudo nos programas Praça da Alegria e A Praça é Nossa. Outros negros também atuaram no programa Os Trapalhões: Tião Macalé (Augusto Temístocles Silva, 1926-1993), Jorge Lafond (Jorge Luís Souza Lima, 1953-2003), Tony Tornado (Antônio Viana Gomes, 1930) e Jacaré (Edson Gomes Cardoso Santos, 1972). E outros o sucederiam na *palhaçadaria* televisiva, como Luís Miranda (1959), Hélio de La Peña (1959), Romeu Evaristo (1956), Nando Cunha (1966) e Buiú (Edvan Rodrigues da Silva, 1981). Mas apesar das várias habilidades de cada um desses bufões tão díspares, nenhum agregou tantos recursos à composição de seus tipos. Ao cantar, dançar, sambar, falar, rir, enfezar-se, o domínio técnico de Antônio Carlos Bernardes Gomes jamais foi repetido entre nossos palhaços negros. Na TV e no Cinema, talvez apenas Grande Otelo tenha esbanjado tanta inteligência cênica, na sabedoria do uso de voz e corpo.

Mussum encarnou um tipo *trapalhônico* tão carismático quanto o de Didi. Negro, pobre, favelado, músico, cantor, dançarino, simpático, desengonçado, irado, folgado, alegre, mulhereengo e *manguaceiro*, foi o mais complexo e contraditório dos quatro trapalhões. Talvez tenha sido também o mais emblemático. Sua figura, muitas vezes associada a palavras ou bordões de seu dialeto peculiar, se espalha por produtos comerciais ligados

à marca de seu nome e até hoje inspira baladas *trash*¹²² e estampa camisetas, broches, adesivos e objetos decorativos. Parte da grande empatia do tipo originou-se da atualização que ele fez de recursos de atuação tradicionais dos cômicos negros. Nesse processo, Mussum deixou uma lacuna ainda não preenchida na *palhaçadaria* brasileira.

2.9. ZACARIAS, O CAIPIRA ADAMADO

“Eu sou um pouco fatalista. Eu acredito que a gente nasce prá isso”.

Mauro Gonçalves¹²³

Lá vem o Zacarias com os olhos arregalados procurando curioso uma nova encenca. Conduzidos pela pança saliente, os passos ligeiros de suas pernas curtas o levam a fugir de um quebra-pau para colher margaridas. As bochechas rechonchudas canalizam uma voz aguda que intercala gritinhos de excitação a berros de choro. Às vezes travestido em mulher, com sua fala mineira, mansa e delicada, engana muitos vilões. De vestes coloridas, a peruca encobrendo a careca, bicho de pelúcia numa mão e pirulito na outra, em busca de mais uma aventura lá vai o Zacarias.

2.9.1. P.R.K.CETE, ENTRE O PALCO E O MICROFONE

O lençol servia de rotunda, os sapatos, as roupas e as perucas de sua mãe eram os adereços. Bidu chamava os vizinhos para vê-lo atuar no palco que improvisava nos fundos de sua casa. O ingresso eram dois tostões, arrecadados para ajudar o asilo. Quem levasse um pacote de velas tinha entrada permanente (a iluminação da ribalta improvisada era feita com velas). Às vezes, fazendo da banana um microfone, outras, incorporando personagens dos filmes de aventura e capa-e-espada, o menino imitava vozes, inflexões e trejeitos. Primogênito dos onze filhos do seo Mariano, comerciante e dono de uma torrefação de café, e de dona Virgínia, Mauro

¹²² <http://guia.folha.uol.com.br/noite/1160228-mussum-e-tema-de-festa-trash-com-cachaca-e-video-dos-trapalhoes.shtml> (acessado em 05/07/2012).

¹²³ Depoimento em *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (TENDLER, 1981).

Faccio Gonçalves nasceu em Sete Lagoas, Minas Gerais, em 1934. Era garoto de ouvir muito rádio e prestar atenção no mundo que as vozes movimentavam dentro da grande caixa de sons. Cresceu numa numerosa família de classe média alta, alternando o convívio com os personagens de um bucólico universo rural com a fauna humana que desfilava pela cidade.

Ao mesmo tempo acanhado e arteiro, dividia suas habilidades entre as Artes Plásticas e o palco. Mauro foi o único trapalhão que fez Teatro. Ficou conhecido pela facilidade com que imitava vozes de gente e de animais. E pelas peças de seu grupo amador, o Flor-de-Lys, com o qual excursionava de caminhão pelo circuito das grutas, angariando dinheiro para campanhas benemerentes. Ali fazia cenários, maquiava, escrevia. Seu primeiro sucesso foi como o caipira Firmino, na comédia Não Te Conto Nada, onde estreou a risadinha que carregaria para seus tipos futuros. Entre outras, destacou-se ainda em Lágrimas de Mãe, Nhô Manduca e Morre um Gato na China.

Aos 20 anos, ingressou na Rádio Cultura, destacando-se em programas como Cresça e Apareça e, ao lado de Mara Lopes, Em Barbosal é Assim¹²⁴, resumo dos acontecimentos políticos e sociais da semana setelagoana que parava a cidade nas manhãs de sábado.

Em 1957, aos 23 anos, foi para Belo Horizonte cursar Arquitetura. Depois trocou o curso pelo de Belas Artes. Para sobreviver na capital, trabalhava na Rádio Inconfidência, como ator de rádio-novelas. Com o tempo, passou a integrar também o elenco da TV Itacolomi, como o jeca Caticó, e em papéis dramáticos no Teleteatro. Largou o curso superior e, no radialismo, acumulou as funções de locutor e de comico¹²⁵. Foi premiado como o melhor comediante da rádio mineira sucessivamente de 1960 a 1963. Nesse ano, vai para o Rio de Janeiro, a convite do diretor Wilton Franco, e exibe sua graça na tela da Excelsior, no programa Viva o Vovodeville. Mais

¹²⁴ Apesar de diversas fontes citarem o programa como Em Barbosal *Era Assim*, segundo Mariza da Conceição Pereira, esse é o nome de um livro a respeito do programa, de autoria do radialista Geraldo Padrão. O verbo do título da atração seria conjugado no presente.

¹²⁵ Segundo <http://trapalhaozacarias.webnode.com.br>, acessado em 27/8/2012.

tarde, em 1968, toma assento no banco de Manuel de Nóbrega (1913-1976), na praça da TV Record.

Em 1970, na capital carioca, volta ao palco sob a direção de Amir Haddad (1937), com a comédia *A Dama do Camarote*¹²⁶, na qual vive um secretário pederasta. A peça lhe valeu o prêmio de Ator Revelação¹²⁷ e com ela excursionou por dois anos. Já na TV Tupi, além de atuar como dublador de filmes e desenhos animados, criou um novo tipo. Baseando-se numa pessoa real que conheceu em seu rincão¹²⁸, compôs um garçom mineiro, tímido e safado, que aprontava mil confusões com seus clientes, de nome Moranguinho. Foi com esse tipo de voz marcante, no programa *Café Sem Concerto*, que conquistou a confiança de Renato Aragão para ingressar n'Os Trapalhões, em 1974. No projeto do cearense, Moranguinho transformou-se em Zacarias. Com seu aspecto provinciano, ingênuo e ressabiado, era a expressão mais infantil dentro do quarteto e com a qual as crianças menores mais se identificavam. Além disso, por sua compleição meiga e romântica, Zacarias acabou por encarnar a *anima*¹²⁹ dos Trapalhões.

Ao longo de sua carreira, o ator sete-lagoano também fez pornochanchadas: *Tô na Rua, ô, Bicho* (ARAÚJO, 1971), *O Fraco do Sexo*

¹²⁶ Comédia de costumes de Djalma Castro Viana. O elenco da montagem original era composto por Alfredo Murphy (César), Elza Gomes (Ema), Eny Ribeiro (Alda), Henriqueta Brieba (Ema), Hildegard Angel (Alda), Mauro Gonçalves (Murilo), Paulo Ramos (Geraldo), Regina Rodrigues (Alda), Ribeiro Fortes (César) e Samir de Montemor (César). A peça ganhou ainda os prêmios Molière de Figurino e de Cenografia, para Joel de Carvalho. (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/Enc_Cias/dsp_dados_evento.cfm?id_evento=408883&st_evento=A%20Dama%20do%20Camarote, acessado em 28/8/2012)

¹²⁷ Ainda na década de 1970, Gonçalves atuou no musical *De Ontem, de Hoje, de Sempre*, com Nádia Maria. Ele voltou ao Teatro como encenador em 1984, ao dirigir a comédia *A Noite pelo Averso*, de Jésus Rocha, no Rio de Janeiro.

¹²⁸ Nossos depoentes sete-lagoanos disseram desconhecer qualquer figura da cidade de nome Zacarias. A escritora e pesquisadora Mariza da Conceição Pereira, que elencou mais de 100 tipos folclóricos do município para seu livro *Tipos Populares de Ontem e de Hoje de Sete Lagoas*, afirmou não ter encontrado qualquer personagem com esse nome. Entretanto o próprio cômico afirma ter se inspirado num tipo real em entrevista à repórter Leilane Neubarth para o PROGRAMA GLOBO REPÓRTER ESPECIAL: OS TRAPALHÕES, exibido pela Rede Globo em 23/12/1988.

¹²⁹ Componente feminino da personalidade dos seres humanos. "*A anima, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. (Obras Completas C. G. Jung, Vol. VII, §328)*", *apud* <http://jogodeareia.com.br/psicologia-analitica/anima-e-animus/>, acessado em 28/8/2012).

Forte (FIGUEIROA, 1973) e *Deu a Louca nas Mulheres* (MACHADO, 1977). Em 1975, lançou um disco de piadas (nada infantis), ao lado do tipo Lucrécia¹³⁰. Mas nada se igualou ao tipo que legou à poética *trapalhônica*. Zacarias era um menino que não cresceu; amado e querido pelo público dos quatro brincalhões. Mauro morreu num domingo, dia de Trapalhões, 18 de março de 1990, aos 56 anos, de infecção pulmonar, encerrando a formação quadrilátera de seu grupo. Seu desfalque apenas confirmou que “a empatia com o público decorre fortemente da diversidade oferecida pelos quatro componentes” (LUNARDELLI, 1996, p. 67).

2.9.2. O TRAPALHÃO DELICADO¹³¹

Zacarias é o único trapalhão que não é mulherengo. Ao contrário dos outros três companheiros, não parece se interessar pelas garotas. A masculinidade dá lugar aos gestos afeminados: desmunheca, suspira, fala como uma mulher. Sua indumentária é sempre espalhafatosa, de cores berrantes e acessórios, às vezes, extravagantes (botões, suspensórios, coletes). Frequentemente está de calças curtas, macacão ou vestido de marinheiro.

¹³⁰ *Nega maluca* com a qual formava dupla num quadro da TV Tupi. Em 1983, já com seu trapalhão consolidado, lançou o disco *Com Você Quero Brincar*, com canções *politicamente corretas* que ensinavam as crianças a não colocar o dedo no nariz, a comer direito e a não chupar chupeta. Bem díspar das molecagens deseducativas d'Os Trapalhões.

¹³¹ Pouco antes dos Trapalhões estrear na Globo, Mauro Gonçalves seria protagonista da *pornochanchada Deu a Louca nas Mulheres* (MACHADO, 1977), na qual seu tipo Zacarias, ainda sem nenhuma conexão com os Trapalhões, é assumidamente gay e faz muito sucesso entre as mulheres: "Zacarias Kotonete, tímido vendedor numa empresa de tratores, é demitido por ter enfeitado um deles com plumas e paetês, a fim de vendê-lo a uma fazendeira. Carlão, seu colega, aconselha-o a procurar um trabalho mais adequado ao seu delicado temperamento. Por ter prestado um favor a Julieta, Zacarias é convidado por ela a trabalhar na loja *Femine*, especializada em roupas íntimas femininas, e que só admitia mulheres como funcionárias. Na loja, Zacarias faz tremendo sucesso entre as vendedoras, conquistando também a proprietária, Carmen, e suscitando ciúmes entre elas, que resolvem disputá-lo no palito. Zacarias fica revoltado por ser considerado um homem-objeto. Carlão, invejoso da sorte do amigo, resolve imitá-lo mas é expulso da *Femine* pelas mulheres, que só querem o amor de Zacarias. Este, localizado por uma japonesa, seu antigo amor na empresa de tratores, é finalmente readmitido em seu antigo emprego, onde todos os fazendeiros estão querendo tratores com a decoração especial que só Zacarias sabe criar" (<http://www.ostrapalhoes.net/filmografia/anos-70/a1977-deu-a-louca-nas-mulheres/>, acessado em 20/8/2012).

Nas sagas *trapalhônicas*, os disfarces femininos cabem sempre ao Zacarias. No filme *Os Três Mosquiteiros Trapalhões* (STUART,1980), Dedé, Mussum e Zacarias se comprometem em ajudar a *inamoratta* Fernanda. Dedé afirma: “Quero ser o padrinho desse casamento”. Mussum diz: “Eu carrego as alianças”. “E eu? Quê que eu vou ser?”, pergunta Zacarias. “Dama-de-companhia”, responde Mussum¹³². Nos shows que os Trapalhões faziam em eventos, empresas, escolas, ginásios, cinemas, circos e teatros, Brasil afora, Zacarias fazia um número em que aparecia dublando a cantora Madonna. No quadro da Liga da Justiça, na TV, a ele cabia o papel de Robin.

Não é raro no Circo o palhaço extrair efeito risível do travestimento. A comédia, desde tempos remotos, se utiliza como fonte de riso de todas as categorias que apresentem situações de papéis sociais invertidos. “(...) será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados. (...) É assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’” (BERGSON, 2001, p. 69-70).

Em *Os Trapalhões na Serra Pelada* (TANKO,1982), Curió, Boroca, Melexete e Bateia são garimpeiros, explorados pelo alemão Von Bermann, interessado em casar-se com Lilian, a filha de seu advogado, Rufino, e apossar-se da fazenda do honesto Ribamar. A propriedade localiza-se em local estratégico, e Von Bermann quer transformá-la em área de contrabando de ouro. Chicão, filho do velho Ribamar e namorado de Lilian, vem em seu auxílio contra o explorador alemão e com a ajuda de um tenente salva-lhe do cativo e retoma suas terras, distribuindo parte delas aos garimpeiros. Didi-Curió recusa a oferta de Chicão e volta para São Paulo, ao lado do indiozinho Kaú. No caminho, descobrem uma gigantesca pepita de ouro. Zacarias-Bateia, de jeito dengoso e mimado, aparece de brinco de pena durante o filme.

¹³² Em *A Filha dos Trapalhões* (SANTANA,1985), divididos entre os Trapalhões os papéis perante a menina, fica estabelecida a função de pai para Didi, de padrinho para Dedé e de tio para Mussum. Uma assembleia entre o quarteto decide que Zacarias será a mãe.

Embora, na poética *trapalhônica*, assuma características femininas, brincando de bonecas, fazendo manha, em nenhum momento Zacarias é apresentado como gay ou tem um comportamento que se aproxime disso. Aliás, nenhum trapalhão zomba da feminice do mineiro. O alvo das piadas de conotação sexual de Didi é sempre Dedé.

A feminilidade do tipo não é agressiva como a da maioria dos personagens travestis da TV brasileira. De maneira geral, Zacarias é o mais meigo, terno, bem educado e gentil do quarteto. O que não significa que ele seja sempre dócil. Em todos os filmes *trapalhônicos* há os momentos nos quais o tipo torna-se hostil. Afinal, o palhaço, longe de ser um bibelô de prateleira, também é violento (VIGOUROUX-FREY, 1999; MINOIS, 2003; BOLOGNESI, 2003). É o que acontece quando Zacarias se aborrece. Sua insolência aproxima-se do comportamento dos bebês quando são contrariados. Nesses momentos, se atira no chão, esperneia, grita. Logo em seguida, volta a ser o boneco sereno e delicado.

Zacarias é um tipo romântico e sonhador, que brinca de *bem-me-quer* com as pétalas de flores. Mas nas pouquíssimas vezes em que ele aparece formando um par romântico com uma mulher, tanto na TV quanto no Cinema, cria-se um ruído na mensagem; há uma espécie de estranhamento em se ver um personagem tão adorado divisando uma mulher. É como se ao Zacarias, com sua meiguice e seus trejeitos, não coubesse a consumação de seu amor platônico em gestos, como num beijo, por exemplo.

É o que acontece n'*O Casamento dos Trapalhões* (ALVARENGA JR., 1988), quando o palhaço mineiro descobre que está apaixonado por uma mulher. A obra apresenta o camponês Didi, cansado de morar em meio à bagunça com seus três irmãos Dedé, Mussum e Zacaria¹³³, partindo para a cidade em busca de uma noiva. Lá, ele arruma briga com o vilão Expedito para conquistar Joana, que carrega consigo para o campo. Depois de alguns

¹³³ A partir de 1987, o nome do tipo passou a ser grifado Zacaria, sem o S final, a pedido de seu criador. Segundo Lunardelli (1996), o cômico era espírita e essa seria uma orientação de seu *guia* espiritual, para não difamar o profeta bíblico – uma vez que muitas crianças associavam o trapalhão com o personagem do Antigo Testamento.

conflitos para colocar a casa em ordem, Joana acaba por se adaptar à vida com seus cunhados. Eles hospedam seus quatro sobrinhos cantores e, quando vão à cidade vê-los cantar, enquanto os rapazes paqueram quatro lindas meninas, Dedé, Mussum e Zacaria acabam por arrumar três noivas. Joana engravida e as respectivas noivas de cada trapalhão e de seus sobrinhos fogem para viver com eles na fazenda. Aproveitando-se da situação, Expedito convence os pais das meninas a ir buscá-las no campo e castigar os trapalhões, mas, quando vê que tudo não passava de uma emboscada do vilão, o delegado leva Expedito preso. Após o nascimento da filha de Didi, os rapazes voltam à cidade para se casar.

2.9.3. PÁSSARO NO NINHO, ZACARIAS CARINHO

Extremamente tímido, medroso, ingênuo e idealista, Zacarias é a consolidação de todos os tipos pregressos de Mauro, nos quais já havia experimentado vários de seus *lazzi* e características. Sua figura personifica o Pierrô nos Trapalhões. No Teatro de Revista, o caipira é “considerado não exatamente estúpido, mas, sim, pessoa ainda não ‘contaminada’ pela falta de escrúpulos da cidade, sua pureza sendo, algumas vezes, um valor” (SILVA, 1998, p. 118).

Zacarias também incorpora características que o aproximam do Polichinelo, como os movimentos e onomatopeias de galinha que dispara quando é provocado. Sendo o de mais baixa estatura do quarteto, e gordinho, sua fisiologia contribui para que os movimentos de ave se tornem ridículos no tronco roliço amparado pelos membros curtos. N’Os *Saltimbancos Trapalhões* (TANKO, 1981), ele veste a fantasia da Galinha. Sua gesticulação tem um ataque imediato de movimentos muito precisos e velozes, como se estivessem na velocidade das cenas de cinema mudo. Nessa película, ele é capataz de um circo no qual, junto a seus amigos Mussum, Dedé e Didi, é explorado pelo dono, o Barão. Graças às suas involuntárias trapalhadas no picadeiro, os quatro fazem mais sucesso do que

o programa da casa. O invejoso e fracassado mágico Satã tentará destruí-los e, mancomunado com o ambicioso proprietário do circo, seu sócio, fará de tudo para prejudicá-los. O quarteto decide fugir para a cidade grande, que nos sonhos de Didi é Hollywood. Mas lá, atuando como artistas de rua, são reprimidos pela polícia. Os trapalhões acabam voltando e liderando uma “invasão” ao circo pelos artistas e funcionários, que acaba sendo consentida pelo Barão derrotado. Didi, apaixonado por Karina, a bailarina, é preterido pelo galã e trapezista Frank Severino.

Tecnicamente, Zacarias era o mais bem acabado dos tipos *trapalhônicos*. Mauro Gonçalves, diferentemente de seus companheiros, não construiu seu palhaço só com o corpo, mas investiu-se da máscara; acrescentando-lhe dentinhos protuberantes e uma peruca – acessórios que o desfiguravam completamente. Daí o fato de ser o único entre os quatro cômicos que, na vida social, passava incólume diante do público. Calvo, sério e com uma voz quase de barítono, Mauro Gonçalves em nada se parecia com o Zacarias.

Os olhos eram a base primordial das caretas do Zacarias. A facilidade para apontar a íris em diferentes direções e com rapidez, inclusive imitando uma pessoa vesga, fazia com que Mauro Gonçalves explorasse esse recurso para indicar estados de humor variados. Sempre em ritmo frenético e muitas vezes acompanhada da boca escancarada, sua máscara era utilizada para enfatizar estados mentais ou, em *close*, para acrescentar pequenos comentários ao público, revelando a opinião do tipo.

2.9.4. O PALHAÇO BEBÊ¹³⁴

“Se altura fosse dinheiro, baixinho era troco!”, reclama um enfezado Mussum para Zacarias no esquete de TV Os Pintores. A baixa estatura do

¹³⁴ “Seria preciso perguntar-se se o clown não é, de fato, uma representação da criança arcaica, alguém que ainda não passou do estado de Édipo, que transgride todas as leis e nos faz rir por identificação” (VIGOUROUX-FREY, 1999, p. 183. Tradução nossa).

mineiro sempre foi motivo de piada, sendo chamado de *pouca sombra* por Didi.

Pequeno, Zacarias podia figurar como um palhaço-bebê. Ele despertava na plateia os mais primitivos instintos de proteção. Gorducho, além de ter apenas os dois dentinhos da frente¹³⁵, assim como os nenéns, o tipo era careca. A utilização da peruca, para além de esconder sua calvície, seria outro recurso a corroborar seu transformismo. Afinal, na vida social, o ator Mauro Gonçalves não usava cabeleira postiça. Ao mesmo tempo, não havia intenção de se compor um tipo cabeludo, fingindo que Zacarias, ao contrário de Mauro Gonçalves, tinha cabelo. A criatura, assim como seu criador, também era careca. Isso porque a calvície do personagem era revelada em quase todos os filmes e acabou se tornando um dos *lazzi* do próprio tipo, isto é, ter a sua peruca arrancada pelo Didi ou por algum incidente era um procedimento cômico frequente das fábulas do quarteto.

Em que pese Zacarias procurar disfarçar sua careca, nos momentos em que o tipo apresenta cabelos apenas nas têmporas, sua figura remete à imagem do palhaço. Seu corpo mutilado expõe uma imagem grotesca oposta às imagens clássicas do corpo perfeito, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. É um corpo em devir, no qual os dentes ainda vão aparecer e os cabelos ainda não nasceram; o corpo de um recém-nascido. Como alegoria do mundo, é um corpo que escapa às relações de verticalidade conquanto a hierarquia não pode referir-se senão à existência firme e imóvel. E o corpo do bebê, inacabado e aberto, recebe as sementes de todas as vidas possíveis.

Por analogia e semelhança vemos o corpo do bebê no corpo do anão. Zacarias-Quindim, ao tomar a fórmula do Dr. Jegue no *Incrível Monstro* (STUART,1980) vira um anão, corporificando esse elemento em miniatura. “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem

¹³⁵ Esse efeito é obtido através da pintura de todos os outros dentes feita pelo próprio Mauro Gonçalves com lápis de olho. O procedimento é revelado no documentário *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (TENDLER,1981). Segundo depoimentos, o ator já utilizava esse recurso de maquiagem desde os tempos de Teatro amador em Sete Lagoas.

acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (...)” (BAKHTIN, 1987, p. 277). Já Mussum-Jassa, transforma-se numa mulata que se põe a amamentar esse anão¹³⁶. O anão representado como figura excepcional sempre foi explorado pelo espetáculo circense¹³⁷.

O corpo despedaçado ainda pode carregar outro forte elemento imagístico da comédia popular. Afinal, no acervo imemorial das imagens populares, encontram-se aquelas do corpo despedaçado ligando-se à “alegre matéria do mundo” que se torna cada vez mais abundante e melhor (BAKHTIN, 1987).

Os movimentos e gestos do corpo grotesco dos palhaços trapalhões comumente se dirigem para a região do baixo ventre, entrada e saída da vida e do mundo. Didi-Abul bate na bunda do gordo sultão com uma espada, depois morde-a e, por fim, sentado sobre as costas do aristocrata, põe-se a mimar um bongô sobre suas nádegas na tenda d’*O Rei e os Trapalhões* (STUART, 1979). Essa é uma das tantas vezes em que a poética cômica dos Trapalhões procede ao rebaixamento topográfico literal, isto é, a “uma aproximação do *baixo* corporal, zona dos órgãos genitais” (BAKHTIN, 1987, p. 127), o que seria sinônimo de destruição, de túmulo para aquele que foi rebaixado. Novamente destacamos a teoria bakhtiniana para ressaltar a ambivalência dessa *sepultura* corporal, como sinal de vida e ressurreição no

¹³⁶ “Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo: e em seguida o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso, os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a copula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados” (BAKHTIN, 1987, p.277).

¹³⁷ O corpo grotesco do gigante, seu oposto, também é explorado na presença constante do esportista Emil Rached (1943-2009) em filmes *trapalhônicos*. Campeão brasileiro conhecido como o mais alto jogador da história do basquete no país, Rached tinha 2,20 metros e trabalhou também em produções pregressas do grupo, como em *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977), e por muitos anos no programa televisivo do quarteto.

imaginário popular. Tentando fugir do cativeiro no reino da *Princesa Xuxa* (ALVARENGA JR.,1989), Zacarias-Zacaling cava um túnel que dá num vaso sanitário onde sua cabeça entala. A cena mostra um homem obeso se aproximando da privada, arriando as calças e, em *close*, uma grande bunda peidando. Mussum-Mussaim, que está atrás no mesmo túnel, diz: “Se tu num achar a saída, isso aqui vai dar uma...” e ouve-se o som da evacuação. “Já deu”, completa.

Também presente nas manifestações da comédia popular brasileira e, portanto, na poética *trapalhônica*, estão as cenas dos lautos banquetes a que se refere Bakhtin (1987). Em sua teoria, o autor soviético destaca o fato de o comer e o beber serem as manifestações mais significativas do corpo grotesco. E o corpo cômico dos Trapalhões, no ato de comer, se mostra inacabado, aberto a ilimitadas ressignificações e interações com o ambiente externo.

O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica de sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova (BAKHTIN, 1987, p. 247).

Soltos das cordas pela magia do Gênio da Lâmpada d’*O Rei e os Trapalhões* (STUART,1979), os truões fazem o seu segundo pedido: uma mesa farta. Ao final do convescote, alguns dormem, Zacarias-Abil solta pum, Didi-Abul arrota. A cena mostra que o corpo dos trapalhões é como aquele dos palhaços e das crianças: não tem a menor cerimônia nem esconde suas reações fisiológicas.

2.9.5. A VOZ DO CAIPIRA: O MINEIRO CONCILIADOR¹³⁸

Zacarias denomina dois personagens bíblicos: um profeta e um sacerdote, pai de João Batista (também encontrado no Corão). O batismo do

¹³⁸ N’*Os Três Mosquiteiros Trapalhões* (STUART,1980), a patroa Ana ordena aos *zanni*: “Vamos trabalhar em silêncio!” E Mussum retruca: “Desculpe, viu, minha madrinha, mas eu não sou *mineris*, não sei trabalhar em silêncio”.

tipo criado por Gonçalves teria sido feito por Aragão¹³⁹. No programa Os Insociáveis, Didi já se referia a um galo cheio de personalidade com esse apelido e Renato resolveu aproveitar a alcunha para seu colega mineiro por conta da semelhança de sua risada com a charamela do bicho.

Em que pese ter um ou outro momento de peraltice, Zacarias não parece ver maldade em nada. Talvez seja o mais puro dos trapalhões e por isso era enganado com facilidade. Quando Didi engrupia seus colegas, era sempre o primeiro a cair. Como bom mineiro, ele era o apaziguador¹⁴⁰ da trupe, o tipo que apartava os conflitos internos e desencorajava os amigos de brigarem entre si.

Zacarias gostava muito de cantar. Mesmo cantando com a voz nasalada de seu tipo, Mauro Gonçalves era o mais afinado do quarteto. Estridente e muitas vezes feminilizada, sua voz, entre a de todos os trapalhões, é a que mais se distanciava daquela de seu intérprete. Ao contrário dos outros colegas, o radioator compôs uma voz em falsete, assoprada e nasal, totalmente diversa da de seu intérprete. Embora compondo essa voz caricata, sua dicção precisa impedia que se perdesse qualquer palavra pronunciada pelo Zacarias.

Oriundo do Rádio, Mauro Gonçalves, ao falar, parecia buscar a materialidade de cada palavra enunciada, procurando-lhes a cor, o cheiro, o volume. Inseparável dos movimentos corporais do cômico que a emite e auxiliada por uma dicção precisa, essa voz busca, antes de ser substância vazia, concretizar-se em imagens na cabeça de sua audiência e afetar seu espectador (LOPES, 1997).

No Rádio, a cena se cria na imaginação do ouvinte a partir das potencialidades oníricas subjetivas de cada um. O que sugere a materialidade dos objetos, personagens, épocas, cenários e ações físicas é o

¹³⁹ Essa versão é negada pelos irmãos de Mauro: Murilo Faccio Gonçalves, Wilma Faccio Gonçalves Guissem, Marli Faccio Gonçalves Diniz, e por Mariza da Conceição Pereira, colega de palco e amiga do cômico. Segundo eles, buscando um nome que, no seu entender, fosse de matuto, o próprio artista teria batizado seu tipo.

¹⁴⁰ Segundo Santana (2009), na vida real, assim como na ficção, esse era o comportamento de Mauro Gonçalves dentro do quarteto.

som. É o ritmo, a altura, a intensidade e os timbres e tessituras de palavras, ruídos e música que sustentam a atenção da audiência. Vale ressaltar que, amplificada pelo microfone, a voz do ator se altera. E esse recurso pode ser aproveitado em favor da graça do cômico, sendo sempre levado em conta na representação pelos radioatores¹⁴¹. Ainda que por alguns anos Mauro Gonçalves tenha atuado no Humorismo Radiofônico e em rádio-novelas, a maioria dos programas de Rádio em que trabalhou era de auditório¹⁴². Conquanto essas peças fossem transmitidas pelas ondas eletromagnéticas, a presença do público, ao vivo, era outro elemento definidor do espírito de atuação dos cômicos de Rádio de Sete Lagoas e de Belo Horizonte.

Em contraste com o estridor de algumas notas agudas, a melodia e o ritmo do sotaque do Zacarias, levemente mineiro, revelam a mansidão de um temperamento que, muitas vezes, é o do capiau. Tímido, mas deslumbrado com a tecnologia das zonas centrais e mais abastadas da cidade grande, o tipo também carrega semelhanças com seu parente do Teatro de Revista.

Um tipo previsível, legítimo representante da simplicidade rural, cujo interesse centrava-se no espanto e nas dificuldades que tinha para lidar com a modernidade e com o progresso. Por baixo dessa aparente inocência, vislumbravam-se sempre a esperteza e a sabedoria intuitivas da gente da terra (VENEZIANO, 1991, p. 131).

Como o de um animal que ao se sentir ameaçado se prepara para a defesa, o riso do Zacarias assemelha-se ao zurro de um jumento.

A semelhança com certos gritos de animais – cavalo, asno, galinha, cabrito -, que o vocabulário do riso humano anexou, apela em favor de uma origem comum desse modo de comunicação pré-linguística. Só o homem, graças a sua competência vocal e à complexidade de suas relações sociais, teria transposto a fronteira entre o grunhido e o riso. Ainda que o riso de *besta* permaneça sendo, de longe, o mais difundido... (MINOIS, 2003, p.617)

¹⁴¹ Nos dois suportes de registro cênico de atuação utilizados por nossa pesquisa, o Cinema e a Televisão, a voz dos cômicos é microfonada.

¹⁴² Segundo Mara Lopes, radioatriz e colega de cena de Mauro, em depoimento ao autor.

2.9.6. OS LAZZI DO ZACARIAS

Levantamos 15 *lazzi* do Zacarias em nossa pesquisa: *Quando confuso, arregala os olhinhos, girando-os rapidamente* (O efeito desse *lazzo* é ampliado nas vezes em que é exibido com a velocidade da cena acelerada). *Tosse olhando para o nariz, como se fosse vesgo, batendo sobre o peito com a palma e os dedos da mão direita esticados. Revira a cabeça de maneira frenética, procurando por todos os lados, como se fosse uma pomba atenta. Quando tem medo ou está preocupado, abre e fecha rapidamente a boca, seguidamente. Dá uma risadinha erguendo os ombros* – como fazem os palhaços que usam a gola alta da camisa, como Piolin e Picolino II¹⁴³, com os olhos cerrados e a mão cobrindo a boca em sinal de pudor (Às vezes, repete esse *lazzo* olhando para cima). *Nervoso, sacode ininterruptamente os ombros para baixo e para cima. Com a mão sobre a bochecha e a palma segurando o queixo, tamborila os dedos no rosto olhando para cima como se disfarçasse depois de aprontar alguma trapalhada. Em apuros, antes de começar a correr, põe a barriga protuberante para frente, abre os braços mexendo as mãos como se quisesse assustar seu oponente. Ao mesmo tempo, revira os olhos e emite grunhidos agudos. Quando dança, joga a cabeça em golpes abruptos para frente e para trás articulando o pescoço, como se fosse uma galinha. Triste, chora esganiçado como faz um bebê. Quando está confuso fica vesgo, abrindo e fechando a boca seguidamente e olhando para cima. Em dúvida, morde o canto esquerdo da boca. Quando está alegre, corre em passinhos bem curtos, saltitando de leve, e com os*

¹⁴³ Piolin (Abelardo Pinto, 1897-1973), considerado o padrinho dos palhaços do Brasil, foi um famoso bufão e empresário circense. Sucesso absoluto nas primeiras décadas do século XX, tornou-se ícone do movimento modernista. Como um dos maiores incentivadores das lutas da classe circense, dedicou seus últimos anos para que se criasse uma escola de circo. Picolino II (Roger Avanzi, 1922), filho do palhaço Nerino, trabalhou no circo do pai durante 42 anos, de quem assumiu o nome de guerra, transferindo-se mais tarde para a Televisão. Inspirou duas academias de Circo e foi professor de diferentes gerações clownescas. Seu acervo compõe parte do Centro de Memória do Circo, da Prefeitura de São Paulo. Ambos, Piolin e Picolino II, exploravam em seu figurino uma gola dura de camisa para esconder a cabeça.

dois braços abertos. Emite uma risada que imita o cacarejo das galinhas, de olhinhos semicerrados e a testa franzida. Tem a peruca arrancada pelo Didi ou por algum evento, (por exemplo, quando passa sob um gancho que a arranca de sua cabeça exibindo-lhe a careca).

“É necessário destacar que a composição do personagem-tipo é elaborada a partir de uma síntese na qual são articuladas questões e características essenciais encontradas no gênero humano” (SILVA, 1998, p. 120). O ator de tipos se utiliza de um repertório colhido na tradição de acervos técnicos codificados e longamente elaborados. Os trapalhões utilizaram-se desses procedimentos e os reelaboraram às exigências de sua poética. Mauro Gonçalves inspirou-se nos tipos caipiras que o precederam na Revista e, sobretudo, no Rádio, onde começou. Ele agregou ao grupo um estilo de atuação pautado, principalmente, nos recursos da voz e na delicadeza do gesto. Seja como o manso caipira, seja como um bebê sensível e manhoso, Zacarias configurou um mômaro inesquecível na memória daqueles que acompanharam os Trapalhões¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Mauro Gonçalves dá nome a uma escola municipal no Jardim Guarujá, Capão Redondo, em São Paulo e a uma rua e a um anfiteatro em Sete Lagoas. Várias leis que nunca saíram do papel foram publicadas na cidade, como a que institui uma comenda com seu nome. Também em sua terra natal, objetos pessoais, adereços e documentos estão expostos numa sala mal conservada que o homenageia no Centro Cultural Nhô Quim. A promessa da construção de um memorial para abrigar seu acervo se estende por muitas gestões e, apesar da luta de seus familiares, amigos e artistas locais, até 2013 não se efetivou.

CAPÍTULO 3 - Ô DA POLTRONA... AS RÁZES DA COMÉDIA BRASILEIRA NO CINEMA TRAPALHÔNICO

“Eu só tenho medo de amanhã cair da tela
E acordar em Nova Iguaçu”
(*Hollywood*, Chico Buarque)

3.1. HOLLYWOOD FICA ALI BEM PERTO

O projeto cômico Os Trapalhões ou a *marca* que leva esse nome surgiu definitivamente com a denominação do programa cômico televisivo do grupo na TV Tupi, em 1974. Renato Aragão foi, ao longo dos primeiros anos de sua carreira, estruturando em torno de seu tipo Didi uma poética de elementos dramatúrgicos e recursos de atuação. Com o tempo, convocou para seu projeto a contribuição de outros três cômicos (Manfried Santana, Antônio Carlos Gomes e Mauro Gonçalves) para encarnarem Dedé, Mussum e Zacarias, cada qual aportando ao grupo um tipo de função definida¹⁴⁵ e combinando códigos e repertórios heterogêneos e complementares.

Quando o programa Os Trapalhões começa a ser exibido, Renato Aragão já trabalhava na tela eletrônica há mais de dez anos. Oriundo da TV Ceará, ao chegar ao Rio de Janeiro ele teve como parceiro inicial Manfried Santana, no início da década de 1960, em um quadro do programa A-E-I-O-Urca, na TV Tupi carioca. Ao lado de galãs da Jovem Guarda, a dupla estreou em 1966 um programa de nome Adoráveis Trapalhões na TV Excelsior. Depois, Aragão agregou Antônio Carlos à dupla formando o trio dos Insociáveis na TV Record em 1972. Mas foi a partir do programa da Tupi, dois anos depois, que o grupo ganhou sua formação (definitiva, no nosso entender) de quarteto – somando Zacarias e sem o adjetivo *adoráveis* no nome. Apesar de na TV trabalharem em quatro, Renato continuaria a

¹⁴⁵ Cf. capítulo 2.

produzir filmes apenas ao lado de Dedé. Só em 1978 se sentiu seguro para levar o quarteto completo¹⁴⁶ para a telona. E é a partir da entrada de Zacarias na produção fílmica do grupo que começa a nossa análise. É também a partir de *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (STUART,1978) que os filmes produzidos pela Renato Aragão Produções passam a carregar no título o adjetivo *trapalhão* no plural e não mais no singular. A entrada do ator mineiro coincide com a escalada de produção do quarteto, dentro de um sistema de indústria cultural. A partir do ano seguinte, 1979, os Trapalhões passam a lançar dois filmes por ano, cujos lançamentos estavam sempre atrelados às férias escolares (um filme em janeiro e outro em julho). Essa escala será mantida até a morte de Mauro Gonçalves em 1990.

Por inserir-se numa conjuntura de feitura apressada e nem sempre com as melhores condições de produção, os filmes *trapalhônicos* são precários e mal acabados, como de resto quase toda a produção cinematográfica brasileira daquele período. Apesar do talento de seus artífices, a cinematografia nacional do período dos Trapalhões, tecnicamente defasada, não teve chance de aperfeiçoar-se. Ao contrário, pelejou com a concorrência agressiva dos títulos *hollywoodianos*, resvalando também na hegemonia do processo de distribuição, monopolizado pelas empresas estrangeiras. Esse fato ressalta as qualidades cômicas dos Trapalhões uma vez que, mesmo trabalhando em condições materialmente impróprias e concorrendo com a alta qualidade técnica do cinema hegemônico, conseguiram conquistar a gargalhada unânime das poltronas populares. A popularidade de seus filmes não se devia à qualidade técnica ou aos efeitos especiais, mas ao talento de atuação dos quatro palhaços.

O grande objetivo desses filmes, aquém a qualquer pretensão maior (se é que maior pretensão possa haver), era fazer o público rir. Se havia improviso, havia observância rígida às regras e convenções. Apesar do atropelo e das limitações impostas pelas condições escassas, ou talvez até

¹⁴⁶ Os filmes *O Trapalhão no Planalto dos Macacos* (TANKO,1976) e *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (TANKO,1977) já contam com a participação de Mussum, mas não de Zacarias.

em certa medida por conta delas, esses filmes beberam nos códigos de antigos veículos como o Teatro Popular e o Circo para, mesmo por meio de poucos recursos técnicos, conseguirem obter o máximo de resultado. Afinal,

todos esses veículos tinham como espaço privilegiado de empréstimos o teatro popular brasileiro, ele próprio forjado na improvisação e na precariedade, mestre em suplantar limitações e em sobreviver de bilheteria, não de ideais (NAMUR, 2009, p. 153).

3.1.1. NA ESCALETA DAS RUAS: ESTRUTURA DOS FILMES

Os filmes dos Trapalhões apresentam uma estrutura que se repete, com uma fábula simples constituída por episódios claros e nos quais as funções dos tipos são bem definidas. Os momentos em que esse modelo pré-determinado é rompido são exceção. Essa estrutura repetitiva remonta aos *canovacci*¹⁴⁷ da *commedia dell'arte*. Bruxarias, episódios extraordinários – sobretudo relacionados ao mundo dos Contos de Fadas ou da Ficção Científica, quebra-quebras, perseguições de automóveis, romances folhetinescos, paixões frustradas, malícia verbal, paródia de outros filmes e de personagens do cinema de mercado são estratégias e recursos cristalizados e repetidos em moto-perpétuo pelo grupo. É de reaproveitamentos, afinal, que o popular se re-atualiza e perpetua sua própria marca.

A estrutura fílmica dos Trapalhões apresenta seus bufões como os *zanni*¹⁴⁸ (empregados maltratados, mendigos ou desempregados), que são convocados pelos heróis – geralmente um par romântico, ou uma dupla de pares, para auxiliá-los na vingança contra um mal causado por um grupo de antagonistas. Os trapalhões reparam o dano sagrando-se heróis em aventuras e se metendo em quiproquós.

¹⁴⁷ Roteiros das peças que resumiam as intrigas, jogos de cena, efeitos especiais e a sequência de ações na *commedia dell'arte* (*LE MASCHERE ITALIANE*, 1998).

¹⁴⁸ Os *zanni*, na *commedia dell'arte*, são os tipos que representam os serventes astutos que vieram do campo, como Arlequim e Brigueia.

Bergson (2001) denomina o desdobramento dos quiproquós de efeito *bola de neve*. Trata-se da encrenca que começa de um simples engano e que, *rolando* no desemaranhar na fábula, vai acumulando mal entendidos e aumentando de tamanho. Esse efeito é ampliado quando, por alguma fatalidade, os esforços da personagem acabam por trazer essa *bola de neve* ao mesmo lugar. E todos os filmes de nossa análise, sem exceção, em maior ou menor grau, colocam os tipos *trapalhônicos* em situações-problema que envolvem esse mecanismo de *crescendo*.

Mesmo nas fábulas em que Didi, isoladamente, renuncia ao prêmio, os quatro são recompensados pelos galãs ou terminam por descobrir um tesouro e o final feliz elimina a tensão, voltando tudo a seu *devido lugar*. Tudo isso é permeado por números musicais inseridos como intervalos, que nunca carregam a ação. Tal qual nas chanchadas, essa estrutura raramente sofria alterações.

Sob a ótica das ideias do formalista búlgaro Tzvetan Todorov (1939) sobre as estruturas narrativas literárias, podemos compreender o princípio pelo qual os enredos das chanchadas não sofriam modificações. Ao contrário da obra de exceção, consagrada no tempo como obra-prima, que não entra em nenhum gênero, senão o seu próprio, a obra mais bem acabada da literatura de massa é precisamente aquela que melhor se inscreve no seu gênero. Não é a transgressão às regras, mas a total observância delas que conduz ao sucesso. Por isso, alerta, “não se pode medir com as mesmas medidas a (chamada) *grande arte* e a *arte popular*” (LUNARDELLI, 1996, p. 31).

Como recursos cômicos, encontramos nos 22 filmes analisados elementos de paródia, de metalinguagem, procedimentos circenses (melodramáticos inclusive), revisteiros e radiofônicos e utilização das imagens corporais, grotescas e rebaixadas, de que trata Bakhtin (1987) na sua teoria acerca da Cultura Popular. O filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (FARIAS, 1987) mereceu uma análise especial de nossa parte por ser o único de todo o conjunto no qual os cômicos não interpretam suas

criações, mas, a partir de características delas, atualizam personagens da peça teatral de Suassuna. Esse projeto acabou por ser revelador da formação de cada trapalhão bem como do próprio jeito de fazer comédia de cada um.

3. 2. PARÓDIA: NOSSO JEITO DE FILMAR

Paródia é a obra que transforma ironicamente outra obra preexistente (PAVIS, 2008). Para Nabokov (*apud* BAKHTIN, 1987), se sátira é lição, paródia é jogo, um jogo dialógico, que pressupõe uma *conversa* antagônica e tensa entre a paródia e o parodiado. Esse mecanismo requer do parodiante conhecimento do alvo de seu jogo e distanciamento crítico.

Associando a paródia com uma imitação de características exteriores, Propp (1992) afirma que ela revela a ausência de características positivas no parodiado. Para o ensaísta, esse jogo só se torna cômico quando revela a fragilidade interior daquilo que é parodiado, desvendando sua inconsistência.

O cinema brasileiro foi paródico desde sua gênese. Desde as comédias musicais da Cinédia nos anos 1930, passando pelas chanchadas da Atlântida, as *pornochanchadas* da *Boca do Lixo* e os filmes musicais, da Jovem Guarda ao rock dos anos 1980, o cinema de mercado nativo foi antropofágico e dialógico, interpondo sempre discursos antagônicos. Quando quis imitar, o cinema brasileiro não pretendeu reproduzir uma versão formal e autorizada, idealizada e bem acabada, mas, pela forma do outro, almejou espelhar a si mesmo. E nesse jogo entre o real e o ideal, a paródia refletiu nossa incapacidade técnica em copiar¹⁴⁹.

A paródia foi, talvez, a forma privilegiada para representar a vida brasileira. Mas esta paródia não tinha como horizonte apenas uma outra prática textual, pois, em muitos casos, foi um mecanismo ou uma técnica de representação da própria realidade brasileira (SALIBA, 2002, p. 96).

¹⁴⁹ Parafrazeando Paulo Emilio Salles Gomes (*apud* SALIBA, 2002, p. 97).

É nesse contexto de mercado cinematográfico, *parodístico* e mal acabado, aberto a tudo engolir, que se insere a obra dos Trapalhões. A poética *trapalhônica* desenvolve sua ambivalência, tanto no Cinema quanto na TV, se aproximando de outros modelos para deles se afastar e afirmando para negar. Enquanto se apropriam, os trapalhões desviam e copiam não para serem iguais, mas para serem engraçados. O projeto *trapalhônico* teve como compromisso único ser fiel à autenticidade da graça de seus componentes.

O *canto paralelo* dos Trapalhões cita e recria obras pregressas de maneira particular e irônica¹⁵⁰. Mesmo quando parodia *blockbusters* do cinema de Hollywood ou clássicos da Literatura, o filme *trapalhônico* ganha vida própria. A visão própria e muito brasileira de outras fábulas apresentada pelo quarteto acaba por organizar outra obra original.

Sem nenhuma ambição reformadora, a paródia *trapalhônica*, ao tanger outros discursos e se confundir com eles, inverte signos e substitui o discurso nobre das grandes fábulas e os recursos sofisticados do cinema *hollywoodiano* pela ginga do falar nacional e pela precariedade de uma indústria cinematográfica incipiente e, por isso mesmo, muitas vezes, engraçada por si só. O

espaço plural da paródia tem como figura iminente de linguagem a alegoria, que mais que a metáfora, torna palpáveis as abstrações e conceitos e os entrega aos sentidos. Tudo que é dito e feito parodicamente tem dupla, quando não múltipla, orientação. Endereça-se à mente e pode dar-lhe alimento, mas deve fazê-lo através da concretude corpórea. Seu princípio é, antes que a mera inversão purgativa do mundo, a sua concepção sensorial contínua e integral, infinitamente vária, perenemente em processo. E essa traz consigo um enorme sentido de aceitação das próprias diferenças e de confiança nas próprias potencialidades. (NAMUR, 2009, p. 285)

¹⁵⁰ “Transpondo-se o solene para o familiar tem-se a paródia. E o efeito da paródia, assim definido, se prolongará até certos casos em que a ideia que se expressa em termos familiares é daquelas que deveriam ter outro tom, nem que seja por hábito” (BERGSON, 2001, p. 92).

Na telinha, entre os mais bem sucedidos quadros do quarteto, estão os clipes musicais com paródias das paradas de sucesso. Canções como *Aquela Nuvem*, de Gilliard, *Cotidiano*, de Chico Buarque, e *Café da Manhã*, de Roberto Carlos, reviradas pelo liquidificador *trapalhônico*, transformaram-se em trampolim para o riso. Roberto e Chico Buarque, populares cronistas do dia-a-dia, eram os compositores mais parodiados pelo grupo. O mais notável desses clipes, recordista de visualizações no site de vídeos YouTube¹⁵¹, é aquele que recria a canção *Teresinha*, de Chico Buarque, na voz de Maria Bethânia, tendo Didi como a protagonista do título e os outros trapalhões como os três pretendentes da donzela de que trata a composição.

No caso dos filmes, se o assunto de muitos deles era estrangeiro, o enfoque sempre foi tipicamente nacional. De acordo com Lopes (1997, p. 124), “a intenção não é a cópia pura e simples, a imitação que, levada a sério, revalidaria o discurso oficial; o que se busca, parodiando os ritos oficiais, é desmoralizá-los”.

Dessacralizando clássicos, invertendo signos, *rebaixando* temas e personagens canônicos, essa paródia traduz de modo inusitado algo que já é do conhecimento geral da audiência. Para a paródia, é imprescindível o conhecimento prévio do original parodiado. E no atual universo dos meios de comunicação de massa, capitaneados pela indústria *hollywoodiana* e a das grandes emissoras de TV, as constantes trocas de citações sedimentam e ampliam o acervo imagístico coletivo (LUNARDELLI, 1996).

De tudo a poética *trapalhônica* se apropriou para, adaptando formas e conteúdos díspares a novos contextos, recriá-los sob a égide de uma visão popular: incerta, ambivalente, inacabada e alegre. Assumindo as influências exteriores, reaproveitando materiais pretéritos (e, às vezes, até ultrapassados), criticando a tradição a que pertence, a paródia nativa cria assim, com viço e frescor, novos modos de representar¹⁵².

¹⁵¹ Com 1.374.369 de visualizações até 09/10/2012 (<http://www.youtube.com/watch?v=ply6B4O5ZYs>, acessado em 09/10/2012).

¹⁵² “Essas formas de representação – que tendiam para a inversão e assumiam o discurso carnavalesco – eram as únicas que, mantendo uma aversão geral pelo realismo, podiam

Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (STUART,1978), por exemplo, parodia a série *hollywoodiana Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*. LUCAS, 1977). Depois de tentarem seduzir uma mulher, os trapalhões, perseguidos, fogem de jipe e terminam numa praia deserta onde adormecem. Eles são acordados por uma nave espacial comandada pelo príncipe Flick, que pede a ajuda dos Trapalhões para libertar seu planeta do domínio de Zuco. Ao chegarem ao planeta, envolvem-se em diversas confusões na tentativa de ajudar Sua Alteza a salvar sua noiva, a princesa Myrna, capturada pelo usurpador do trono. Quando tudo se revolve, são recompensados com ouro, mas Didi decide ficar no planeta por conta de sua paixão pela irmã da princesa, Loya, mas é traído pelo príncipe. Ele corre atrás da nave e volta para a Terra. É dia quando os trapalhões acordam na mesma praia e pensam que tudo não passou de um sonho. Ao se levantarem, deparam com seu jipe coberto de barras de ouro.

O filme é uma chanchada, com ingredientes dos filmes norte-americanos de baixo orçamento, os chamados *filmes B*. O pastiche do figurinismo traz até imitações dos monstros de *Guerra nas Estrelas* e de seu vilão, Dart Vader. *Cinderelo Trapalhão* (STUART,1979) localiza no sertão brasileiro a sina da moça que encontra fortuna num grande amor pela perda de um pé de sapato; a donzela, nesse caso, é parodiada por um maltrapilho faxineiro. Histórias da carochinha também inspiram o roteiro de *O Rei e os Trapalhões* (O Ladrão de Bagdá), *Os Três Mosqueteiros Trapalhões* (Os Três Mosqueteiros)¹⁵³ e de *Os Saltimbancos Trapalhões* (Os Músicos de Bremen), filmes de 1979, 1980 e 1981 respectivamente.

O Incrível Monstro Trapalhão (STUART,1980) recria a série televisiva *O Incrível Hulk* (*The Incredible Hulk*. BIXBY, 1978-1982) e o filme (e livro) *O*

provocar, no Brasil, a liberação de elementos culturais recalcados; as únicas que podiam ganhar um significado fundamental que reside na capacidade que elas tiveram de dar forma à divergência entre realidade e representação, própria de uma existência dupla, característica do Brasil e de seu subdesenvolvimento” (LOPES, 2001, p.03).

¹⁵³ No carnaval de 1950, a Atlântida lançou a chanchada *Todos Por Um* (FENELON, 1950), paródia do clássico dumasiano, tendo Colé como um dos mosqueteiros, ladeado pelo Trio Guarás (AUGUSTO, 1989).

*Médico e o Monstro (Dr. Jackyll e Mr. Hyde. FLEMING, 1941)*¹⁵⁴. Dr. Jegue é um trocadilho com o nome do cientista Jackyll, da obra de Robert Louis Stevenson. O cientista cearense, ao tomar uma fórmula, se agiganta, tendo suas roupas rasgadas por uma metamorfose pirotécnica que o transforma num monstro. Os Trapalhões revivem o drama de *O Garoto (The Kid. CHAPLIN, 1921)* nos filmes *Os Vagabundos Trapalhões (TANKO, 1982)* e *A Filha dos Trapalhões (SANTANA, 1984)*. Neste, o grupo mora num barraco sobre um lago, do qual é ameaçado de despejo incessantemente por baderneiros. Júlia é uma desempregada que, por necessitar de dinheiro, vende a filha para uma quadrilha de comércio internacional de bebês. Arrependida, tenta retomá-la, sem sucesso. A menina, sem querer, vai parar nas mãos de Didi, que a leva para a maloca da trupe onde decidem criá-la. Desiludida, Júlia retorna às suas origens, retomando seu emprego como trapezista de circo. É lá que, mais tarde, reencontra sua filha como assistente dos palhaços-trapalhões que a ajudam a capturar os ladrões.

A fábula d'*O Mágico de Oroz (SANTANA, 1984)* parodia *O Mágico de Oz (The Wizard of Oz)*, filme de 1939 dirigido por Vitor Fleming. Os famintos sertanejos Didi, Soró e Tatu partem para a cidade. No caminho, conhecem um Espantalho que queria ter juízo e um tonel de pinga, o Homem de Lata, que queria ter coração. Juntos em Oroz, deparam com um Delegado covarde chamado Leão que, assim como o povo da vila, é subjugado pelos desmandos do Coronel Ferreira, que usa da água para explorá-los. Depois de presos, o trio de forasteiros é solto com a única condição de trazer água para a cidade. Acompanhados do Delegado, eles partem em busca do Mágico que lhes ensina que o mais importante é a perseverança para se conseguir o que se quer. Na cena final, os trapalhões não comemoram a descoberta de nenhum tesouro, como acontece outras vezes, mas a vinda da chuva. A obra também faz uma referência a *2001- Uma Odisséia no Espaço (2001, A Space Odyssey. KUBRICK, 1968)*, no momento em que Didi ganha

¹⁵⁴ Dados sobre filmes disponíveis em <http://www.adorocinema.com/filmes>, (acessado em 30/03/12).

um grande osso do Mágico e põe-se a manipular o objeto, batendo-o no chão ao som da fatídica vinheta musical do filme de ficção científica. O trapalhão arremessa o osso para o céu ao som de Strauss, como na clássica sequência do diretor Stanley Kubrick. Mas, na paródia *trapalhônica*, o osso vira uma tíbia voadora. E, montados sobre essa nave-osso, os trapalhões sobrevoam a cidade grande em busca de água.

Os Fantasmas Trapalhões (TANKO,1987) é, em certa medida, atualização de *Os Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*. REITMAN, 1984), comédia *hollywoodiana* de apelo juvenil e de grande sucesso em meados da década de 1980¹⁵⁵. Os artesãos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias juntam forças com o delegado Augusto para buscarem uma fortuna escondida num castelo mal-assombrado e pela qual é oferecida uma recompensa em dólares. Eles disputam o resgate com bandidos. No palácio, Didi apaixona-se por Rute, uma serviçal, e Augusto por Leila, que ele vem a descobrir depois ser uma alma penada. Mas, na contenda pelo prêmio, em que pese os bandidos serem derrotados, o delegado morre e se junta à alma de Leila. Para trazerem o casal de volta à vida terrena, os trapalhões devem abrir mão de seus desejos e desistir da recompensa. Quando deixam o palácio, Didi sai com a exuberante serviçal e leva com eles a moldura de um quadro dentro da qual se esconde a fortuna.

O Casamento dos Trapalhões (ALVARENGA JR.,1988) baseia-se no clássico *Sete Noivas para Sete Irmãos* (*Seven Brides for Seven Brothers*. DONEN, 1954). A concepção visual de *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (MIGLIACCIO,1987) parodia os monstros Ewoks do filme *Caravana da Coragem* (*Caravan of Courage: An Ewok Adventure*. KORTY, 1985) e, em certa medida, as monstruosas criaturas de borracha dos filmes *B* de terror americanos. A fábula apresenta semelhanças com a do filme *A História Sem Fim* (*Die Unendliche Geschichte*. PETERSEN, 1984). Angélica, filha do grande empresário Dr. Fofinho, ganha num programa de calouros a gravação

¹⁵⁵ O filme arrecadou 230 milhões de dólares em 1984, sendo o segundo maior sucesso comercial do ano, segundo dados disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Ca%C3%A7a-Fantasmas (acessado em 28/08/2011).

de um clipe na Pedra da Gávea, a contragosto de seu pai. Mas ela e seu namorado Conrado são engolidos pela face da pedra. Dedé, Mussum e Zacarias, motorista, copeiro e jardineiro da mansão, respectivamente, vão ao encalço da filha do patrão, ajudados pelo taxista Didi. Dentro da caverna, conhecem os Grunks, monstros anfitriões. A única saída da pedra está sob o controle dos Barks, horríveis monstros do mal que rivalizam com os Grunks e hipnotizam a população fenícia do grotão. Com a ajuda da bela Cira, uma das fenícias que habitam o local – e pela qual Didi se enamora – os trapalhões conseguem derrotar os Barks e retomar a saída da pedra. Didi, pelo amor de Cira, renuncia voltar à vida exterior com seus amigos. Mas, ao final, reaparece tendo fugido da caverna milionário, depois de descobrir que os cristais que apanhou no grotão eram diamantes.

Em *A Escola Atrapalhada* (RANGEL,1990), os *caça-bombas* são profissionais que aparecem no colégio em cena única para desarmar um suposto artefato escondido, mais uma vez em óbvia alusão ao filme *Os Caça Fantasmas*. O roteiro do filme tem a mesma estrutura da chanchada *Colégio de Brotos* (MANGA, 1956), na qual Oscarito vivia o mesmo funcionário *factótum* de Didi.

No vídeo, Os Trapalhões parodiou: a série policial norte-americana SWAT; os heróis das Histórias em Quadrinhos que compunham a Liga da Justiça; os telejornais, por meio do Trapa News, com Cid Moringueira, Leila Ovelha Negra e Sérgio Chapelão; e algumas séries da TV Globo, como Delegacia de Mulheres e Rabo de Saia.

3.3. META NA LINGUAGEM

Dedé e Didi apostam numa mesa de bar quem é mais másculo. No esquete O Mais Macho, o cigano propõe: “A primeira gata que aparecer eu entro na paquera. Se eu conseguir paquerar, eu levo 200. Tá valendo?”. Nem bem termina de falar, entra um *bicho bom*. Seu parceiro afirma: “Televisão é bom porque basta dizer *a primeira mulher que aparecer* e aparece logo”.

Propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma (HOUAISS, 2001), a metalinguagem ampliou-se para vários tipos diferentes de linguagem, tendo alcançado inclusive o Cinema. As artes populares, entretanto, podem ser consideradas metalinguísticas *avant la lettre*. Segundo Bakhtin (1987), a comédia popular perpetua uma forte tradição paródica e carnavalizada de mundo¹⁵⁶. Se “no teatro um grupo de homens interpretava a vida para outros homens. No carnaval, a vida, ela mesma, interpretava a si mesma de maneira livre e nova” (NAMUR, 2009, p. 249). Na arte cênica, a metalinguagem funciona como um comentário escancarado para o público, uma imagem invertida ou enunciação que se refere a seu próprio fazer (PAVIS, 2008). E a metalinguagem popular dos Trapalhões não teme rir de si mesmo. Quando os produtores de *O Rei e os Trapalhões* (STUART, 1979) tiveram problemas para filmar no Marrocos¹⁵⁷, deram o troco no filme seguinte. Em *O Incrível Monstro Trapalhão* (STUART, 1980), há uma cena na qual empresários árabes, revoltados, apontam seus revólveres para a cabeça do cientista Didi-Jegue. O Arlequim afirma: “Calma, moço. Gosto muito de sua terra que fica perto de Marrocos”. E completa a ironia de sua metalinguagem, olhando para a câmera em alusão aos dilemas pregressos de sua empresa produtora: “Terra boa!”.

Se a obra dos Trapalhões é vista por seu mentor e principal produtor, Renato Aragão, como uma totalidade única, não é difícil concluir que, em alguns momentos, a atitude dos artistas envolvidos com a filmografia do grupo tenha sido a de apresentar a cena *de dentro para fora*, tematizando a própria obra *trapalhônica* fora da fábula em si e estruturando a cena em função dessa tensão metacrítica. Assim como na Revista o *monsieur du parterre*¹⁵⁸ pergunta, questiona, opina, reclama, os trapalhões, muitas vezes,

¹⁵⁶ Por carnavalesco designamos não as formas que a festa de Carnaval tomou na atualidade, mas toda a vida rica e multidimensional da festa popular ao longo dos séculos (BAKHTIN, 1987).

¹⁵⁷ A produção não conseguiu autorização a tempo para filmar no país árabe, mas empreendeu a filmagem assim mesmo, às escondidas. (JOLY e FRANCO, 2007).

¹⁵⁸ Tipo fixo, espécie de espectador-ator que, desde a plateia (no nível térreo), se intrometia durante as encenações revisteiras (VENEZIANO, 1991).

revelam seus procedimentos a fim de tornarem essa revelação um procedimento cômico ele mesmo.

A metalinguagem era particularmente articulada como recurso risível nas chanchadas e foi uma contribuição do diretor Stuart para a poética *trapalhônica* a partir de *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (STUART,1978). Didi, questionado por uma ET se a Terra é um planeta onde as pessoas vivem em segurança, olha para a câmera e diz: “Aqui eu devia dizer uma piada, mas...”. A cena se apaga. Na travessia que os *Três Mosquiteiros Trapalhões* (STUART,1981) fazem pelo Brasil, quando estão prestes a atravessarem o rio Iguaçu, Zacarias pergunta: “Olha, uma corda! Quem foi que botou ali?”. Didi-Zé Galinha responde: “Foi os home do Cinema”.

No esquete da Sauna, Didi aparece seminú, sendo massageado por três lindas mulheres. Enquanto a sessão se desenrola, sua esposa surge e diz que ele pode ficar ali o quanto quiser, pois está preparando o jantar. O gerente bancário vem lhe oferecer um empréstimo sem juros. Seu filho entrega-lhe a chave do carro dizendo que, nessa noite, não vai sair, pois ficará estudando, uma vez que cursa duas faculdades. Enquanto as divas obedecem aos comandos de toques corporais do trapalhão, o dono do estabelecimento propõe a Didi que entre na sauna feminina, pois está vazia. “Mas vou entrar aí sozinho?”. “Não seja por isso...”, afirma o proprietário, indicando às garotas que o acompanhem na sala de vapores. De repente, surge o diretor com um grande fone de ouvido, pedindo para cortar: “Não foi nada disso que eu pedi. Vamos fazer a cena novamente”. E Didi, para a câmera: “Cêis pensaram que era verdade?”.

Outro exemplo encontramos no filme da *Escola Atrapalhada* (RANGEL,1990). A fábula lança mão do recurso metalinguístico para encerrar-se. Depois que a Professora deixa Didi-Mendigo à margem da estrada e sai muito triste, o plano abre, revelando o Diretor do filme que grita: “Corta! Parabéns Didi pelo seu primeiro filme”. Ou seja, o personagem não

se tornou um andarilho como parece à primeira vista, mas foi encontrado pela antiga paixão à beira de uma estrada em meio a uma filmagem.

3.4. O CIRCO ELETRÔNICO

“É o tempo que eu levei pros Trapalhões. Você pode ver que, nos Trapalhões, você vê o cara levar uma torta na cara e não sair correndo. Ele
leva torta, para, vira e depois fala”.

Manfried Santana¹⁵⁹

3.4.1. DA BORRA À PALHA

Arte tridimensional, feita para encher os olhos e despertar os sentidos e as sensações, o Circo moderno guarda poucas relações com o *circus* romano, além do nome e de sua natureza equestre. Em Roma, de caráter competitivo e espírito religioso, o ritual se dava em anfiteatros ovais, nos quais combates de gladiadores se revezavam com corridas de biga. O Circo atual nasce das apresentações de militares *reformados* que, em fins do século XVIII, fizeram de suas habilidades hípicas espetáculos públicos em arenas fechadas (e redondas). O oficial Philip Astley (1742-1814) parece ter sido o primeiro a organizar esse tipo de exibição. Aos volteios e façanhas de uma arte aristocrática, Astley, a seguir, associado ao empresário Franconi (1738-1836), junta os números das artes de rua e praça e busca em Roma inspiração para batizar seu empreendimento, o Circo¹⁶⁰. Um cavaleiro, um acrobata, um palhaço e um domador; em pouco tempo está formada a base que sustenta a função circense.

Dirigido inicialmente à aristocracia e à burguesia ascendente, o Circo não levou muito tempo para atrair as massas. À insígnia do *status* militar soma-se a arte livre dos saltimbancos e, na isonomia do espaço circular do picadeiro, promove o encontro de riso e risco, criando um “registro emocional único e contraditório” (BOLOGNESI, 2003, p. 31). A morte se insinua no risco

¹⁵⁹ Depoimento ao autor em 17/10/2012.

¹⁶⁰ *Circus* em Latim significa círculo ou anel.

premente assumido pelos artistas-atletas. O riso fica por conta do espírito zombeteiro dos palhaços.

Descendente direto dos mimos greco-romanos, o palhaço traça um mapa de origem tão remota quanto pluriarticulada. Sua gênese pode ligar-se, ainda mais longinquamente, aos primórdios ritos de colheita e caça, quando a risada se fazia elemento ritual para espantar o medo (CASTRO, 2005). Ou aos primeiros atores que, zombando do desconhecido temido e tomados pelos espíritos que personificavam, perdiam sua identidade ao cobrirem-se com a máscara. A atmosfera dos cômicos se origina nos *kômos* gregos – bandos de homens embriagados que circulavam a cantar e dançar em honra de Dionísio. Do vinho novo, retirado com cuidado ritual dos vasos nas festividades dionisíacas, sobravam as borras que iam lambuzar o rosto dos atores. Era preciso que ficassem irreconhecíveis na sua tarefa de vingarem-se dos ricos por meio de seus chistes em cena (BERTHOLD, 2001).

A comédia nunca abandonou seu caráter licencioso, que embriaga pela risada. Partindo dos sátiros que se apresentavam entre as sérias tragédias helênicas até as trupes de mímicos esfarrapados que viajavam de aldeia em aldeia pelo império romano, chegamos a seus herdeiros medievais: os jograis e bobos da corte. Autorizado a comentar impunemente de maneira jocosa os acontecimentos; misto de sábio e louco, o bobo atrai a proteção e a estima de reis e de poderosos (FARIAS, 2010). Ele lega a seus companheiros da comédia italiana renascentista uma transbordante vitalidade, de losangos coloridos, fúria dionisíaca e boca desenfreada. Arlequins e Colombinas, Briguelas e Doutores vão gozar das altas castas e espelhar em praça pública os camponeses e pobres que formarão suas primeiras platéias.

A palavra *clown* vem do inglês arcaico *clod*: colono simplório, rústico e provinciano. Sua primeira referência se encontra nos Mistérios do medievo, quando passa a incorporar, em meio às sagas hagiográficas, um elemento de distorção, estúpido e engraçado. Descendente em linha direta dos diabinhos e do personagem do Vício nas moralidades medievais, o clown é

livre de escrúpulos, vergonha ou culpa. Marginal por força da natureza, ganha os palcos e espetáculos de feira, invertendo ordens, transgredindo limites, botando o mundo de cabeça para baixo.

É assim que, em cima do cavalo, surge um novo personagem na cavalhada de Aslley. De roupa grotesca, corpo desengonçado e cara pintada, brota da pista como uma flor de fogo o *pagliaccio* (em italiano, aquele que se veste de *paglia*). Com o tempo, amplia sua participação na dramaturgia circense, ganha várias entradas, forma duplas, trios, divide o picadeiro com animais ferozes, aberrações nunca vistas, habilidades excepcionais, corpos musculosos, vestes luxuosas, magias e mulherões. E se torna a pedra angular do Circo. Sem ele, o espetáculo circense já não pode existir.

3.4.2. FUNÂMBULOS CESTAVADOS

Os procedimentos circenses talvez sejam os mais significativos para a configuração da poética *trapalhônica*. O Circo é tema e cenário absoluto de *Os Saltimbancos Trapalhães* (TANKO,1981) e *A Filha dos Trapalhães* (SANTANA,1985). Mas ele também dá as caras em cenas isoladas de *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO,1983), *Os Trapalhães no Auto da Compadecida* (FARIAS,1987) e de *O Mundo Mágico dos Trapalhães* (TENDLER,1981).¹⁶¹ Neste, sobrecarregado com a filmagem de *Os Saltimbancos Trapalhães*, Renato opta por produzir um documentário sobre o quarteto, que discute temas como a relação entre a comédia popular e o cinema infantil, o assédio de fãs, o racismo, traçando a biografia dos trapalhães através de cenas da infância, da vida e dos programas e trabalhos artísticos pretéritos de cada um. Cenas dos filmes do grupo também se intercalam à narrativa. Os bastidores circenses dos *Saltimbancos* (TANKO,1981) completam o documentário, narrado por Chico Anysio e com depoimentos de Millôr Fernandes e de Caetano Veloso.

¹⁶¹ Têm ainda o Circo como tema os seguintes filmes fora de nossa análise: *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* (TANKO,1973) e *O Mistério de Hobin Hood* (ALVARENGA JR.,1990).

Manfried Santana, originário do chão de serragem, foi o artista que mais contribuiu para a difusão dos códigos circenses dentro da trupe. Adriano Stuart (1944-2012), diretor do programa televisivo e de cinco filmes do quarteto, era de família de Circo¹⁶² e foi outro dos artistas que emprestaram seus procedimentos à poética circense do grupo.

3.4.3. CATUCANDO O BRUCUTU

Ted Boy Marino, campeão de *catch*¹⁶³, coadjuvante dos Trapalhães nas telonas e na telinha, trouxe as técnicas de luta do Circo e ensinou-as aos criadores de Dedé e Didi. O aprendizado de luta livre pode ser visto, passo-a-passo, por meio dos ensinamentos transmitidos por seu personagem no filme *Dois na Lona* (BARROS, 1967).¹⁶⁴

O corpo humano como fator espetacular é uma tradição antiga no Circo. Livre, como o próprio nome sugere, sem o complemento de equipamentos ou de regras estritas, esse tipo de luta remonta às adaptações que diferentes golpes de embates ancestrais tiveram na História das contendidas corporais. Com o tempo, as lutas que animavam os salões da nobreza alcançaram a praça pública e os espetáculos de variedades das feiras populares (GILLET, 1965). Por influência das TVs norte-americana e mexicana, o Brasil passou, a partir da década de 1960, a transmitir esses combates em shows cujo maior expoente foi o programa *Telecatch*, na TV

¹⁶² Sobrinho de Oscarito e filho do palhaço e comediante Walter Stuart (que, além de Circo, trabalhou em Revista). Dirigiu o programa *Os Trapalhães* de 1980 a 1982.

¹⁶³ “*Catch wrestling* (luta de agarrar), conhecida no Circo como *luta livre*, é uma técnica de luta cujo objetivo é derrubar o adversário por meio de chaves e estrangulamentos”. (Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Catch_wrestling, acessado em 02/04/2012). O lutador italiano Ted Boy Marino (Mario Marino, 1939-2012) veio para o Brasil em 1965 e tornou-se o astro do programa *Telecatch*, que misturava essa técnica a outras, chamadas de *luta livre* e que foi exibido pela TV Excelsior, de 1965 a 1966, e pela Globo, de 1967 a 1969. Por conta de sua proeminência nos ringues, foi convidado a participar do programa *Os Adoráveis Trapalhães* em 1966. Protagonizou o filme *Dois na Lona* (BARROS, 1967), ao lado de Aragão, participando, posteriormente, de outros filmes do grupo e do programa de TV *Os Trapalhães*.

¹⁶⁴ Santana, em depoimento ao autor, alega ter aprendido a lutar boxe em contendidas promovidas por seu pai no Circo e também ter feito aulas de artes marciais com Roberto Lee.

Excelsior. O sucesso televisivo levou os circos brasileiros a trazerem esses espetáculos para seus picadeiros.

O *catch* desenvolve uma dramaturgia: os lutadores são conhecidos por seus epítetos e lutam conforme as características de seus tipos. Divididos entre bons e maus, os malvados lutam até tirar sangue dos bonzinhos que, como nos filmes de aventura, só vencem depois de levarem o espectador a acreditar que vão perder. Fantômas se apresenta contra o Diabo Loiro, Rasputin Barba Vermelha enfrenta o Homem Borracha, Brucutu da Selva se posta *versus* o Tigre Paraguaio. Sob as marcações de um combate ensaiado, encenando voos mirabolantes e golpes mortais, os gladiadores desenvolvem uma coreografia de luta caricatural e, às vezes, cômica. A atmosfera de exaltação que envolve o entusiasmo do público dessas lutas encobre o fato de que, ao contrário das lutas esportivas *sérias*, ele sabe, *a priori*, que se trata de uma luta encenada¹⁶⁵. Esses procedimentos exuberantes vão influenciar a luta corporal dos filmes *trapalhônicos*, de natureza histriônica e rocambolesca, muito mais do que o caráter em geral realista dos embates nos filmes de ação *hollywoodianos*, mais influenciados pelas lutas marciais orientais. Além do *catch*, os golpes da Capoeira, a mais brasileira das artes beligerantes, também servem às pelejas de Didi e Mussum, em filmes como *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979) e *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983).

No Circo, o espetáculo direciona nossa atenção para o trapézio, enquanto outros aparelhos são montados na pista; ou, outras vezes, coloca a dupla de palhaços à frente do picadeiro para que o Globo da Morte seja posicionado no centro. Talvez, também no filme *trapalhônico*, as cenas que apresentam corporeidades extraordinárias intercalem-se entre os episódios da fábula para desviarem a atenção do espectador da ação principal,

¹⁶⁵ “O público não liga de saber se o combate é fingido ou não, e ele tem razão; ele se entrega à principal virtude do espetáculo, que é a de abolir toda a causa e consequência: o que importa não é no que ele crê, mas o que ele vê” (Roland Barthes *apud* GILLET, 1965, p.337, tradução nossa).

servindo de contrapreparação para as piadas e sequências cômicas do quarteto atrapalhado.

Outro elemento presente no espetáculo de Circo e ressignificado pela obra *trapalhônica* é o paradoxo existente entre o corpo sublime dos atletas e o corpo grotesco dos bufões estabanados¹⁶⁶. Se no picadeiro a exposição do grotesco pela *palhaçadaria* segue-se após a experiência sublime de presenciar o risco de acrobatas e trapezistas, no circo dos Trapalhães, a tensão das cenas de aventura e perseguição intercala-se às situações ridículas vividas pelos truões¹⁶⁷. Nesses casos, ao funcionar até mesmo como antídoto à tensão criada pela exposição a episódios de perigo iminente, o relaxamento provocado pelo riso valoriza e sedimenta a experiência do assombro precedente (BOLOGNESI, 2003). Heróis, aventureiros, corajosos, bons de briga e acrobatas¹⁶⁸, mas, ao mesmo tempo, atrapalhados e farsescos, os trapalhães sintetizam nos seus próprios corpos, peritos e desastrados, para o espectador *da poltrona*, a relação dialógica da experiência que o público tem na arquibancada do Circo.

3.4.4. ENTRE TAPAS E TORTAS

Saltimbanco, palavra de origem italiana, vem de salto, e designa a maior das capacidades do acrobata, a de saltar. Acrobata, do grego *akróbatos*, é o artista que anda na ponta dos pés (HOUAISS, 2001). Ao exibir potencialidades sobre-humanas, ele desafia as capacidades motoras do homem comum: exercícios de força, saltos, cascatas, piruetas. Quanto mais parecerem naturais os movimentos cansativamente ensaiados, melhor será o efeito de espantar a plateia. A acrobacia e o malabarismo também compõem o repertório de truques dos Trapalhães.

¹⁶⁶ “O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade (que Shakespeare alcançou melhor que qualquer outro) produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir” (BAKHTIN, 1987, p.38).

¹⁶⁷ “O riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada” (KANT *apud* BERGSON, 2001, p.63).

¹⁶⁸ Independente das cenas que são feitas por dublês nos filmes, uma vez que, para o público, a impressão é a de que são os próprios trapalhães a correrem o risco.

Os mecânicos Didi e Dedé se engalfinham por motivo desconhecido, dentro de sua oficina, no esquete *Briga na Oficina*. No meio da luta, projetam-se sobre uma mesa num número de *dandies*¹⁶⁹ e prosseguem com sua coreografia acrobática sobre o chão, andando depois agarrados formando uma *aranha*, num número de cambalhota dupla (também conhecido como *cheira cheira*). No meio da luta, chega um cliente e pergunta: “Eu queria falar com o dono da oficina. Quem é o dono da oficina?”. E Didi responde: “Tamo decidindo isso agora.”

Numa das demonstrações de habilidades funambulescas de *O Rei e os Trapalhões* (STUART,1979), Didi-Abul brinca com uma serpente hipnotizada. Ele ainda demonstra sua vocação de trepador de coqueiro cearense, dessa vez escalando uma legítima tamareira marroquina. De todos os filmes, este é aquele no qual Manfred, no auge de sua perícia, mais tem espaço para demonstrar destrezas tanto de acrobacia quanto de briga. Ao longo da carreira, o galã de Niterói, muitas vezes, dispensou dublês para filmar. Chegou a levar queimaduras de terceiro grau, quebrou dois calcanhares e perfurou um tímpano ao levar um murro em cena¹⁷⁰.

Um exemplo da utilização de entradas¹⁷¹ clássicas de palhaços está no *Cinderelo Trapalhão* (STUART,1979). Didi, perseguido, tem de se comunicar em código com Zacarias, para não serem percebidos pelos inimigos. Começa então um diálogo entre os dois tipos por meio de onomatopeias de animais (cabra, galinha, gato, galo), tal qual uma tradicionalíssima entrada do Circo brasileiro, a do *Namoro dos Pássaros*, na qual toda a conversa é desenvolvida por meio de canto e de pios (BOLOGNESI, 2003). Como Cinderelo, Didi apresenta um número de malabarismo numa bicicleta gigantesca. Além das costumeiras acrobacias de

¹⁶⁹ Número acrobático no qual os artistas deslizam sobre uma mesa.

¹⁷⁰ Aragão também se arriscava em cena, mesmo depois do fim dos Trapalhões. Em 14 de abril de 2010, aos 74 anos, o cearense sofreu seu primeiro acidente grave, caindo da quina de um andaime durante as gravações do programa *Aventuras do Didi*: quebrou o nariz em dois locais, perdeu um dente, afundou a testa e foi parar no hospital onde passou por cirurgia. (<http://oglobo.globo.com/cultura/kogut/posts/2010/04/20/renato-aragao-ja-tem-data-para-voltar-ao-trabalho-nasci-de-novo-285249.asp>, acessado em 22/8/2012).

¹⁷¹ Esquete cômico curto, levado à cena pelos palhaços geralmente entre os números do espetáculo circense (BOLOGNESI, 2003).

Dedé, no mesmo filme, há uma luta na qual Didi-Cinderelo tem de se defender de um capanga, fazendo o tradicional número de chicote.

Na viagem que os marroquinos trapalhões fazem ao século XX em *O Rei e os Trapalhões* (STUART,1979), eles visitam um supermercado. Mussum-Abol-sambista dá um show de bateria tocando as garrafas de *mé* da prateleira, inato *music clown*.

O Incrível Monstro Trapalhão (STUART,1981) recria a entrada do *Carro Maluco* na cena da oficina dos trapalhões. O radiador expelle um jato d'água, Zacarias-Quindim senta-se sobre ele para tampá-lo e o jato continua através da cabeça e das orelhas do personagem. O recurso se repete com a presença do jipe-trailer dos *Saltimbancos Trapalhões* (TANKO,1981). Nesse acetato, Didi, hipnotizado pelo Mágico Satã, obedece às orientações do mestre pelo avesso, como na entrada da *Sonâmbula*, e espalha tapas, tabefes e trombadas no mago e em sua assistente. A fera de circo é parte integrante da ação na sequência da prisão de Frank. A partir do momento em que o trapezista, preso num cativeiro junto a um leão, solta o bicho, o felino passa a ser personagem da fábula, atrasando a entrada dos trapalhões na mansão, invadindo o salão do Barão e depois perseguindo os personagens em diversos ambientes¹⁷².

Didi-Bonga, o herói dos *Vagabundos Trapalhões* (TANKO,1982), faz o *lazzo do sombra*, ao seguir um capanga do Empresário imitando seus passos no momento em que ele tenta encontrar os trapalhões escondidos entre manilhas de concreto. No mesmo filme, numa briga de discoteca, Didi-Bonga e Dedé apresentam um número de *dandies* sobre a mesa da boate. O leão-de-chácara da discoteca, aliás, usa uma farda idêntica à indumentária dos capatazes de Circo. Recheada pelo subtexto social e político, a letra da canção entoada no “show de rua” dos vagabundos tem como mote (e melodia) a chula mais tradicional do circo brasileiro:

¹⁷² Animais adestrados também são os chimpanzés da floresta em *Os Três Mosquiteiros* (STUART,1981) ou o cachorro Lupa em *O Rei e os Trapalhões* (STUART,1979), *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (TENDLER,1981), *Os Saltimbancos* (TANKO,1981) e *Serra Pelada* (TANKO,1982). Lupa também participou dos primeiros anos do programa de TV.

Ô raio o sol, suspende a lua
DIDI: Solta a macaca e segura a perua
Ô raio o sol no meu sertão
ZACARIAS: Solta o dotô que ele deu um barão
Hoje tem liberdade? Não senhor
Ele fala a verdade? Não senhor
É tudo falsidade? Sim, senhor, sim, senhor, sim senhor
Ô raio o sol na minha vida
MUSSUM: Ói o coroa c'a cara lambida
Ô raio o sol pela vidraça
DEDÉ: Pode sorrir que ainda é de graça
Hoje tem alegria? Não senhor.
Hoje tem moradia? Não senhor.
Tem barriga vazia? Sim, senhor, oi, sim, senhor, oi, sim senhor
Ô raio o sol na minha praça
MUSSUM: Sobe o feijão, mas abaixa a cachaça!
Ô raio o sol pela janela
ZACARIAS: Pula depressa que vem o pai dela
Hoje tem sol na praia? Não senhor
Tem cavalo na raia? Não senhor
Tem medo de tocaia? Sim, senhor, oi, sim, senhor, oi, sim
senhor
Ô raio o sol na catacumba
DEDÉ: Boate de pobre é sala de macumba
O raio o sol pelo caminho
DIDI: Tem muito nego mamando sozinho
Hoje tem muito samba? Não senhor
Já pegaram a muamba? Não senhor
'Tamo na corda bamba? Sim, senhor, oi, sim, senhor, oi, sim
senhor

Quando são garimpeiros na *Serra Pelada* (TANKO,1982), Didi-Curió e Dedé-Boroça, trajando paletós listrados, xadrezes e coloridos, atualizam os

trocadilhos da entrada *A Cidade de trás para frente* cantando o baião
Procurei Tereza:

DEDÉ: (...) Passei na velha calçada.
DIDI: Passei as carça na véia.
DEDÉ : Passei por baixo da chuva.
DIDI: Passei muita chuva embaixo.
DEDÉ: (...) Eu passei em Sorocaba.
DIDI: Passei o cabra no Boroca.
DEDÉ: (...) Eu passei em Caxambu.
DIDI: Passei o bumbum na caixa.
DEDÉ: Eu passei no Tatuapé.
DIDI: Passei o pé no tatu.
DEDÉ: Eu passei em Serra Negra.
DIDI: Passei a negra na serra.
DEDÉ: (...) Eu passei em Teresina.
DIDI: Eu buzinei a Tereza.
DEDÉ: Carpi o mato com força.
DIDI: Fiz muita força no mato.
DEDÉ: (...) Eu passei em Caravela.
DIDI: Passei a véia na cara.
DEDÉ: Passei em Botucatu.
DIDI: Catuquei o brucutu.
DEDÉ: Fiquei na Serra Pelada.
DIDI: Fiquei pelado na serra.
DEDÉ: Passei no fundo do mato.
DIDI: Passei em lugar nenhum. Se quiser achar Tereza passe
no meu coração¹⁷³.

A mesma fita adapta a *Apresentação Pessoal do Palhaço*. Didi-Curió discursa para a massa de garimpeiros revoltados. Não sabe o que dizer e é ajudado pelo tipo de Wilson Grey que, escondido, sopra-lhe o discurso:

¹⁷³ *Os Trapalhões na Serra Pelada* (TANKO, 1982).

RUFINO: Ao trabalhador se fará justiça com o fruto do seu trabalho.

DIDI: Aos trabalhador que vão prá missa comendo fruta no dia do trabalho.

RUFINO: Lutaremos em favor dos fracos e oprimidos.

DIDI: Lutaremos tomando um frasco de comprimido.

RUFINO: Aos garimpeiros... (tosse)

DIDI: Os garimpero... (também tosse)

RUFINO: ...lutaremos... (pigarreia)

DIDI:... lutaremo... (também pigarreia)

RUFINO:... lado a lado à caça do seu ouro.

DIDI:... tudo pelado pá catucá o besouro.

RUFINO: Os maus serão expulsos da terra.

DIDI: Os maus ganharão o que o gato enterra.¹⁷⁴

Sequência parecida se dá no *Casamento dos Trapalhões* (ALVARENGA JR.,1988). Gugu apresenta a dupla Didi e Dedé no show de variedades de um rodeio. Como um mestre de pista faria, pergunta-lhes:

GUGU – Vocês sabem fazer o quê?

DIDI – É um número da cobra na bacia.

GUGU – ?!

DEDÉ – Acrobacia, é um número de ginástica.

GUGU – E vocês moram onde?

DIDI – Nós mora... o senhor sabe onde é Barro Mole? Ali, vizinho a Jegue Feliz, comarca de Coceira de Dentro. É... ninguém sabe onde é.

DEDÉ – Não, deixa que eu explico, nós moramos...

DIDI (interrompendo Dedé) - ...junto.

DEDÉ - ... e trabalhamos...

DIDI - ... junto.

DEDÉ - ...dormimos...

DIDI - ... separado. Prá num dar engarrafamento.

¹⁷⁴ Idem, ibidem.

GUGU – Vamos começar então !¹⁷⁵

A dupla começa, em seguida, um número atrapalhado de reprise¹⁷⁶ acrobática.

N' *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983), o Augusto Didi, na iminência de comer o lanche da famosa entrada *O Sanduíche*, antes que seu opositor, o Branco, reapareça, despista a plateia, fazendo algum comentário verbal a cada vez que leva o sanduíche à boca, o que cria uma atmosfera de expectativa em relação à sua ação travessa. Do mesmo modo, para ganhar tempo, Didi-Severino-Capitão *enrola* os convivas de Água Linda, engatando um discurso no brinde que ergue antes de beber o vinho envenenado pelo prefeito. Na cena em que Didi-Severino é investido do cargo de sócia do Capitão, ao receber o peso dos bornais, coldres, aljavas, faixas e munições de sua farda, Renato Aragão inaugura o *lazzo* do *João Bobo*, no qual joga o corpo para os lados, recuando pouco antes de cair. Essa *gag* será aproveitada depois no programa de TV, para o personagem Ananias¹⁷⁷.

O Mágico de Oroz (SANTANA, 1984) começa com Didi sendo catapultado por uma espécie de canhão–lança-homem circense. Só que a versão do pobre nordestino é um estilingue gigante, que lança o cearense em direção às nuvens para agarrar um carcará. O choro de Zacarias-Espantalho é o chorar *clownesco*. Sua maquiagem, enfatizada pelo nariz vermelho, explicita sua ascendência. Quando os policiais tentam acertar Didi que foge sobre o telhado de uma casa, ele se defende, atirando ovos e farinha sobre suas cabeças. Depois de despistá-los, atravessa de um telhado no outro, caminhando sobre a corda bamba. Na luta com ele diante da escola, Dedé-Delegado executa números de acrobacia e chicote.

Por ter parte de sua fábula localizada no Circo, *A Filha dos Trapalhões* (SANTANA, 1984) não poderia deixar de apresentar a heroína Julia em cenas de trapézio e algumas entradas *clownescas*, como o tradicional número do

¹⁷⁵ *O Casamento dos Trapalhões* (ALVARENGA JR, 1988).

¹⁷⁶ Entrada feita pelos palhaços que parodia algum número do próprio espetáculo circense (BOLOGNESI, 2003).

¹⁷⁷ Para a descrição do tipo Ananias, cf. nota 56 do subcapítulo 2.6.8.

piano, no qual os *music clowns*, depois de se atrapalharem na execução de seus instrumentos, lançam uma bomba no pianista Didi, que explode. Didi, no momento em que resgata a bebê de um andaime de obras, realiza um número de *passeio aéreo*¹⁷⁸ caminhando através de anéis metálicos fixos e presos simetricamente debaixo da estrutura da construção, encaixando a planta dos pés uma depois da outra nas argolas¹⁷⁹.

Irmã Maria, a heroína de *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (SANTANA,1985), é professora de um orfanato ameaçado de fechamento por falta de verba. Ela pede ajuda aos trapalhões para salvar a entidade e eles realizam um show beneficente para arrecadar o dinheiro de que precisa. Mas a féria é roubada e Maria, Didi e Dedé saem numa busca que os leva a correr riscos em pleno show de faroeste, do qual são salvos por Beto Carreiro. Didi vê frustrar-se a paixão que acaba nutrindo pela freirinha. Por fim, retomam o valor sequestrado, terminando sob uma grande chuva de dinheiro. O show *trapalhônico* é constituído exclusivamente de *palhaçadarias*, tais como: clagues de estapeamento, chutes no traseiro, calças arrancadas. Até o clássico cumprimento de Arrelia e Chicharrão (José Carlos Queirolo, 1889-1983), *Como vai? Como vai? Como vai? Eu vou bem, eu vou bem bem bem*, finalizado com um tamborilar de nádegas, é feito entre Renato e Xuxa. O filme também se vale da *Perseguição da Aranha* (que sobe e desce puxada por um fio), do *Fotógrafo Maluco* (cuja câmera lambe-lambe explode) e do *Boxe dos Palhaços*, no qual os dois pugilistas engalfinham-se em trapalhadas verbais e corporais, tentando realizar uma luta de maneira desengonçada, até o palhaço mais forte terminar com a cabeça entre as pernas do palhaço que apanha (BOLOGNESI, 2003). Ao perseguir os bandidos, Renato anda na perna de pau.

O *Auto da Compadecida* (FARIAS,1987) dos Trapalhões começa com um desfile circense pela cidade, com um palhaço a cantar a tradicional chula

¹⁷⁸ A cena é realizada por um dublê.

¹⁷⁹ No espetáculo de Circo, esses anéis ou cintas sintéticas são presos ao quadrante do circo (teto ou topo) e o número é popularmente conhecido como *homem aranha* (BORTOLETO e CALÇA, 2007).

de chegada. O circo e seus artistas vão ganhando a cena e o bufão, narrador da fábula, pontua o enredo. A famosa cena em que Grilo apunhala Chicó (e na qual Manfred Santana se estatela no chão feito um palhaço), para depois “ressuscitá-lo” através do toque de sua gaita e ele sair dançando de maneira destrambelhada, é nitidamente inspirada na entrada do *Dói Dói*. O julgamento final se dá num picadeiro de circo; um tribunal colorido no qual Deus-Juiz e Demônio-Acusador vêm a cavalo. A Compadecida sobe em seu trono por meio do balanço do trapézio.

Didi faz malabarismo com os cristais de Cira, na *Terra dos Monstros* (MIGLIACCIO,1989). Mais tarde, executa um número de *passeio aéreo*, mas dessa vez realizado com as mãos. Para atravessar sobre um rio, desloca-se agarrado às estalactites de uma caverna, que fazem a vez dos eixos presos ao quadrante do topo do circo no qual os acrobatas e trapezistas executam esse tradicional número. A entrada *palhaçônica* do *Caveirão* é atualizada na cena do primeiro encontro entre Mussum e um monstrinho. A princípio, o mangueirense “faz que não é com ele”, até se dar conta de que a monstra está lhe paquerando. A mesma entrada é mote de vários duelos do quarteto na sequência de perseguição aos *Fantasma Trapalhões* (TANKO,1987). No clipe musical das frutas, Dedé faz malabarismo com as laranjas.

Ao encontrar com Didi-Diron desmaiado em *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (ALVARENGA JR.,1989), a princesa Xaron pergunta-lhe: “Você está bem, Diron? Tá doendo?”, ele confirma com a cabeça. Apontando o coração dele, ela indaga : “Aqui?”, ele faz que não. Apontando o ombro, diz: “Aqui?”, ele meneia a cabeça. O jogo se repete com Xuxa apontando para sua barriga e depois seu braço. Preocupada, ela inquire: “Fala, Diron!”. Ele abre os olhos, olha para a câmera sem que ela perceba e depois aponta a boca. “Na boca?”, questiona a princesa. Ele faz cara de feliz. “Você quer água?”, continua ela. “Comida?”. Ele abre um olho para a plateia, desconfiado, e continua a balançar a cabeça negativamente. “O quê você quer, Diron? Fala!”. Ele faz beicinho com a boca. A cena recria, dessa maneira, a entrada do *Dói Dói*.

Dedé e Zacarias como os *caça-bombas* a serviço da *Escola Atrapalhada* (RANGEL,1990) engatinham à procura de um artefato escondido sob o tapete da diretoria. Zacarias, na traseira do companheiro e abanando o rosto com cara de nojo, diz: “Dedé, eu acho que a bomba vai explodir”. “Você ouviu o chiado?”, pergunta Dedé. “Não ouvi o chiado, não. Mas o cheiro de pólvora queimado aqui atrás tá brabo!”, exclama o caçador da retaguarda, soltando mais uma velha tirada de picadeiro¹⁸⁰.

Tema musical recorrente no programa dos trapalhões, em mais de uma versão, é a canção A Filha do Seu Faceta. Sátira tradicional da cultura popular nordestina, presente inclusive no pastoril, o mote apresenta o personagem da filha, recriado por Zacarias, a repetir: “Papai, eu quero me casar”. “Minha filha, então diga com quem”, pede o pai, encarnado por Didi. “Eu quero me casar com o padeiro”. “Com o padeiro ocê num casa bem”, afirma ele. A filha ouve uma objeção do pai a respeito de cada um dos seus inusitados pretendentes.

Dentre outros procedimentos circenses utilizados pelos Trapalhões, encontramos a agilidade para lidar com o imprevisto por meio do improviso¹⁸¹ e a presença de números espetaculares, nos quais pilotos se arriscam na condução de automóveis, motocicletas ou em demonstrações de força física.

3.5. A BOCA NO TROMBONE: RECADO SOCIAL

“Não é com reza, nem com promessa nem com mágico charlatão que vai se fazer chover no sertão”, diz um dos personagens da saga em busca da ajuda do *Mágico de Oroz* (SANTANA,1984). As primeiras imagens desse filme, esqueletos de gado, crianças magras, rachaduras do solo seco, retratos duros da seca nordestina, não são nada alegres¹⁸².

¹⁸⁰ Esta foi a última cena da carreira de Mauro Gonçalves.

¹⁸¹ Muito explorada, especialmente, na Televisão, onde parte do programa era gravada *ao vivo* com a presença de plateia.

¹⁸² O texto do narrador no prólogo desse filme lembra a demagogia do melodrama circense, denunciando a seca nordestina - um problema permanente, mas que àquela altura estava em voga por meio de campanhas televisivas de ajuda aos despossuídos, envolvendo muitos artistas. Nunca a comédia *trapalhônica* falou tão sério: “Vinte e cinco milhões de habitantes. Quase um continente esquecido. Nordeste. Massa de um todo que a seca reduziu a pó.

Mesmo em tempos de ditadura, a partir de *Os Saltimbancos Trapalhões* (TANKO,1981) e até *A Filha dos Trapalhões* (SANTANA,1985), o fabulário do quarteto compõe um ciclo de seis filmes que agrega a crítica social à sua temática. Os filmes deixam de se passar nas longínquas e exóticas terras do Marrocos, das minas do rei Salomão, de épocas de contos de fadas ou de planetas fictícios para situarem-se na caatinga nordestina, no garimpo paraense, nos subúrbios das grandes cidades. O nó de muitas de suas intrigas passa a incorporar, no maniqueísta embate entre bem e mal, os problemas da gente humilde do Brasil.

Na fábula de Oroz, o Coronel Ferreira explora a água como fator de negociação na política da pequena cidade. Ao oferecê-la para os camponeses, seu capataz exige: “Dinheiro ou título de eleitor”. Didi chega a afirmar: “Água não se vende. Água vem de Deus e se é de Deus é nossa. Vamos lá e tomar”.

Como convém à comédia popular, a fábula de *Os Saltimbancos Trapalhões* (TANKO,1981) consegue unir com leveza a exposição de um problema social ao melodrama de um romance frustrado e à comédia dos Trapalhões, sem se tornar panfletária, didática, pedante ou *pesada*. A exploração do trabalhador brasileiro reflete-se no enredo do filme. As classes sociais mais baixas, aliás, eram formadoras da maioria do público que lotava as salas do cinema *trapalhônico*¹⁸³. É possível que o público adulto assalariado e de menor renda se identificasse com as situações retratadas no *script*.

O recado social também se fez presente em esquetes e paródias da vídeografia do quarteto. Didi chega na casa dos trapalhões distribuindo caixinhas de presentes. Cada companheiro ganha um isqueiro de prata, um

Resto de verde.Resto de mundo.Resto de esperanças.Resto de gente.Resto de vida num lugar em que a vida confunde-se com a morte.Diz o sofrido sertanejo que a seca é a vida sem vida.Por mais que grite,este homem não consegue ser ouvido.Suas esperanças vão se diluindo à medida em que aumenta a surdez dos homens insensíveis. E o povo carece de prece, pois acredita que o Nordeste não é uma terra sem Deus”. (*Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*, SANTANA, 1984)

¹⁸³ *Os Saltimbancos Trapalhões* (TANKO,1981) foi o quarto filme brasileiro mais visto durante duas décadas.

cinzeiro luxuoso ou um cachimbo importado. “Na hora dos voto, sabe como é que é, né?”, explica Didi. “Na hora vou caprichar um *xizão* em homenagem a você, pode deixar”, tranquiliza-o Mussum. “Só não entendi uma coisa”, diz Dedé. “Se você deu prá gente isqueiro, cachimbo e cinzeiro, por que é que não deu o fumo?”. “Eu não falei que eu sou candidato?”, pergunta o nordestino. “Pois é, o fumo vem depois”, fecha o quadro O Candidato, satirizando o período pré-eleitoral do país.

3.6. PALHAÇO TAMBÉM CHORA

Se a comédia oferece ao público a oportunidade de, indiretamente, dar livre curso a seus instintos sádicos, de rebeldia e até de crítica, o melodrama reforça valores morais, ao apresentar uma visão idealizada de amor, o respeito à pátria, à família e aos *bons costumes* (VIGOUROUX-FREY, 1999). Estabelecendo essa relação dialógica com a comédia, o elemento melodramático esteve (e está) presente em diferentes espetáculos e manifestações cênicas que tiveram o cômico como gênero principal.

No circo-teatro brasileiro, era no segundo tempo do espetáculo que se apresentavam os melodramas, despertando na plateia a lágrima de comoção contraposta ao riso provocado pelos palhaços e ao fascínio estimulado pelas mágicas e arrepios. Ao favorecer o movimento, o melodrama tem a prerrogativa de deslocar os limites da ação a partir dos artifícios mais inesperados. O surgimento de objetos fortuitos e de revelações por parte dos personagens pode embaralhar seus papéis sociais e familiares, desejos e destinos; fazendo com que nada permaneça estável.

Na tela *trapalhônica*, o melodrama, apaixonado e instintivo, intercala-se aos momentos cômicos dos anti-heróis e projeta sonhos e desejos das camadas populares. Seu tom exacerbado e suas situações inverossímeis desafiam o *bom gosto* do drama cinematográfico de cunho realista. Não se pautando pela lógica racional, negando qualquer essência mais *profunda*, o

melodrama, tal qual o Circo, não tem nenhum compromisso de vincular-se com a realidade de uma forma verdadeira ou essencial.

Nesse desprendimento de qualquer obsessão de representar o 'real' como coisa dada ou como totalidade fixa a ser apreendida, não havia o desejo de constituir-se em cópia fiel, mas o elogio do simulacro como algo a ser vivido positiva, intensa e alegremente (DUARTE,1995, p. 226).

De todos os filmes analisados, *Os Saltimbancos* (TANKO,1981) é aquele em que o drama da paixão frustrada de Didi pela mocinha ocupa maior espaço. São seis cenas apresentando investidas românticas sobre Karina ou solilóquios melancólicos do protagonista diante da impossibilidade de realizar o seu amor. Nelas, Renato Aragão demonstra sua habilidade no domínio do tempo dramático, característica de um palhaço. Quando foge, protegido pelo breu da noite, Didi conversa com a cabeça de seu personagem, um jegue: "Sabe, Juju, a Karina esqueceu de dizer uma coisa muito importante. Que para ser sartimbanco é preciso ter aqui dentro", diz, batendo no peito, "uma armofada de borracha, um amortecedô prá aguentá um coração batendo que nem um bate-estaca assim...", Didi mima a batida do coração com a mão dentro da blusa, "baticum, baticum, baticum... É uma dor que vem prá cá, resvala pelos catuvelo, pela espinha, e que cano a gente tá na fossa ninguém qué escutá, nem você mesmo. Principarmente cano a gente vê que Ráliude é um sonho perdido". Depois de uma pausa, o Arlequim indaga sua máscara: "Tá com frio?" e põe-se a cobrir seu animal de pelúcia e a si mesmo com folhas secas do chão.

N'A *Filha dos Trapalhões* (SANTANA,1984) o melodrama circense desponta nos momentos em que os quatro *pais* da menina adotiva ressentem-se das dificuldades em criá-la sem conforto ou quando a pequena pede pela mãe verdadeira. Na cena final, acontece o esperado reencontro lacrimoso entre mãe e filha em pleno picadeiro.

No solilóquio de Chicó sobre João Grilo morto, em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (FARIAS,1987), Manfred Santana, ao invés de

explorar o tom melodramático impresso pelo texto¹⁸⁴, parece dizê-lo de maneira exaltadíssima, como se fosse um palhaço histriônico ironizando sobre a própria agonia. Isso causa certo estranhamento (e quem sabe distanciamento) às fortes tintas dramáticas (e filosóficas) de suas linhas:

Que é que eu faço no mundo sem João? João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre (FARIAS, 1987).

Seu tom, propositadamente, a nosso ver, deixa claro que não se trata de um *ator dramático*, mas de um palhaço dizendo o solilóquio.

N’*O Casamento dos Trapalhões* (ALVARENGA JR.,1988), enquanto os outros irmãos comemoram a aprovação dos noivos pelos pais das noivas, Didi celebra sozinho, noutro canto, o nascimento de sua filha, parida sobre a carroceria de uma caminhonete. Depois do casamento de seus irmãos na cidade, ele fala para a mulher: “A felicidade não está nas luzes nem nas multidões”. “Mas então, o quê é felicidade?”, pergunta-lhe a mãe de sua filha. “A felicidade... é você”, responde.

3.7. NAS ONDAS DA RISADA: RABICHOS DA PIADA RADIOFÔNICA

No ano em que Mário e Oswald de Andrade desvairaram a pauliceia com a Semana de Arte Moderna, deu-se a primeira transmissão radiofônica no Brasil. Para comemorar o Centenário da Independência, em 1922, aparelhos experimentais emprestados, espalhados por São Paulo, Niterói e Petrópolis transmitiram, a partir de uma antena instalada no alto do Corcovado, o discurso do presidente Epitácio Pessoa (1865-1942). Mas o país ainda teve de esperar um ano para desfrutar de uma emissora permanente, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Roquette

¹⁸⁴ O que talvez ele pudesse fazer, uma vez que foi ator de melodramas quando era profissional da lona.

Pinto (1884-1954). Financiadas por seus associados, as primeiras estações tinham cunho cultural e elitista. Seus programas transmitiam concertos eruditos, conferências, palestras e discursos científicos que pouco interessavam aos ouvintes (CÉSAR, 1998).

Além da programação impopular, o alto preço dos aparelhos importados dificultava o acesso dos primeiros ouvintes. A partir da década de 1930, o veículo começava a popularizar-se graças ao empenho de pioneiros como o empresário Ademar Casé (1902-1993). Como vendedor, ele organizou uma campanha de venda maciça de aparelhos e criou, em 1932, nosso primeiro programa radiofônico comercial – e seu primeiro *jingle*. Com o aporte financeiro de anúncios e o investimento de gravadoras de disco, Casé é um dos que ajudou a direcionar as atrações radiofônicas para a Música Popular, o noticiário, os programas de auditório e de variedades. Dentre os humoristas do Programa do Casé, destacam-se Jorge Murad (1910-1998), a dupla Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga, 1911-1978, Diésis dos Anjos Gaia, 1912-1991) e Colé.

O desenvolvimento do veículo em nossa terra se deve ainda ao incentivo do governo, que encontrou um eficaz meio de propaganda. Com a estatização da Rádio Nacional pelo Estado Novo de Vargas, em 1940, as transmissões assistiram a um alto grau de desenvolvimento técnico e artístico. A Nacional se tornaria líder de audiência por mais de 20 anos.

Depois de uma década apresentando peças completas, em geral adaptadas de clássicos literários, e seriados divididos em episódios, a Rádio Nacional inaugurou um dos principais trunfos de sua programação: a radionovela. A partir de *Em Busca da Felicidade*, em 1941, as famílias brasileiras passaram a se prostrar diante das grandes caixas sonoras projetando seus devaneios na voz dos radioatores e dos efeitos de som. Somente na emissora, até 1959, foram 807 novelas de 118 dramaturgos, quase todas de teor melodramático (MEDEIROS, 2008) ¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Entre os autores dessas novelas podemos destacar Oduvaldo Vianna (1892-1972), Otávio Gabus Mendes (1906-1946), Gastão Pereira da Silva (1897-1987), Dias Gomes

Mais que lágrimas, nossos transistores também sabiam fazer rir. Segundo Cardoso e Santos (2008), nosso primeiro humorístico radiofônico teria sido Manezinho e Quintanilha, esquetes periódicos de cinco minutos com a dupla Arthur de Oliveira e Salu de Carvalho, levados pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1931.

PRK 30, na Rádio Mayrink Veiga, foi um dos programas de maior sucesso de nossa radiofonia cômica, permanecendo no ar de 1944 a 1964. Metalinguístico, o show, em seu título, aludia a uma suposta rádio pirata, controlada por dois locutores estultos, vividos por Lauro Borges (1901-1967) e Castro Barbosa (1905-1975), que parodiavam *speakers* esportivos, repórteres, cantores e calouros. Balança Mas não Cai, criado por Max Nunes (1922) na Nacional em 1950 foi outro marco. Nele, os mais hilários moradores de um conjunto habitacional se degladiavam, capitaneados pelo *compère*-apresentador Wilton Franco. O apartamento de maior prestígio no *edifício* era o que mostrava as disparidades entre o Primo Rico, feito por Paulo Gracindo (1911-1995), e o Primo Pobre, de Brandão Filho (1910-1998). O humorístico permaneceu no ar por 17 anos, transformou-se num longa-metragem dirigido por Paulo Wanderley em 1953 e em atração televisiva num par de versões diferentes nas duas décadas seguintes.

Zé Trindade (Milton da Silva Bittencourt, 1915-1990) foi outro nome relevante na constituição da fauna humana brasileira pelas ondas do rádio. Ídolo da Rádio Sociedade da Bahia, em Salvador, onde tipificava um bêbado no programa Teatro pelos Ares, quando chegou aos estúdios da capital federal, em 1945, cunhou expressões que logo se integraram à fala do povo, como: “É lamentável”, “Meu negócio é mulher” ou “Mulheres, cheguei!”. Por 15 temporadas consecutivas, foi eleito o melhor cômico do veículo, em programas como Vai de Valsa, A Cidade se Diverte e Alegria de Rua. Baixinho, mofino e barrigudo, abusando de caretas e de um jeito quase

(1922-1999), Francisco Inacio do Amaral Gurgel (1920), Moysés Weltman (1932-1985), Saint-Clair Lopes (1906-1980) e Janete Clair (1925-1983).

infantil, numa expressão muito próxima da de Zacarias¹⁸⁶, esboçou uma imagem de marido reprimido e mulherengo que conseguia conquistar todas as mulheres. Em 1948, foi para o Cinema, tornando-se, depois de Oscarito, o maior protagonista de títulos de chanchada. Duro como um pau, quase sem mexer o corpo, tirava sua graça da oralidade (AUGUSTO, 1989). Ao contrário dos outros cômicos chanchadeiros (Ankito, Carequinha e Oscarito), foi o único que não veio do Circo.

Em São Paulo, onde a liderança estava com a Rádio Record, o grande sucesso humorístico era de Nhô Totico (Vital Fernandes da Silva, 1903-1996). Com a Escolinha da Dona Olinda (protótipo dos programas cômicos que se passam numa sala-de-aula) e Vila Arrelia, o humorista se manteve no ar, em diferentes emissoras, por mais de 30 anos, com dois programas diários ao vivo. Vital movimentava o diálogo de diferentes personagens, todos representados por ele mesmo e sem utilizar texto; tudo no improviso.

Na sua escola, Dona Olinda, a professora, tinha que se descabelar para dar conta de seus alunos peraltas: Chiquinho, Chicote, Chicória, Jorginho, Manuel, Sebastião e Sokô, representações mirins do multiculturalismo paulistano, como o italiano, o caipira e o japonês (FERNANDES, 2010). A inspiração cômica de seu tipo mais marcante, o mateiro, tinha lastro nas criações bucólicas do revisteiro Genésio Arruda (1898-1967) e do folclorista, escritor e radialista Cornélio Pires (1884-1958).

3.7.1. PEDIGRÉE

Se a Televisão pátria é filha do Rádio, o Rádio, em grande medida, é o primogênito da comédia de costumes e da Revista. Nosso Humorismo Radiofônico, na configuração de sua linguagem, sobretudo nas primeiras décadas, apropriou-se de códigos e procedimentos já elaborados pelo Teatro de Revista e pela comédia popular brasileira: rapidez, incorporação

¹⁸⁶ Apesar da cafajestice de Zé Trindade, o jeito de morder os lábios ao finalizar as frases e o tom agudo e timbre nasalado da voz são idênticos aos de Zacarias.

anárquica de ditos e refrões, hibridismos linguísticos, habilidade dos trocadilhos (SALIBA, 2002).

Dos gêneros cômicos nativos pregressos, o Humorismo Radiofônico herdou ainda seu tema predileto: o da instabilidade da vida brasileira.

É sempre a crônica irreverente do miserável que se auto-analisa na sua situação, definida com a linguagem facilmente compreensível (...) e sempre reveladores da instabilidade da vida e do estiolamento dos projetos de futuro (SALIBA, 2002, p. 258).

A Música Popular brasileira, nos seus mais diversos estilos, entre eles o samba, o maxixe e a modinha, ajudou a criar e a efetivar uma linguagem peculiar para nosso Rádio (SALIBA, 2002). Nossa canção, por outro lado, soma dezenas de gêneros que exploram recursos humorísticos em suas letras, como o xote, o repente, o samba de breque e os ritmos regionais.

3.7.2. VOX POPULI, RADIO DAY'S

Toda a vez em que uma frase ou palavra é repetida de forma obstinada na dramaturgia cômica espera-se que o público ria. Na metáfora de Bergson (2001), é como uma mola que se exprime, se reprime e volta a se exprimir. No uso que fazem os Trapalhães de bordões, encontramos esse mecanismo do *boneco de molas* verbal, jogo que cria na audiência uma expectativa de repetição de frases já conhecidas.

Os humoristas dos primórdios da Rádio no Brasil sustentaram sua dramaturgia no estabelecimento de tipos (Zé Trindade, Capitão Furtado, Nhô Totico, Adoniran Barbosa, Renato Murce, Lauro Borges, Castro Barbosa, Zé Fidelis, Silvino Neto, José de Vasconcelos). Todos os tipos importantes que despontam nos filmes *trapalhônicos*, além daqueles que compõem o próprio quarteto, lançam mão de uma voz estereotipada. Além da imagem, eles se marcam por essa voz. Mais do que virtuosidade, esse recurso era o único de que dispunham os cômicos que não podiam se valer da imagem para a

afirmação de seus tipos pelas ondas eletromagnéticas. De sorte que, na filmografia *trapalhônica*, há momentos nos quais, mesmo que o personagem não esteja em cena, sabemos de sua presença apenas pelo som de sua voz. Ainda que o texto não seja uma matriz definidora da poética *trapalhônica*, a determinação de uma expressão vocal marcante para seus tipos é um procedimento chave na disposição da comicidade do grupo. Didi, por exemplo, extrai efeito cômico de seus próprios erros gramaticais e até das dificuldades de dicção do ator Renato Aragão.

A comicidade verbal dos Trapalhões se apresenta nas tiradas do quarteto que pipocam entre os episódios de suas fábulas. Quase nunca elas estão ligadas ao fluxo da narrativa, saindo de cena com a mesma gratuidade com que entraram, como nos antigos programas de Rádio.

Filmado na Scala, casa de espetáculos onde o grupo se apresentava na ocasião da filmagem, *Os Trapalhões no Rabo do Comenta* (SANTANA,1986) apresenta um show do quarteto feito de *gags*, piadas, entradas circenses e números musicais. O desenhista Maurício de Souza aparece no palco e, ao comentar sobre a passagem do cometa Halley naquele ano, alerta os Trapalhões sobre um bruxo que aguarda a chegada do corpo celeste para atrair forças que o farão dominar o mundo. O vilão sai da prancheta do cartunista e invade o palco, levando o quarteto para dentro de um desenho animado através do qual viajam, passando em revista à História da Humanidade, desde o tempo dos dinossauros até o futuro. Os quatro lutam contra as intenções maléficas do feiticeiro, até derrotá-lo.

Nesse filme-show, encontramos uma cena inteira cuja alvenaria se edifica pela graça verbal. Ela é baseada na entrada circense da *Apresentação Pessoal* e começa entre Dedé e Zacarias. Ao tentar ensinar o mineiro a seduzir sua namorada, o *escada* lhe diz: “Trazei o seu amor para mim, jura!”. E o aprendiz repete: “Seu traseiro é maior que o da tanajura”. Mussum começa a rir do vexame do amigo e Dedé vai repreendê-lo, revelando: “Você também não ri, não. Outro dia eu te falei: ‘Diz prá sua namorada assim: Você veio para mim com um barril de mágoa!’ E o quê foi que você disse?”. “Você

veio para mim com uma barriga d'água”, responde Mussum. O jogo se repete com Didi. Dedé pede-lhe que repita: “O meu amor é leve como a paina que traz a paineira”. E Didi tenta imitá-lo: “Meu amor, me leva prá trás da bananeira”. Insistindo na lição, Dedé pede-lhe agora que complete os seus versos: “Meu amor, eu passei a noite toda contemplando seu retrato”. E Didi: “e por causa desse amor eu tô virando um carrapato”. Para Zacarias, Dedé propõe a frase: “Querida, minha querida, te amar é uma graça...” Ao que o palhaço-bebê completa: “... para ter o teu amor eu vendi até as calça”. O jogo de Dedé retorna para o cearense: “Morena, te amo tanto, com uma paixão tão profunda...”. E Didi: “... e fico louco de amor quando vejo a sua...” (pausa). “Quê é isso, rapaz?”.

Recursos da dramaturgia de novela folhetinesca da Rádio podem, em maior ou menor grau, ser localizados nas fábulas *trapalhônicas*: a falsa identidade, a dupla personalidade, a falsa morte e a polarização exacerbada entre a riqueza e a pobreza (MEDEIROS, 2008).

Na busca pelo espelhismo da normalidade, a diferença é perturbadora. A transgressão, por ignorância, a normas de conduta social, àquilo que é tido como habitual, é considerada como defeito. A descoberta desse defeito suscita o riso. Por isso, toda particularidade que distingue uma pessoa de seu meio pode torná-la ridícula (PROPP, 1992). Nas regiões Sul e Sudeste, o nordestino é o estranho. Nas zonas urbanizadas, o campônio é o incomum. Nas classes médias, o pobre é o alienígena. Um dos temas mais frequentes das piadas *trapalhônicas* é a origem e a etnia de seus componentes. A ascendência nordestina de Aragão/Didi lhe vale apelidos como *ceará*, *paraíba*, *cabecinha de bater bife*, *cabeça chata*, *rapadura*, *jabá*, além de insinuações a respeito de suas preferências de apetite e de uma suposta inaptidão para tarefas mais sofisticadas. O fato de Antônio Carlos/Mussum ser negro também o vitima na chacota geral. Depois de apresentar suas habilidades marciais para o *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979), o tipo é questionado pelo Missionário: “Você é faixa-preta?”. E ele responde: “Quê faixa, o quê! Sou preto inteiris!”. Já na oficina d'*O Incrível Monstro Trapalhão*

(STUART,1980), Dedé pergunta onde está o macaco e Mussum, saindo debaixo do carro, grita: “Macaco é a mãe!”¹⁸⁷.

Trocadilhos são comuns na composição de piadas. Como quando, por exemplo, diante do garimpo da Serra Pelada (1982), Zacarias fecha os olhos: “É que eu nunca vi uma serra pelada. Eu tô com vergonha”, justifica o trapalhão de Sete Lagoas. Na sequência, o grupo começa a cavar. “Vamos começar a ouriçar!”, exclama Didi. “Quê, ouriçar, tu só fala besteira”, reclama Dedé. “Não é ouriçar, é urinar”, corrige Zacarias. Mussum protesta: “Deixa de ser burris. Não é ouriçar, nem urinar, é garimpazis”. E Didi novamente retruca: “Tá errado. Garimpar é trabalho de gari”. Os títulos de alguns filmes também incorporam trocadilhos. É o caso, por exemplo, de *Os Três Mosquiteiros Trapalhões* (STUART,1980), onde os *zanni* matam os mosquitos que atrapalham o repouso da patroa. *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (SANTANA,1984) distorce o nome do local encantado da saga *hollywodiana*, substituindo-o pelo topônimo cearense.

Os Trapalhões se serviram ainda de aliterações, outra herança radiofônica. Ao explorar os recursos cômicos da estrutura fônica da Língua,

a comicidade se realiza desviando-se a atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. Com isso a língua perde o significado. (...) e o discurso de quem fala é apresentado como que desprovido de sentido e constituído apenas de sons, partículas ou palavras desarticuladas (PROPP, 1992, p.126).

Como, por exemplo, quando o mágico Satã diz ao Didi, saltimbanco trapalhão: “Eu vou hipnotizar você!”, e ele tenta repetir: “Eu vou *popotizar* você!”. O trapalhão que mais se utiliza da aliteração é Mussum, tirando graça da composição de palavras finalizadas em *is* no seu dialeto *amulatado*, o *mussunguês*.

Ironia também não faltou à constelação de chistes e paradoxos do parlapatório *trapalhônico*. Apontando os defeitos de seu alvo, a ironia

¹⁸⁷ No depoimento para *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (TENDLER,1980), Antônio Carlos Bernardes Gomes, questionado sobre a presença de racismo na obra do grupo, afirma: “É humor racista sim. Mas tem que mudar, tem que botar mais crioulo ainda”.

expressa com palavras um conceito, mas se subentende seu contrário. “Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito.” (PROPP, 1992, p.125). É o que acontece quando Didi atribui a seu interlocutor uma profissão *bem-vista*, chamando-o de *engenheiro*; ou quando garante que Dedé é *muito macho*.

Do Humor Radiofônico identificamos ainda a concisão textual e a precisão com que muitos diálogos são engendrados, a utilização recorrente de bordões e esporádica de onomatopeias, figuras de linguagem, adivinhas, personagens de nomes ridículos, a disseminação de uma *fala nacional* por meio do jeito de falar dos tipos, a sátira aos programas de calouros e a presença de *claque* no programa televisivo¹⁸⁸.

3.8. A REVISTA REVISTA

Na paródia da canção Festa do Interior, de Moraes Moreira e Abel Silva e grande sucesso do carnaval de 1982 na voz de Gal Costa, os Trapalhões tomam a frente da cortina de seu programa de TV, de cartola e *smoking*. A letra do frevo faz alusão às viagens do presidente João Figueiredo (1918-1999) em busca de empréstimos no exterior:

DIDI: Prá botar a casa toda em dia
Levanta voo o seu João
MUSSUM: Confiante vai tentar lá fora
Resolver os problemas da nação
ZACARIAS: E aquele que planeja aumento
Diz que a inflação vai ter um fim
DEDÉ: Seu João se diz do povo
Vê se dá um jeito e tem pena de mim!
MUSSUM: Tudo que eu tinha na vida
Era só um mezinho e também já deu fim!

¹⁸⁸ *Claque*, nesse contexto, são os espectadores pagos para rir e aplaudir ao final das piadas durante os esquetes em programas humorísticos. Oriundo do Rádio, o recurso foi preservado em muitos programas televisivos. No documentário *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (TENDLER, 1981) a presença da *claque* atrás do cenário no estúdio de TV é revelada.

TODOS: Tá caro o arroz, o feijão, a farinha

O pão, o café, o açúcar, a carne, os ovos

ZACARIAS: Tá um horror!

TODOS: É festa do exterior

O quadro termina com os quatro mimando um tiro na própria cabeça.

Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando *em revista* fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de oferecer ao público uma alegre diversão. (VENEZIANO, 1996,p. 28). O conceito de Revista é de Neyde Veneziano, especialista na modalidade brasileira do gênero. Apesar de o estilo ser apreciado na França, Espanha, Itália e Inglaterra, Portugal parece ter sido o país que mais influenciou o modelo brasileiro. Influenciou, mas não definiu, pois, ao combinar a música popular nativa com a sátira aos disparates das ordens oficiais e às agruras populares, a Revista serviu, sob medida, à nacionalidade dos países que abraçou. A primeira *revista de ano* no Brasil, “As Surpresas do Sr. José da Piedade”, de Figueiredo Novaes, foi retirada de cena pela censura pouco depois de sua estreia, em 1859. A seguir, a Revista teve em Artur Azevedo (1855-1908), um dos maiores dramaturgos da nossa comédia popular, o seu maior autor. Influenciado pelo que viu nos palcos europeus depois de uma viagem em 1882, o maranhense deflagra com *O Mandarim*, no ano seguinte, em parceria com Moreira Sampaio, o processo que levará ao auge do gênero, entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

“Olêê...! Olalá...!” de Carlos Bettencourt e Cardoso de Menezes, em 1922, impulsionou a nacionalização estilística de nossas revistas. A partir de então, o espaço ocupado pela música dentro da dramaturgia (por meio dos ritmos brasileiros), o desfile de tipos nacionais, a pátria como tema, a sensualidade de belas mulheres, coristas e vedetes, são as principais convenções quase sempre presentes nos espetáculos da Praça Tiradentes. As revistas carnavalescas, capitaneadas, além de Bettencourt e Menezes, por Luiz Peixoto, tinham o Carnaval (e os sucessos carnavalescos) como

leitmotiv, mas ainda mantinham a crítica de costumes e, às vezes, política, como ponto de partida.

Influenciado pelo *showbusiness* norte-americano e em parceria com Luis Iglesias (1936-1958), o empresário Jardel Jércolis (1894-1944) cria, a partir da década de 1930, revistas mais sofisticadas, alicerçadas numa comicidade mais sutil, atentas ao acabamento e aos efeitos especiais. O período lança cantores, atores e comicos que dos palcos revisteiros serão catapultados para o sucesso no Rádio e no Cinema; Oscarito e *The Great Otelo*, entre eles.

A partir de 1940, o Teatro de Revista vai se enveredando para o teatro de variedades e o texto e a crítica vão dando lugar ao luxo e à fantasia. É quando entra em cena o empresário Walter Pinto (1913-1994), sucedido por Carlos Machado que, com o esvaziamento das poltronas nos teatros do gênero, aos poucos, encaminha fiapos do estilo para os shows de boates, até a extinção da Revista.

3.8.1. ATRAPALHANDO A REVISTA

Dos quatro tipos convencionais do Teatro de Revista, o malandro, a mulata, o caipira e o português¹⁸⁹, três estão presentes nos Trapalhões. Mussum, além de negro, favelado e insolente, utiliza a prosódia da mulata¹⁹⁰. As características do malandro: virador, clandestino, esperto e preguiçoso são encontradas na tipificação de Didi e de Dedé, além de estarem no linguajar do segundo. Já o caipira Zacarias, entre dengoso, inocente e deslumbrado, dá nova significação ao tabaréu revisteiro.

Além disso, o humor fragmentado da Revista, feito entre quadros que apresentam números fantásticos e atrações de *music hall* é recurso comum na construção dos roteiros cinematográficos e televisivos do quarteto. Tal

¹⁸⁹ Silva (1998).

¹⁹⁰ Cf. subcapítulo 2.8.7.

como os *compères*¹⁹¹ que costuram o frágil fio condutor da Revista, os Trapalhões *passam em revista* pela atualidade¹⁹² do Brasil, de Norte a Sul, n'Os Mosquiteiros Trapalhões (STUART,1980) e n'O Mágico de Oroz (SANTANA,1984); e pela própria História da Humanidade n'Os Trapalhões e o Rabo do Cometa (SANTANA,1986). Nessas *passagens*, acabam por apresentar uma visão irônica dos acontecimentos da atualidade em que os filmes eram feitos. N'O Incrível Monstro (STUART,1980), por exemplo, o Sr. Correção, interpretado por Wilson Grey, é o proprietário do galpão onde está a oficina dos Trapalhões. Ele aparece de tempos em tempos com uma mala, cobrando juros cada vez mais extorsivos pelo aluguel atrasado, em alusão à correção monetária e à inflação exorbitante daquele período no país. O programa federal do *Pró-Álcool* também é ironizado nesse filme e n'Os Mosquiteiros (STUART,1980). No número de plateia d'O Rabo do Cometa (SANTANA,1986), os Trapalhões, durante seu show, começam a responder perguntas do público quando um espectador questiona Didi: "Ô, trapalhão, vocês gostariam de ser políticos?". "Nós já somos. Nós fazemos a mesma coisa que eles, só que sem pintar a cara", ele responde.

Das mazelas contemporâneas que povoam as páginas dos jornais são também vítimas do escárnio *trapalhônico* na telona: a carência das crianças abandonadas e a mendicância n'Os Vagabundos (TANKO,1982) e n'A Serra Pelada (TANKO,1982), a seca nordestina n'O Cangaceiro (FILHO,1983) e n'O Mágico (SANTANA,1984), o tráfico de crianças para o exterior n'A Filha dos Trapalhões (SANTANA,1984), a *cartolagem* do empresariado esportivo com O Rei do Futebol (MANGA,1986).

Na TV, por exemplo, O Matador da Vila Vintém é um esquete que apresenta Roberto Guilherme como um *cabra macho*, durão, que obriga o atendente Didi a servir-lhe uma sucessão de copos de cachaça no balcão do

¹⁹¹ Misto de apresentador, comentarista, narrador e piadista, oriundo da Revista francesa, que *amarra* a revista de ponta a ponta, enfatizando o diálogo direto com o público (VENEZIANO, 1991).

¹⁹² Na Revista de Ano, "às vistas do público, desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, à política (...). Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica" (VENEZIANO, 1991, p. 88).

bar, sem pagar. Sua simples presença inibe a todos na bodega, onde ele manda e desmanda. Depois de expulsar um freguês e roubar-lhe o *bicho bom*, se apresenta para Didi: “Sabe com quem tá falando? Eu sou o matador da Vila Vintém!”. Para surpresa geral, Didi, que até então estava submisso, põe o matador para fora, aos tapas. “Ora... matador? E eu pensando que era fiscal do governo?”.

As interjeições *Ô Psit* e *Ô da Poltrona*, utilizadas por Didi para convocar a atenção da audiência tanto na TV quanto no Cinema, indicam um código de comunicação direta com o público, frequente no Teatro de Revista e no Circo. Para além de provocar o efeito de distanciamento no espectador, esse recurso metalinguístico de Aragão, ousado e criativo, revela, por trás do tipo, o cômico que o dá vida. Uma das maiores virtudes revisteiras presentes na poética *trapalhônica* é a atualidade de uma arte cênica popular, precária e urgente. E, no Cinema, a comicidade do grupo está repleta dos princípios dessa arte que existe enquanto é feita.

Os Trapalhões souberam sobrepor códigos de artistas¹⁹³ e linguagens aportadas dos veículos mais díspares. Até porque, no Brasil, os limites entre Teatro, Circo, Música Popular, Rádio, Cinema, Revista e Televisão nunca foram estreitos. No momento em que se iniciava o projeto do grupo, entre o final dos anos 1960 e início de 1970,

nada se fez além de ajustamentos e adaptações, construindo-se a cena televisiva através da transferência de procedimentos dramáticos, ao qual se justapunham técnicas de um cinema ainda embrionário. Mais do que noutras áreas de expressão nacional, nesse meio tudo era urgência e imediatismo; tudo era experimentação e *existia sempre uma situação anacrônica próxima da farsa* (ORTIZ, 1994, p. 96), que exigia enorme ousadia criativa (NAMUR, 2009, p.181).

¹⁹³ Inúmeros foram os artistas do Teatro de Revista e das chanchadas que participaram dos filmes *trapalhônicos*: Carvalinho, Hélio Souto, Zezé Macedo, Wilon Grey, Victor Lima, José Lewgoy, Daniel Filho, Roberto Farias, Wilton Franco, só para citar os que participam dos 22 filmes analisados por esta pesquisa. Não por acaso, o diretor que melhor captou a essência dos Trapalhões foi um dos cineastas da fase final do ciclo de comédias musicais brasileiras, J. B. Tanko. Carlos Manga, o principal diretor do gênero, também dirigiu um filme do quarteto.

A paródia é outra característica do teatro musical brasileiro presente na poética *trapalhônica*, como já vimos. No encerramento dos filmes dirigidos por J.B. Tanko¹⁹⁴, também podemos encontrar várias semelhanças com a apoteose da Revista: fogos, chuva de papel picado, pirotecnias radiantes convidando ao deslumbramento; ou até mesmo um rápido desfile do *casting* do filme que se encerra. Outros recursos da poética revisteira que povoam os filmes dos Trapalhões são: a *fèerie*, a presença de números de cortina realizados com a plateia, a divulgação de cantores da época e lançamento de *hits*, a presença constante de modelos e beldades da atualidade no elenco e a utilização de duplo sentido e de subtexto na comicidade verbal.

3.9. OS TRAPALHÕES DESVIRAM TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA

Em 1987, os Trapalhões levam às telas uma adaptação da peça teatral *Auto da Compadecida* (SUASSUNA, 1979). João Grilo e Chicó são dois amigos vigaristas e explorados pelo patrão que armam diversas trapaças para conseguir se livrar dos desmandos do Padeiro e levantarem algum dinheiro: convencem o padre a enterrar um cachorro e vendem um gato que defeca dinheiro. Com a chegada do bando de Severino do Aracaju para saquear a pequena cidade nordestina, quase todos são mortos. João tenta evitar sua desdita oferecendo ao cangaceiro um píforo que teria o poder de ressuscitar. Crente na eficácia do instrumento, Severino manda que um de seus capangas o mate, mas como a flautinha não tem efeito, seu companheiro acaba matando Grilo. Ao chegar ao Céu, João encontra seus conterrâneos e tenta livrar-se da condenação, invocando a intercessão da

¹⁹⁴J.B.Tanko (Josip Bogoslaw Tanko, 1906-1993), cineasta croata que após a Segunda Guerra Mundial fixou residência no Brasil, onde deu prosseguimento à sua carreira dirigindo chanchadas. Nos anos 1970, fez parte também da chamada *porno chanchada* e dirigiu 11 filmes dos Trapalhões, incluindo seu maior sucesso de bilheteria, *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (1977).

Compadecida. Ao contrário de seus amigos, que passarão uma temporada no Purgatório, ele é mandado por Deus de volta à Terra.

A princípio, seria de se esperar que, na adaptação cinematográfica da clássica farsa de Ariano Suassuna, dirigida por Roberto Farias, um dos trapalhões interpretasse o personagem do Palhaço. Mas, apesar do *clown* abrir e encerrar a obra, ele não é interpretado por um trapalhão. Provavelmente, isso se deve ao fato de os Trapalhões serem palhaços de *cara limpa*. Mostrar qualquer um de seus elementos com a *cara pintada* descaracterizaria a poética cômica do grupo que, ao mesmo tempo em que se apropria e atualiza elementos e procedimentos da *palhaçadaria* tradicional brasileira, apresenta uma imagem televisiva ou cinematográfica dos palhaços. Associá-los à figura do palhaço circense, *strictu sensu*, poderia confundir o reconhecimento, pelo público, das características de seus tipos¹⁹⁵. Além disso, na apresentação visual, Didi, Dedé, Mussum e Zacarias são palhaços de figura menos espalhafatosa. Além de não utilizarem a exuberância da maquiagem circense, eles trajam figurinos comuns ao convívio da plateia, roupas de uso cotidiano do povo e risíveis, às vezes, pela presença exagerada de um ou outro elemento na sua composição. Ao contrário dos palhaços de Circo, isso lhes dá maior liberdade para mudar de nome e compor seus heterônimos na maioria das produções cinematográficas.

Esta é uma característica dos palhaços que atuam no teatro circense. Geralmente, não entram em cena – nas peças – com a vestimenta e maquiagem características de seus palhaços. Eles provocam as alterações necessárias, de acordo com as exigências da personagem a ser interpretada (BOLOGNESI, 2003, p. 152).

João Grilo e Chicó, como heterônimos de Didi e Dedé, embora também sejam *zanni* e parentes próximos dos palhaços nordestinos, são personagens pouco compatíveis com os tipos *trapalhônicos*. Mesmo

¹⁹⁵ Embora isso tenha ocorrido em razão das características dos personagens por eles interpretados na adaptação.

Manfried dando um leve sotaque nordestino às falsas peripécias narradas por seu mentiroso Chicó e João Grilo seguindo tão cearense quanto o Didi, quase não se veem as *gracinhas* frequentes do tipo de Renato. Santana e, sobretudo, Aragão, sem o apoio de seus *lazzi* e bordões (há apenas dois momentos de *lazzi trapalhônicos* na obra), parecem pouco à vontade tentando seguir fielmente suas falas no texto dos clássicos anti-heróis da dramaturgia nacional ou procurando fazer com que seus tipos se encaixem aos papéis. O palhaço, afinal, não consegue ater-se aos limites da dramaturgia rigorosa. Livre por princípio, os eixos de sua representação são sua personalidade e a situação, não o texto. E a adaptação do auto¹⁹⁶, tendo sido fidelíssima à peça original, engessou a atuação dos cômicos trapalhões. A transposição não abriu espaço para os bordões, *lazzi* e improvisações dos tipos, quer seja no roteiro, no texto ou na direção. No filme, os cômicos são mais Suassuna e menos trapalhões (SENA, 2007). A poética *trapalhônica*, portanto, não cabe noutra dramaturgia que não seja aquela que respeita as próprias regras dos trapalhões.

A “mesa de quatro pernas”¹⁹⁷ dos Trapalhões está manca no filme. Se a combinação da diversidade entre os quatro componentes era um dos principais fatores de empatia, nesse caso ela não acontece. Um dos motivos que mais destoam da filmografia do quarteto é o fato dos quatro tipos estarem separados entre si. Apenas Didi-João Grilo e Dedé-Chicó contracenam e mantêm relações. Zacarias como o Padeiro e Mussum como o Frade (e Deus ao final) não interagem nem entre si nem com os outros dois parceiros de grupo. Mesmo vivendo Grilo, Renato Aragão utiliza o *lazzo* de correr os dedos sobre a boca e estalá-los num passe, em sinal de esperteza, quando vende o gato que *descome* dinheiro para sua patroa. É um dos únicos traços *trapalhônicos* da fita.

Entretanto, e por isso mesmo, esse filme abre espaço para que examinemos os quatro atores fazendo *outros* tipos. O Padeiro, por exemplo,

¹⁹⁶ O próprio dramaturgo paraibano foi um dos autores do roteiro da adaptação cinematográfica.

¹⁹⁷ Cf. subcapítulo 2.1.

dá ocasião para Mauro Gonçalves demonstrar a larga extensão de seu registro cômico, alicerçado pelos anos de experiência no Teatro e no Humorismo Radiofônico. Às vezes, porém, ele parece não saber se se concentra no tom requerido pelo personagem da peça ou se tenta inserir-lhe características do Zacarias. Gonçalves se esforça, executando alguns *lazzi* de seu *mineirinho*, fazendo uma ou outra careta em momentos de espanto ou indecisão e conservando-lhe a voz na maioria do tempo. Ele também esbanja registros graves, já exibidos no disfarce de carteiro que o Zacarias compõe em *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (MANGA,1986), mas jamais explorados quando na execução do caipira adamado. Ainda assim, o personagem Padeiro, um marido traído, tem de sua criação *trapalhônica* apenas a ingenuidade. Seus gestos estão mais lentos e masculinizados. Gonçalves usa bigodes, um modelo de peruca diverso, uma roupa sóbria e uma gravata borboleta, figurino nada condizente com a personalidade berrante de seu tipo espalhafatoso.

Mussum, o sambista mulherengo e cachaceiro, é o oposto absoluto do Frade. Embora discretamente alegre e sorridente, o frei é bondoso, submisso, manso e tranquilo. O tipo mangueirense, ao contrário, é muito agitado e, como todo palhaço que se preza, às vezes torna-se irascível e ferino. Além disso, é o mais vicioso dos trapalhões. O Frade, segundo a rubrica do próprio Suassuna no texto da peça, é o poço de virtudes do *Auto da Compadecida*. Discrepando do brejeiro e indecente Mussum, ele é todo pudico. Para as plateias acostumadas a acompanhar as travessuras do negro carioca, é impossível visualizá-lo num frei que abençoa e absolve os personagens incondicionalmente. Sem a marca registrada de sua prosódia particular, o Mussum está ausente de um Antônio Carlos Bernardes Gomes que veste hábito franciscano e quase não fala.

Mesmo assim, Bernardes Gomes parece ser, dos quatro trapalhões, o que se sai melhor como ator nesse filme. Talvez porque o cômico mangueirense encene um personagem muito adverso à personalidade de seu tipo ou porque realmente Antônio Carlos fosse um ator de primeira

ordem e, como tal, tivesse a capacidade de, para além dos papéis cômicos, compor personagens de feitio mais dramático. “Eu via ali uma pessoa que se tivesse que fazer outro personagem que não fosse o Mussum, faria muito bem” é a conclusão da atriz Cristiana Oliveira, que trabalhou com o grupo no filme *Os Trapalhões e a Árvore da Juventude* (ALVARENGA JR., 1991), em depoimento ao documentário *Retratos Brasileiros: Mussum*¹⁹⁸. No caso do *Auto*, o Frade ofereceu-lhe uma oportunidade que João Grilo, Chicó e o Padeiro não deram aos outros três companheiros.

Além do Frade, Antônio Carlos também se encarrega de representar Manuel. Talvez Antônio Carlos tenha sido escalado para esse papel pela compatibilidade étnica, uma vez que a rubrica da peça pede que esse personagem, que representa Deus na cena do julgamento, seja negro. Para que não fizesse apenas uma *ponta* no ato final, é possível que o diretor tenha dobrado sua participação fazendo-lhe viver o Frade¹⁹⁹. A cena do julgamento, aliás, Farias ambienta num picadeiro. O fato de Manuel falar um português impecável também contribui para o estranhamento que se tem de Antônio Carlos Bernardes Gomes no filme. Afinal, a característica mais marcante do Mussum é a sua prosódia em *is* da mulata revisteira, o *mussunguês*. Talvez esse tenha sido um dos motivos para *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (FARIAS, 1987) ter sido um dos maiores fracassos de bilheteria do grupo²⁰⁰.

¹⁹⁸ Documentário *RETRATOS BRASILEIROS: MUSSUM*, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 31/07/2004.

¹⁹⁹ A opção de Roberto Farias, a nosso ver, pode se tornar reveladora, uma vez que Manuel-Jesus fica associado não ao autoritarismo eclesiástico do prelado, mas ao personagem mais humilde da peça, o despojado frei, serviçal do Bispo. O efeito de associação entre os dois personagens amplia-se no filme, sendo Antônio Carlos o único ator negro da produção. A associação também é engendrada entre o vilão Antônio Moraes e o Encourado, ambos vividos por Raul Cortez, e entre a *Compadecida* e a camponesa que aparece ao lado de João Grilo na cena final, ambas feitas por Betty Goffman.

²⁰⁰ Para relação de público de cada filme, consultar anexos.

CAPÍTULO 4 - BAGUNÇA NO CORETO: OS TRAPALHÕES NA TELEVISÃO

“Eu sou Renato Aragão, santo trapalhão. Eu sou Mussum, sou Dedé.
Sou Zacarias carinho, pássaro no ninho, qual tu me vê na TV”.
(*Jeito de Corpo*, Caetano Veloso)

4.1. A TV TEM UMA HISTÓRIA

Assis Chateaubriand (1892-1968), jornalista, mecenas, empresário das comunicações, mega empreendedor e homem público, começou a década de 1950 com mais um excêntrico projeto: trazer para o Brasil a quarta estação de Televisão do mundo. Clandestinamente, mandou desembarcar 30 toneladas de equipamentos ianques e em setembro de 1950, ao som de um hino com letra do poeta Guilherme de Almeida (1890-1969), entrava no ar a TV Tupi. Na noite de inauguração, quando percebeu a falta de cadeiras para todos, Chatô mandou que os convidados, incluindo industriais, condes, políticos e o magnata Nelson Rockefeller, se sentassem no chão “como índios tupis”, enquanto aguardavam a resolução de problemas técnicos para iniciar a transmissão²⁰¹. A única câmera em funcionamento nos estúdios, no Centro de São Paulo, transmitiu tudo para as centenas de espectadores que se espremiavam diante de um televisor instalado no saguão do edifício e de mais 21 receptores espalhados por vitrines de lojas da capital e do Jockey Club. O empreendedor não tinha vendido sequer um aparelho. Acompanhando a cerimônia de benção e os discursos de autoridades, seguiu-se um *pout-pourri* de boleros pelo cantor e presbítero mexicano, Frei José Mojica. O programa durou cerca de meia hora (MORAIS, 1994).

A inexperiência era geral no novo meio. O amadorismo, a improvisação e a falta de verba pontuavam o cotidiano dos profissionais

²⁰¹ Das três câmeras instaladas, apenas uma funcionou. “A suspeita que reinava entre os técnicos era a de que a água benta espargida sobre as câmeras por Dom Paulo Rolim Loureiro (bispo-auxiliar de São Paulo) tivesse molhado e danificado alguma válvula” (MORAIS, 1994, p.502).

pioneiros. Ao contrário da TV norte-americana, a nossa veio toda do Rádio e não do Cinema, tanto na configuração de suas primeiras narrativas quanto na origem de seus técnicos e artistas. Dermival Costa Lima, diretor artístico das Rádios Tupi e Difusora, ocupou cargo idêntico na empresa televisiva e convidou para seu assistente o produtor e dramaturgo radiofônico Cassiano Gabus Mendes. Diálogos, adaptações literárias, declamações, narrativas verbais, locuções, notícias lidas e explicações extenuantes tinham prioridade sobre a imagem. Seus atores, de impostação afetada, eram escolhidos, de maneira geral, pela voz.

O primeiro programa humorístico da telinha era uma adaptação de um sucesso dominical das ondas sonoras. Rancho Alegre, pautado pelas piadas sobre caipira, trazia Amácio Mazzaropi (1912-1981) como protagonista. Escolinha do Ciccilo e TV na Taba também foram atrações cômicas da Tupi. Menos de dois meses depois de inaugurada, a Tupi já tinha uma concorrente, a TV Record. Circo do Arrelia, Praça da Alegria²⁰² e Família Trapo foram os maiores sucessos de risada do canal sete. Antes desses programas, o Humorismo televisivo começara a se intensificar com o investimento da TV Rio, em atrações como O Riso é o Limite e Noites Cariocas, que tinha seu ponto alto em outra migrante da caixa falante: a Escolinha do Professor Raimundo, encabeçada pelo radialista Chico Anysio.

Em 1960, já eram 29 emissoras pelas principais cidades brasileiras, alcançando cerca de dois milhões de televisores. Ainda não havia uma *rede* de emissoras e cada cidade grande tinha a sua produtora independente. Assim, para passar em mais de uma cidade, os programas de maior sucesso, feitos ao vivo, tinham de ser refeitos em locais diferentes, em dias alternados. Dessa maneira, os Adoráveis Trapalhões, por exemplo, eram televisionados às terças no Rio e às quintas em São Paulo. Isso obrigava os artistas a viagens semanais, às vezes até mesmo para capitais nordestinas,

²⁰² Criado por Manuel de Nóbrega (1913-1976) em 1957, o programa estreou na TV Paulista e depois foi transferido para a Record.

para repetirem o mesmo espetáculo, de mesmo enredo e com as mesmas *gags*, em cenários diferentes e para plateias distintas.

Um grupo de empresários, liderado por Mário Wallace Simonsen (1909-1965), inaugura em 1960 a TV Excelsior. Alicerçada num grande investimento em equipamentos modernos, a emissora se distinguia das demais pela pontualidade de seus programas. Foi o primeiro canal a intercalar à sua programação horizontal, na qual alguns programas são exibidos em horário fixo diariamente, uma outra vertical, em que a atração que sucede a anterior visa manter o público desta por afinidade de conteúdo. Nessa altura, o humor já ocupava um lugar de destaque na Televisão brasileira e a Excelsior veiculava sucessos como Show Times Square, A Cidade se Diverte e Vovô Deville.

A partir de meados da década de 1960, a gravação de parte da programação em vídeo tape e, a partir de 1969, a transmissão simultânea por satélite, tornaram possível a constituição de emissoras em rede. Criada por Roberto Marinho (1904-2003) em 1965, a Globo foi a emissora que mais contribuiu com o processo de *integração nacional* a partir dos megahertz, sendo a primeira a transmitir em cadeia. Deficitária de início, sob o comando de homens de marketing como Walter Clark (1936-1997) e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o canal implanta um programa de gestão financeira e administrativa mais profissional e, com investimentos massissos, paulatinamente, começa a elevar o padrão de qualidade técnica das produções televisivas. A Grande Família, Faça Humor não Faça Guerra, Planeta dos Homens e Chico City tinham sido suas atrações cômicas de maior audiência. Até a chegada dos Trapalhões...

4.2. SINÔNIMO DE ALEGRIA

Quando transferiu-se da TV Tupi para a Globo, em 1977²⁰³, o programa Os Trapalhões converteu-se rapidamente em recorde de audiência. Seu título tornou-se uma marca registrada bem sucedida. De

²⁰³ Para o histórico completo do programa, cf. subcapítulo 2.6.2.

atrações cômicas, os tipos *trapalhônicos* passaram a ilustrar revistas em quadrinhos, álbuns de figurinhas, livros, jogos, brinquedos, bonecos, brindes, vídeo-games, materiais escolares, artigos de vestuário, de cama, de banho, tampinhas de refrigerante, produtos comestíveis e utilidades domésticas. Segundo o site do Centro de Documentação da Rede Globo, o Memória Globo, Os Trapalhões entrou para o *Livro dos Recordes* como o humorístico brasileiro com mais tempo de exibição na TV. Entre a Tupi e a Globo, foram cerca de 780 programas em quarteto²⁰⁴. No seu auge, na década de 1980, concorrendo com o Programa Silvio Santos, a atração chegou a ultrapassar 60 pontos de audiência no Ibope. O grupo fazia uma média de 150 shows por ano. Os Trapalhões era certeza de alegria.

4.3. NA LÍNGUA DA TV

A configuração da imagem televisiva é, via de regra, proveniente do Cinema (planos, cortes, sequências, fusões, animações). Entretanto, com o tempo, a TV adaptou para si, a partir dessa linguagem, uma narrativa diferente daquela do telão. Dentro dela, a comicidade dos trapalhões ajeitou seus códigos remotos sem deixar de tirar proveito das vantagens tecnológicas. Como recursos cômicos, os trapalhões abusaram das fusões de imagens e efeitos videográficos de que o veículo dispunha em sua época.

Os Trapalhões era o único programa humorístico de apelo popular dentro da grade de programação da Globo; cuja linha de humor contava com programas de piadas mais *conteudistas* ou de sátira política, como Viva o Gordo, com Jô Soares, e Chico Anysio Show. O espetáculo *trapalhônico* era constituído de esquetes independentes, todos ambientados em lugares de

²⁰⁴ Com a morte de Mauro Gonçalves, em 1990, o programa Os Trapalhões continuou com os outros três cômicos, sem o mesmo sucesso. Quando Antônio Carlos falece, em 1994, versões compactas de 25 minutos com os melhores momentos da atração desde sua estreia em 1977 passaram a ser exibidas pela Globo de segunda à sexta-feira, às 17h. Aragão e Santana não queriam mais voltar ao ar e o programa foi extinto. Ele foi reprisado diversas vezes na programação da emissora como, por exemplo, substituindo a novelinha Caça Talentos exibida dentro do programa Angel Mix, da apresentadora Angélica, em 1999. Todas as temporadas de reprise foram bem sucedidas em níveis de audiência, segundo o Memória Globo.

fácil reconhecimento pelo público: o apartamento, o escritório, a fábrica, a praça, a rua. Cada esquete era uma unidade fechada em si, com começo, meio e fim (mesmo quando esse fim se dava apenas por um corte). Ao longo dos 13 anos de exibição de nossa análise, que vai de 1977 a 1989, durante algumas fases o programa contou também com a inserção de quadros em ambientes externos, mas foram esporádicos.

Sua dramaturgia se baseava no humor de situação e nas *histrionices* corporais e *gags* de Circo de seus protagonistas. A comicidade verbal estava circunscrita às tiradas e piadas inocentes de seus intérpretes. Não havia pudores em se reproduzir entradas circenses, *ipsis litteris*. O corpo, como no Cinema, era mantido como parte indissociável da atuação e fonte de prazer e de celebração da vida. Era o corpo dos tipos, por meio do gesto, que sugeria aos roteiristas de TV o que escrever para os Trapalhões.

Pela rapidez da resposta do público (que, à época, escrevia cartas para a Globo e respondia a pesquisas de audiência) e agilidade do veículo, ali, tinham mais espaço para improvisar. Se na sétima arte o improvisado já permeava um processo veloz de produção, na telinha, Renato Aragão encontrou fértil terreno para suas jogadas instantâneas.

O desfecho nunca foi o elemento mais importante dos esquetes *trapalhônicos*. Para o quarteto, no vídeo, o enredo sempre foi o que menos importava. Nem sempre os esquetes se encerravam com uma tirada ou conclusão da situação. Muitas vezes, o fim ficava por conta do improvisado dos comicos ou de um *close*.

Havia três maneiras de conflagração de humor no programa: pela finalização da piada, pela situação cômica em si ou, caso mais comum, apenas pelos *lazzi*, tiradas, bordões e expressão corporal de seus integrantes. O primeiro tipo de esquete se estrutura numa ideia, o segundo, numa sequência progressiva de ações que conduzem a um desenlace e o terceiro, na eficiência da atuação dos comicos. Há esquetes nos quais esses recursos intercalam-se ou sobrepõem-se.

O primeiro caso é o do esquete O Veneno. Didi está cabisbaixo numa mesa de bar, com o olhar fixo num copinho de bebida. Um malvado escancara a porta do bar, começa a bater nos clientes e a derrubá-los. Alguns fogem, o balconista é atirado para trás do balcão, só Didi permanece impassível. Diante da mudez do trapalhão, o vilão atira três vezes para o chão, sem despertar sua ira. Vira de um gole a bebida de Didi e pergunta: “Então? Não diz nada?”. “Prá você vê: perdi a mulher, perdi o emprego, e vem um cara e ainda bebe o meu veneno”. O vilão cai ao chão.

A segunda categoria de cena, organizada em torno de uma situação, localizamos em A Anestesia. Renato faz um dentista que, na hora de aplicar anestesia no paciente, erra e injeta o líquido em seu próprio braço. Na medida em que seu membro fica totalmente paralisado e teso, tenta manusear a seringa com apenas uma mão, mas, depois de várias tentativas em que quase acerta partes do corpo do paciente sobre a cadeira, continua a se auto-aplicar o anestésico, primeiro, no pescoço, depois, na perna, no maxilar, no ombro. A cada investida vai paralisando partes do seu corpo, como se se tornasse um boneco duro, sem articulações. Na busca por mirar a boca do paciente com a única mão que lhe sobra sem anestesia, acaba por acertar-lhe uma pancada no queixo e o paciente cospe seu dente para fora.

O Ateliê é um caso de esquete sem desenlace. Nessa história, os trapalhões armam um golpe em cima de um barão. No ateliê do falso pintor Didi, apresentado em roupas de época como um tataraneto de Toulouse-Lautrec, entre diversas telas, os quatro vendem por um alto preço um quadro em terceira dimensão. Trata-se de uma moldura pregada à parede dentro da qual se vê, sobressalente, o rosto de Mussum. A mulher do Barão emociona-se com o realismo da obra, mas o Barão tem uma ressalva: “Eu compraria se não fosse a pintura de um crioulo”. “Crioulo é a mãe, ferro-velho!”, exclama Mussum de dentro do quadro, revelando o golpe ao se mexer. O Barão ordena a seus seguranças que retirem o trapalhão detrás da parede e que levem os quatro trapaceiros. O esquete termina abruptamente. Sua graça fica por conta apenas da atuação dos trapalhões.

4.4. A PROXIMIDADE DO SOFÁ

Na TV, a intimidade com o espectador é maior do que no Cinema. Enquanto na produção fílmica dos Trapalhões, a maior parte das cenas são *externas*²⁰⁵, 80% dos esquetes dos Trapalhões na vênus platinada se passam em ambientes internos (casas, escritórios, repartições públicas, hospitais, consultórios, bares, restaurantes), reproduzidos por uma cenografia naturalista e gravados em estúdio. Mesmo nas situações ambientadas em praças, ruas e lugares abertos, com raras exceções, esses espaços também são recriados por meio de cenografia dentro de estúdio. Esses elementos talvez pudessem criar uma intimidade maior no espectador do sofá do que no público da sala de projeção. Na poltrona do cinema, o espectador acompanhava os quatro palhaços em castelos, mansões, florestas, mares e campos abertos. Além disso, no estúdio de TV, no lugar da “quarta parede” do ambiente ficam as câmeras. E, a rigor, durante a audiência, o espectador está mais próximo da tela do televisor do que do *écran* cinematográfico²⁰⁶.

Os Trapalhões apareciam em anúncios publicitários encaixados dentro dos próprios *blocos* do programa, conversando diretamente com o público (que Aragão chamava de *da poltrona*), divulgando produtos ou mesmo fazendo comerciais institucionais para campanhas do UNICEF²⁰⁷, o que ampliava essa familiaridade.

Além disso, o olhar de quem assiste ao televisor é diferente de quem vai ao cinema, onde os enquadramentos são mais precisos e há um número

²⁰⁵ Cenas filmadas ao ar livre.

²⁰⁶ Outro fator a diferenciar a feitura televisiva da cinematográfica é o fato de que, na Televisão, geralmente, são utilizadas de três a quatro câmeras para a captação das imagens; ao passo que, no Cinema, à exceção das mega-produções, as tomadas se dão com apenas uma câmera. Poderíamos considerar ainda que as obras para Cinema são feitas de maneira muito mais artesanal e cuidadosa do que os produtos televisivos; mas isso não se aplica ao projeto dos Trapalhões, cuja produção cinematográfica tinha um ritmo veloz (levava-se menos de dois meses para fazer um filme).

²⁰⁷ Fundo das Nações Unidas para a Infância (*United Nations Children's Fund*, em inglês).

muito maior de planos. Na sala de projeção coletiva, como no Teatro, participamos de um rito. O espectador *se prepara* para ir ao cinema, deixa sua casa, adentra uma zona pública, paga ingresso²⁰⁸. Na sala de estar, desfrutamos do conforto da atmosfera privada. Se, de maneira geral, no lar o riso é coletivo, ele é dividido com pessoas conhecidas (amigos, familiares), com as quais já compartilhamos do convívio, não há rigor nem solenidade. Essa relação altera a recepção do produto artístico, mesmo que se trate dos mesmos personagens em situações semelhantes, na TV e no Cinema.

A TV impõe ao ator o texto decorado (como no Teatro), a entonação vocal modulada para o microfone (como no Rádio) e certo rigor nos deslocamentos pelo cenário, a partir das marcações de câmera feitas pelo diretor (como no Cinema). Também em comum com o Cinema, a caixa de imagens guarda a possibilidade de se repetir a cena quando o ator erra²⁰⁹, mas, ao contrário do Teatro, quase não realiza ensaios.

Os Trapalhões sempre utilizaram, nos diferentes formatos e períodos de seu show, um quadro feito no auditório, com a presença do público *ao vivo* (mesmo quando ele era gravado). Além de dispensar as claquês gravadas utilizadas no resto do programa, pois o público do auditório ria espontaneamente e na hora, os quadros *ao vivo* proporcionavam muito mais vivacidade. Como no Circo, os comédicos aproveitavam a energia da resposta imediata da plateia para deflagrarem seus *lazzi* e improvisos.

Se o ator do gênero dramático deixa a interpretação mais exuberante para o palco e lança mão de procedimentos comedidos na TV, o comédico parece manter, nos programas humorísticos, a *histrionice* que lhe garante risadas no Teatro. Os trapalhões não parecem diferenciar seus modos de atuação pelo veículo de transmissão. Eles imprimem no vídeo a mesma impulsão corporal do Cinema.

²⁰⁸ Aplicando-se à sala cinematográfica o mesmo princípio empregado em relação ao edifício teatral por Ortega Y Gasset, para quem “O Teatro é, com efeito, o contrário de nossa casa: é um local *aonde é preciso ir.*” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 35).

²⁰⁹ Embora, no caso dos Trapalhões, segundo depoimentos por nós recolhidos, mesmo sendo gravado, o programa era feito quase todo *de primeira*.

4.5. TRADIÇÕES, TRANSVIOS E TRAPALHADAS: PERSONAGENS-TIPO NA TV

O programa *Os Trapalhões* apresentava os quatro tipos como excluídos, pobres e mulherengos, em busca de um cambalacho para subirem na vida. Na TV, os quatro moravam juntos, geralmente num apartamento. Em muitos esquetes, acabaram de sofrer uma injustiça ou humilhação, como a demissão do emprego, por exemplo. Pelo menos uma das cenas era sempre gravada no Teatro Fênix²¹⁰, com a presença de plateia.

Algumas situações traziam os trapalhões vivendo em circunstâncias fora da *casa* do grupo. Surgiam como lavradores, surfistas, mendigos ou com alguma profissão definida, como, por exemplo, garçons, contínuos, guardas, bombeiros, pintores de construção. Mesmo assim, mantinham seus nomes e características psicológicas e corporais.

Dos poucos quadros que se fixaram durante algumas temporadas e nem sempre ao mesmo tempo, destacam-se o do quartel, no qual eram subordinados ao Sargento Pincel, e os quadros individuais de Renato Aragão, fazendo os tipos Severina, Ananias e o Véio²¹¹. Também memoráveis são os quadros musicais, em que recebiam cantores de sucesso e os momentos em que parodiavam os super-heróis da Liga da Justiça.

À exceção dessas paródias das Histórias em Quadrinhos, na TV, os trapalhões não são heróis. A dramaturgia televisiva mantém a função axial de seus quatro tipos: o inteligente (Dedé), o idiota que se torna esperto (Didi), o ingênuo carinhoso (Zacarias) e o malandro malicioso (Mussum). Entretanto eles não recebem pseudônimos, como no caso de muitos filmes em que são chamados de Zé Galinha, Cardeal ou Jassa. Na telinha, sustentam os nomes de Zacarias, Mussum, Dedé e Didi.

²¹⁰ Teatro das Organizações Globo, no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, e onde são gravados seus programas de auditório.

²¹¹ Sobre os outros tipos de Renato, cf. nota 56 do subcapítulo 2.6.8

Os esquetes para a Televisão não incorporam as aventuras e situações de risco dos quiproquós do Cinema, nem se banham nas tintas melodramáticas dos roteiros para a sétima arte. Mesmo assim, o quarteto transmite em sua versão videográfica a mesma idéia de liberdade e desafio do Cinema. A vida errante de seus protagonistas, lumpens, irresponsáveis e *bons vivants*, projeta para seus fãs um ideal. Os trapalhões também são livres por não levarem desaforo para casa, insubordinados a qualquer tipo de autoridade. Na ausência de um sistema que os defenda, ao menor sinal de humilhação, os quatro são, entre si, solidários e cúmplices na tarefa de se fazerem justiça.

Se os filmes de nossa análise duram, em média, cerca de 90 minutos ininterruptos, o programa de TV leva uma hora (incluindo a abertura, os créditos finais e os intervalos comerciais). Havendo uma compressão de tempo e espaço em relação ao Cinema, o tubo de imagens exige, por outro lado, uma necessidade maior de sustentar a atenção da audiência, que pode trocar de canal, ir ao banheiro ou desligar o televisor (VEINSTEIN, 1965)²¹². É preciso contar com o público para a semana seguinte, quando novamente uma hora de programa será exibido; ao passo que, o filme *trapalhônico*, só espera rever seus espectadores nas próximas férias. Por essa razão, o programa sempre incorporou números musicais e de variedades.

4.6. CLAP, CLAQUE, CLAP

Em *Lo Spirito Del Riso*, Fara e Lambruschi (1987) buscam fazer, a partir da Psicologia, uma pequena análise do mecanismo da claque²¹³ nos programas humorísticos televisivos. Para os autores, a risada adulta é uma

²¹² Na sala de cinema, o espectador também pode ir ao banheiro e, se não pode desligar o aparelho, pode deixar a sala. Entretanto consideramos essas duas ações mais raras durante uma projeção numa sala comercial de cinema.

²¹³ Para conceito de claque, cf. nota 184 do subcapítulo 3.8.

reedição das ocasiões nas quais se deflagra o riso na infância²¹⁴. Nelas, o medo, a rebeldia vingativa e a agressividade são interiorizadas e transferidas para jogos de linguagem verbais e não-verbais. Diante de uma situação de um perigo iminente, mas não muito sério, o bebê seria admoestado pela mãe de maneira branda, por meio de uma bronca sorridente, seguida de um riso. É como se a expressão facial fechada da mãe dissesse: “Não faça isso, mas não se assuste com a minha braveza que é uma braveza risível, assim como o teu comportamento servirá para fazer rir”, com um sorriso entre bravo e condescendente. “Você é engraçado quando finge correr um risco, desde que pare assim que eu o advirto. Dessa maneira, riremos de você no final, com grande admiração pelo que fez”. Assim como o bebê se esforça para rir dos jogos de admoestação aos quais é convidado pela bronca risonha da mãe, o adulto “poderia também encontrar esta boa razão para forçar seu riso: se conseguir, será aplaudido e admirado porque terá dado uma prova crucial de que não é medroso” (FARA e LAMBRUSCHI, 1987, p.134, tradução nossa). A claqué de TV cumpriria essa função materna de convite à risada condescendente, misturando o prazer de rir a um oportunismo para obter admiração: uma resposta de ordem inextricável porque aprendida desde muito cedo pela confiança na mãe. Irmanados pelo som do riso coletivo que ecoa dos alto-falantes do televisor, os espectadores se sentem impelidos a rir.

Seja como for, não resta dúvida de que o som das risadas intercalado às piadas e *lazzi* dá à comédia televisiva dos Trapalhões um reforço de que o Cinema não dispõe.

Segundo Renato Aragão, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) considerava as trapalhadas do quarteto *terapêuticas*. Para o poeta, assistir ao programa dominical na televisão era uma forma de aliviar-se das tensões cotidianas. “Carlos Drummond, era uma pessoa muito arredia. Ele não dava entrevista. Aí, um dia, eu soube que ligaram prá ele e a governanta ou a

²¹⁴“Acreditamos que, desde tenra idade, o homem é adestrado a um tipo de aliciação oportunista, própria dos momentos em que é educado para o humorismo” (FARA e LAMBRUSCHI, 1987, p.134, tradução nossa).

empregada, não sei: *Seu Carlos Drummond não pode atender porque ele tá assistindo aos Trapalhões*. Toda a população do Brasil começou a dizer que assistia aos Trapalhões. Daí prá frente, todo mundo mudou”, completa Aragão²¹⁵.

4.7. PRETO É O SEU *PASSADIS*: USOS E INCORREÇÃO

“Hoje a lista é deste tamanho do que você não pode falar. A Globo manda duas páginas: num pode falar isso, num pode falar isso”
Manfried Santana²¹⁶

No esquete Casa Abandonada, enquanto os trapalhões dormem juntos no chão do casebre invadido, surge um gorila furioso. O bicho atira um a um pela janela, mas, quando se aproxima do dorminhoco Mussum, coloca-o no colo e começa a acariciá-lo. “Acho que é algum amigo de infância dele”, afirma Zacarias.

Na maneira como apresenta menores, pobres, negros, mulheres, gays, migrantes e idosos, a obra *trapalhônica* pode ser enquadrada, pelas patrulhas ideológicas dos dias atuais, como *politicamente incorreta*. Por ser popular, a comédia dos Trapalhões não pode ter outro foco de denominações senão os enfeitados.

O movimento de *correção política*²¹⁷ nasceu com a luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960 e, com a queda do muro de Berlim, foi amplificado nos anos 1990 por parte das esquerdas e grupos de defesa de

²¹⁵ “Porque, no começo, quando encontrava as pessoas que não me conheciam: Ô, Didi, eu já famoso, eu passando no quarto da empregada assisti ao teu programa. Tava um espetáculo! e tal. E o outro: Também passando no quarto... . Peraí. Por que vocês ficam tanto no quarto da empregada ? Por que vocês não vão assistir na sala que é mais confortável ? (Depoimento ao autor em 11/03/2013).

²¹⁶ Depoimento ao autor, em 17/10/2012.

²¹⁷ Cf. <http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2011/04/04/as-origens-da-expressao-politicamente-correto/>.

minorias americanos e europeus²¹⁸. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos, adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia.

O movimento de correção política é um exemplo da inconstância da linguagem. Primeiramente restrito às universidades, como um código de conduta sugerido, a "correção política" eclodiu nos anos 1980 e se expandiu posteriormente pela sociedade na forma de um conjunto de regras de postura a serem aplicadas nos discursos escritos e orais em relação ao tratamento reservado a determinados atores ou grupos sociais (QUEIROZ *apud* D'OLIVEIRA e VERGUEIRO, 2011, s/p.).

O Brasil é um país de tradição autoritária, subjugado por décadas de diferentes ditaduras que, intercaladas por ínterims democráticos, se sucederam. Depois de um respiro do último regime arbitrário, encerrado em 1985, em meados da década de 1990 e inspirados pela crescente divulgação dessas ideias, teóricos, políticos e ativistas tentam espriar o *politicamente correto* pelos meios de comunicação e pela linguagem das mais diversas manifestações artísticas no país.

Seus ventos bateram à porta da tecnocracia da corte. A Secretaria Nacional de Direitos Humanos lançou, em 2005, uma cartilha do Politicamente Correto²¹⁹, que chegou a ser distribuída entre políticos, professores e jornalistas. A cartilha propõe o banimento de 96 palavras e expressões de nosso vocabulário, tais como veado, ladrão, negro, funcionário público e até comunista. Palavras consideradas ofensivas a categorias profissionais, como barbeiro e palhaço, também foram incluídas. Se os censores militares zelavam pela família e pelos *bons costumes*, os burocratas que normatizam os códigos de conduta verbal buscam proteger a moral dos grupos excluídos.

²¹⁸ Há que se considerar que a história do fim da escravidão e das lutas dos negros nos EUA é diferente da nossa. Além disso, a construção de termos e adjetivos em Língua Inglesa parece bastante diversa daquela em Língua Portuguesa.

²¹⁹ Cf. <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/linguagem-e-delirio-autoritario> (acesso em 14/9/2012). Depois de mal estar no governo federal, a distribuição da cartilha foi interrompida.

O *politicamente correto* engendra eufemismos para atenuar denominações, às vezes, cômicas, familiares ou carinhosas, consideradas, por aqueles que redefinem os termos, como pejorativas. D'Oliveira e Vergueiro (2011), em artigo sobre o humor na TV brasileira, lembram que os trapalhões já lançavam mão de eufemismos para, ironicamente, denominarem-se entre si: *rapaz alegre* para Dedé, *cabeça-chata* para Didi, *azulão* para Mussum e *pouca-sombra* para Zacarias. Para os autores, ainda, as fraquezas e defeitos ligados à classe social e à etnia de Mussum, como a vadiagem e a bebedeira, seriam, paradoxalmente, explorados pelo tipo como uma ação afirmativa, ampliada pelo ufanismo em relação a sua origem pobre, no Morro da Mangueira.

N'Os *Vagabundos Trapalhões* (TANKO, 1982), Bonga recolhe bitucas de cigarro do chão para acendê-las na frente do menino Pedro²²⁰. No esquete Delegacia, vemos Dedé sendo liberado pelo guarda, após uma detenção, ao lado de uma beldade com o braço quebrado. O delegado concorda em soltar o trapalhão desde que ele prometa não surrar mais sua mulher. Didi chega para acudir o amigo. "Ele me deu a maior surra, Didi!", chora a namorada. "Teresinha, te viraram pelo avesso, santa?", pergunta o cearense. Dedé justifica-se: "É que eu cheguei no clube e ela tava aos beijos e abraços com o salva-vida". "O quê, Teresinha?! Você teve coragem de fazer isso com a gente? Vai levar outra...", afirma Didi, colocando-a para fora do distrito policial aos tapas.

Duarte (1995) chama a atenção para o papel graciosamente *deseducador* do palhaço. Para a autora, enquanto a sociedade busca corrigir e disciplinar as crianças, no Circo, o bufão tem o papel, engraçado e sedutor, de explorar a delícia das potencialidades anárquicas dos pequenos.

O riso não tem uma função pedagógica, *a priori*. Em que pese a justiça da causa da correção política, a tentativa de controle dos usos de linguagem e de representação cênica e pictórica de minorias não parece

²²⁰ Em *Bonga, o vagabundo* (LIMA, 1969), filme anterior à carreira *trapalhônica* de Aragão, o protagonista chega a dar um cigarro para um menor que se prazenteia com longas tragadas.

resolver o problema do preconceito, nem atenuar a violência de que, muitas vezes, esses grupos são vítimas. Ao contrário, ao proibir os artistas – e comêcos, em especial – de utilizar a linguagem corrente e a representaçãõ de situações cotidianas para criticar as mazelas que castigam esses sujeitos, a *political correctness* pode animar o ódio daqueles que são censurados nas mais diversas manifestações de sua criatividade e abafar uma das melhores capacidades do humor, a da crítica.

4.8. O BICHO BOM ASSIM COM OS ÔMI

Didi está enchendo um vidro de comprimidos no balcãõ da farmácia e conta um a um: “5.526, 5.527, 5.528...”. Uma linda modelo, em trajes mínimos, entra e começa a procurar um remédio nas prateleiras: fica de costas, se agacha, levanta. Didi para a contagem para observá-la. A moça parte, sem dizer nada. Didi despeja o imenso frasco e recomeça: “Um, dois, três...”. O esquete da Farmácia exemplifica o papel do *bicho bom* nas trapalhadas televisivas.

Nos esquetes de TV, mais do que no Cinema, o segundo sexo aparece como um objeto a ser perseguido por três dos quatro trapalhões²²¹. A visãõ do programa sobre a mulher é a de seus protagonistas, portanto, masculina. No quadro Separaçãõ, Didi recebe a visita de um amigo que lhe pergunta como ele está superando a crise do desquite: “Como você está fazendo com a comida?”, pergunta seu amigo. “A Mariana tá quebrando o galho”, responde o trapalhãõ, apontando para a empregada atraente que varre a sala. “E você arrumou lavadeira?”. “A Mariana tá quebrando o galho”. “E faxineira?”, repete a visita, recebendo a mesma resposta. “Entãõ, nãõ tá tãõ ruim assim”, conclui o amigo. “E quando chega a noite, nãõ é chato?”. “É, mas a Mariana tá quebrando o galho”, encerra Didi.

²²¹ Em nossa análise, nãõ localizamos nenhum momento em que Zacarias faz declarações acerca de desejo sexual por mulheres.

A masculinidade dos trapalhões é defendida como uma questão de honra e permanentemente posta à prova entre o próprio quarteto. Os trapalhões são machos e resolvem todos os seus problemas no braço.

No esquete O Navio, Didi aproveita que está passando esfregão no chão próximo de uma linda oficial e começa a subir com a vassoura pelas pernas dela, até esfregar seu traseiro. Chega o almirante: “O quê?! Atacando seu superior, seu tarado sem vergonha?”. “Eu, atacando? Eu tava lavando o convéi”, explica-se o marinheiro. “Agora, como castigo, você vai lavar o canhão!”, grita o chefe. Didi bate continência e some. Daí a pouco, ouvem-se gritos. O almirante dirige-se à proa: “O quê é isso, seu Didi?”, pergunta, vendo o marinheiro passar a vassoura sobre uma maruja feia e gorda. “O senhor não mandou lavar o canhão? Tô caprichando!”, finaliza o cearense.

A fêmea, no vídeo *trapalhônico*, aparece como o *bicho bom* ou como a *onça mocreia*. No primeiro caso, uma musa, linda, delicada, meiga, frágil, respeitável e inacessível. É a *lady* idealizada, encarnada por modelos-figurantes, belas atrizes iniciantes ou musas do elenco de telenovelas globais, em participações especiais. Nas poucas vezes em que abre a boca, não diz mais do que três frases. Já a *onça mocreia*, ridicularizada, surge como uma sogra, patroa ou até esposa-megera de um marido infeliz – às vezes, submisso, noutras, justificando no adultério uma compensação pelo seu azar.

Didi agoniza de dor de dente, com um lenço segurando o maxilar. Dedé chega dizendo que tem uma má notícia. “Nada pode ser pior que minha dor de dente”, afirma o *paraíba*. “É que uns ladrões entraram na casa da sua sogra e deram um pau na velha”. “Não me faz rir, por favor, não me faz rir”, afirma Didi, às gargalhadas, fechando o esquete Dor de Dente.

Se com as beldades os trapalhões são ganhões expelindo testosterona, no caso das *mocreias*, temerosos, os palhaços se tornam resignados e obedientes. As *mocreias* são feias, desdentadas, excessivamente maquiadas e de perucas; muitas vezes, tetudas e obesas; às vezes, idosas. Verborrágicas, mandonas e debochadas, oferecem um

prato cheio para a eficiente atuação de atrizes como Terezinha Elisa, Zilda Cardoso, Zezé Macedo, Selma Lopes, Vera Setta e Wanda Cosmo. Não raro, essas trapalhonas competem no jogo cômico *pari passu* com o quarteto protagonista.

4.9. O PALHAÇO SEM MAQUIAGEM

“Aí eu descobri que eu era melhor fazendo careta do que pintando a cara.”

Manfried Santana²²²

O palhaço utiliza em sua composição, além da indumentária grotesca, uma maquiagem extravagante. Entre o branco, o vermelho e o preto, chama para o rosto a atenção dos espectadores das últimas arquibancadas. Seu nariz, rubro e inchado, pode integrar o sistema de imagens corporais grotescas de que trata Bakhtin (1987). O sistema nasal possui dois orifícios por onde se efetuam trocas e orientações recíprocas entre o corpo e o mundo. Pelo nariz realizamos nossa operação máxima de sobrevivência, a respiração, mas também excretamos e, por ele, recebemos a resposta odorífera do mundo, em seus perfumes e fedores. A boca, igualmente carmim e arregaçada, completa o quadro da máscara *clownesca*. Na topografia grotesca, ela corresponde ao útero e à entrada do inferno pela boca aberta de Satã, goela dos infernos (BAKHTIN, 1987).

A máscara do palhaço também pode ser ambígua, uma arma dissimuladora de um personagem que se recusa a revelar suas verdadeiras intenções (VIGOUROUX-FREY, 1999). Assim, a maquiagem poderia ocultar as linhas da face, negando sua capacidade de expressar alegria, dor, surpresa, maldade. Ainda assim, a nosso ver, mesmo com a fixidez do traçado da maquiagem, muitos palhaços exploram, pela movimentação muscular do rosto, a capacidade de alguns traços de realçar a graça de seus *lazzi*.

²²² Depoimento ao autor.

Manfried Santana se lembra de que sua primeira atuação sem pintura se deu por acaso. Durante certo tempo, no começo da carreira, ele substituíra Arrelia no circo quando este tinha de gravar seu programa de TV. Mesmo procurando imitar as facécias do substituído, Manfried não entendia porque as crianças não achavam graça em seu desempenho. Certa vez, muito atrasado para a pontualíssima empresa do Arrelia, o palhaço de Niterói vestiu-se correndo por trás da cortina, já na boca de pista, e entrou em cena. Para sua surpresa, naquela função, todos riram e aplaudiram muito. Ao final, perguntou a seu irmão: “Por que hoje, pela primeira vez, funcionou?”, e ouviu: “Você esqueceu de pintar a cara!”. Para ele, a maquiagem escondia as caretas do Dedé²²³. Apesar de já ter sido aconselhado por Colé a largar a maquiagem, o truão não deu ouvidos ao tio. Mas, naquela noite, percebeu que ele tinha razão e deixou de enfarinhar a cara.

Os Trapalhões não foram os primeiros a limparem a face do palhaço. Os russos, por exemplo, no ápice das experimentações estéticas pós-revolucionárias, depois de 1917, amenizaram ou até mesmo suprimiram a máscara *clownesca*. No processo de historicização temática e politização pelo qual o Circo (permeando outras artes vanguardistas, como o Teatro) passava, buscavam uma leitura menos esquemática e mais orgânica dos truões. O palhaço Karandash (1901-1983) parece ter sido um dos mais significativos para o desenvolvimento da palhaçadaria soviética. “Seu traje é bastante discreto, e quase não há maquiagem. Nele, a interpretação abandonou o universo do caricaturesco” (BOLOGNESI, 2003, p. 83). O objetivo desses artistas era compor um tipo mais contraditório e próximo das lutas do “homem do povo”.

A ausência de maquiagem parece vincular-se a uma empreitada maior da poética *trapalhônica*: a da naturalização do palhaço. Essa foi a grande singularidade do programa Os Trapalhões. Atuando com roupas comuns de seu público e de cara limpa, o quarteto atualizou o palhaço

²²³ Depoimento ao autor. Segundo o cômico, naquele ano, ele chegou a ganhar um epíteto da Gazeta Esportiva de São Paulo como “o primeiro palhaço de cara limpa do Brasil”, com direito, inclusive, a desfile em carro aberto pela avenida São João.

tradicional do picadeiro pelo palhaço eletrônico; da mesma maneira que a telenovela reconfigurou a linguagem do melodrama.

Esse processo também se refletiu nos procedimentos de atuação do grupo. Se a fisionomia dos trapalhões é outra, seu espírito é o mesmo dos palhaços da serragem. Mas, ainda que mantendo um repertório de *lazzi* e jogos corporais e envolvendo-se em pancadarias e *tortadas*, como os historiões circenses, os trapalhões deslocaram esses códigos e situações para o ambiente urbano, privado e cotidiano. Ao contrário do Cinema, onde a maior parte de suas tramas se dava na zona rural, na TV, o bojo de seus esquetes é ambientado na metrópole. A sala-de-estar de classe-média-baixa dos trapalhões é a sala-de-estar do telespectador.

A espontaneidade com que Antônio Carlos Bernardes Gomes se apresentava na cena, a coloquialidade nas posturas e no falar de Manfred Santana, as gírias levadas da rua para o estúdio por Renato Aragão e sua dicção imperfeita, completam o conjunto de elementos dessa naturalização.

4.10. ANTANSE...

Assim, vemos que, a despeito de variações na relação de recepção e na constituição das situações cômicas, o programa de TV Os Trapalhões manteve as mesmas características da comicidade *trapalhônica* no Cinema, centrando sua atuação no corpo, de maneira espontânea e coloquial. Muito do sucesso dos filmes do grupo foi respaldado pela divulgação de seu programa semanal na Globo. Na TV, com pequenas diferenças particulares ao veículo, o grupo sustentou a mesma relação de empatia do Cinema com sua audiência. Ao naturalizar a figura do palhaço, a poética *trapalhônica* soube acompanhar o pulso de sua plateia e ressignificar o riso crítico, destemido, livre e irreverente das tradições progressas de nossa comédia popular.

PÓ PARÁ... CONCLUSÃO

Numa cena de *Os Saltimbancos Trapalhões* (TANKO,1981), um menor pergunta: “O quê a gente precisa para ser saltimbanco?”. “Prá começar, a gente não precisar ter nada”, responde a bailarina Karina. “Não precisa ter casa”, responde Didi. “Nem dinheiro”, completa Dedé. “Nem *dipromis*”, assume Mussum. “Nem sapato, nem patrão”, acrescenta Zacarias. “E nem certidão de *nascimentis*”, resume o mangueirense. “E num precisa saber ler nem escrever”, conclui Didi.²²⁴

Simplicidade, a mais difícil das virtudes artísticas, parece ser a chave para entender a força da poética *trapalhônica*. Aquela que consegue, a um só tempo, fazer convergir, num mesmo eixo, afluentes díspares, sem perder sua natureza nem esvaziar seu conteúdo. A que sucede num assalto a gargalhada geral, fazendo parecer tão fácil a difícil arte de fazer rir.

O riso desbragado pelos Trapalhões não nasceu com seus compositores. Ele tem lastro numa herança que remete ao trabalho de atores que os precederam. Dos antigos bufões à comicidade do quarteto atrapalhado, existe uma estrada aberta no Brasil pela genealogia de inúmeros artistas de rua e de feira, titereiros e brincantes, saltimbancos e palhaços de praça, caricatos da comédia de costumes²²⁵ e do Circo, traçada

²²⁴ A pré-estreia dos filmes *trapalhônicos* era feita em sessões especiais em salas da periferia do Rio de Janeiro, para crianças carentes, com entrada franca e precedida por um breve show do quarteto, segundo PROGRAMA GLOBO REPÓRTER ESPECIAL: OS TRAPALHÕES, dirigido por Jorge Pontual e exibido pela Rede Globo de Televisão em 23/12/1988.

²²⁵ Em relação à dramaturgia cômica brasileira, no palco italiano, ela se inicia pela experiência de Martins Pena (1815-1848), com *O Juiz de Paz na Roça*, em 1834. Por meio de seus tipos, Pena levou à cena o jeito de falar e de ser da gente simples do povo, pintando retratos do brasileiro. E abriu caminho para aquilo que o Teatro nativo tem de mais autêntico: a capacidade de observar a realidade e de criticá-la de modo risonho. Artur Azevedo (1855-1908) continuou e ampliou essa empresa com obras-primas como as burletas *A Capital Federal* e *O Mambembe*. Além da comédia de costumes, também escreveu revistas e demonstrou que nosso gosto pela paródia é antigo. Seu primeiro grande sucesso, *A Filha de Maria Angu* (1876), atualizou para nossos palcos *La Fille de Madame Angot* (1872), ópera-buffa do francês Charles Lecoq (1832-1918). No trabalho de todas as companhias que

sobre a contribuição de diferentes poéticas, passando pela Revista, pelo Humorismo Radiofônico, pela chanchada e pelos primeiros cômicos da Televisão brasileira. Sem a criatividade e o talento de todos esses artistas, dos mais diferentes meios, e sem a transmissão de seus procedimentos para gerações sucessivas de atores, não existiria o projeto dos Trapalhões.

Sob o signo de Dionísio, a atuação dessas *escolas* de comédia está centrada no corpo. Um corpo em devir, despudorado, aberto, gritante e espontâneo, que canta a vida e o prazer. Em seu ritmo, a gesticulação, o movimento e a ação precedem o texto. A comicidade *trapalhônica* tudo absorve, uma vez que, ela mesma, é forjada num mercado de bens culturais incipiente, precário e mal acabado. Sua flexibilidade é tática de sobrevivência.

Sertão, lagoa, morro e mar – uma topografia física variada compõe o cenário da geografia humana dos Trapalhões. Marginais e excluídos, oriundos de quatro regiões periféricas do país, os tipos retratados pelos trapalhões têm em sua origem um forte elemento de identificação com o público. Híbridos de palhaços e superpotentes, corajosos e atrapalhados, heróis e anti-heróis, honestos e sacanas, armam um jogo estabelecido numa conversa entre a diatribe do palhaço, o reflexo ágil do *compère* e a desenvoltura verbal do cômico radiofônico.

No Cinema, os trapalhões se envolviam em aventuras mirabolantes de estrutura simples e repetida, que projetavam a heroicidade e o desejo de liberdade de sua audiência, agradando a adultos e crianças. Contribuía para essa heterogeneidade etária a mistura entre espírito ingênuo, situações fantasiosas e humor malicioso. A apresentação dos trapalhões na TV naturalizou o palhaço tradicional do picadeiro. Sua presença, no vídeo, atualizou os princípios cênicos dos antigos histriões, deslocando seus códigos para o ambiente urbano, privado e cotidiano.

montavam essas comédias, havia um repertório de códigos de atuação disseminado e reelaborado pelos atores que se especializavam nos papéis cômicos, os excêntricos.

Didi é um mendigo esperto que geralmente renuncia ao prêmio por suas façanhas de justiça. Exemplo ético de desapego e sabedoria, não tem aptidão para a convivência com as classes sociais mais altas. Nesses casos, como Carlitos, é herói melodramático: depois da risada, desperta compaixão. Dedé é um galã de periferia, bravo e mandão que, impondo ordem no grupo, arma a *escada* para a graça dos outros trapalhões saltar. Mussum, risonho e *manguaceiro*, propõe com seu jeito de corpo uma maneira de se safar do desastre. Zacarias apazigua a ira dos demais aportando soluções na delicadeza. Unidos pela desdita, os quatro defendem os mais pobres.

Renato Aragão poderia ter feito sua carreira sozinho, como, aliás, aconteceu a partir de 1998, quando estreou na Globo o programa A Turma do Didi. Entretanto a comicidade desse show e do seu sucessor, As Aventuras do Didi, é outra e sua comédia, depois do fim dos Trapalhões, nunca mais atingiu a mesma eficácia.

Quando veio para o Rio de Janeiro, em 1962, para trabalhar numa emissora de abrangência nacional, a TV Tupi e, apesar de esboçar um plano de atuação apenas para Cinema, o trapalhão cearense trouxe consigo a composição de um tipo, o Didi. Foi sua abertura para a formação de um grupo, animada por uma incomensurável intuição artística, que o fez perceber que sua comédia seria enriquecida pela contribuição de outros artistas, oriundos de *escolas* cômicas diferentes. Agregando, sucessivamente, Manfred Santana, Antônio Carlos Bernardes Gomes e Mauro Gonçalves, Aragão potencializou suas próprias habilidades cômicas. Em que pesem os aparentes defeitos dos cômicos trapalhões (a dicção de Aragão, a *histrionice* de Santana, a inabilidade no trato com o texto de Antônio Carlos), o projeto de Renato Aragão soube canalizar as habilidades de cada ator para uma comicidade segura e eficiente. A mistura dos códigos de repertórios pretéritos aportados e atualizados por esses atores conflagrou uma poética genuína, feita para encher os olhos, despertar os sentidos e desopilar. Bastante brasileira, foi muito bem sucedida diante de um público heterogêneo no Cinema e na Televisão.

O terceiro filme mais visto no Brasil por 32 anos e mais quatro títulos na lista dos 10 – além do documentário de maior público, são façanhas significativas. A máquina da indústria cultural a promover o programa televisivo em favor do projeto cinematográfico, e vice-versa, não diminui as qualidades do quarteto. O êxito de bilheteria dos filmes e de audiência do programa dos Trapalhões é, antes, uma prova da eficácia da poética do grupo. Mais do que tudo, a obra *trapalhônica* mostra que o Brasil é detentor de uma sólida tradição de comédia popular. E celebra a vitalidade do repertório de procedimentos de nossas *escolas* cômicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. O demônio familiar. In: *Teatro da Juventude*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, ano 04, número 24, junho, 1999, p. 75-113.
- ARAGÃO, Antônio Renato. *Meus caminhos, o que o tempo me ensinou*. Rio de Janeiro: Goal Editora, 2002, 119 p.
- _____. *Amizade sem fim*. Rio de Janeiro: Mondrian, 2004, 213 p.
- ARAGÃO, Renato. 3 perguntas para Renato Aragão In *Veja São Paulo*, p. 102, 21 de março de 2012.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989, 280 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.*, São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1998, 290 p.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, 323 p.
- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001, 152 p.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 578 p.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2003. v. 1, 293 p.
- _____. Dilemas para a atuação cômica. In: *REBENTO: revista de artes do espetáculo*. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes – n.1 (jul. 2010), São Paulo: Instituto de Artes, p.72-79.
- BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. Circo e Educação Física: compendium das modalidades aéreas. In: *Revista Movimento e Percepção*. Espírito Santo do Pinhal, v.8, nº 11, jul./dez. 2007.

- BROWN, John Russell (Ed.). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 582 p.
- CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007, 318 p.
- CARDOSO, João Batista Freitas e SANTOS, Roberto Elísio. Humorísticos da TV brasileira: a trajetória do riso. In: *LUMINA – Revista de Pós-Graduação em Comunicação [on line]*. Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 2, nº 2, dezembro, 2008, p. 1 – 15. Disponível em: [http://ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina/index.php?journal=edicao&page=article&op=view&path\[\]=49&path\[\]=96](http://ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina/index.php?journal=edicao&page=article&op=view&path[]=49&path[]=96), acesso em 17/9/2012.
- CARRICO, André. *Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, 158 p.
- CASSETA ENTREVISTA MUSSUM. *Jornal Casseta Popular*, outubro de 1991. Disponível In: http://chester.me/wp-content/uploads/2008/01/casseta_popular_47_Out91_entrevista_mussum.pdf.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem- palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, 269 p.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, 351 p.
- CÉSAR, Cyro. *Como falar no rádio*. São Paulo: IBRASA, 6ª edição, 1998, 125 p.
- DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: ed. Guanabara, 1991, 287p.
- D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes; VERGUEIRO, Waldomiro. *Humor na televisão brasileira: o interessante e inusitado caso do programa Os Trapalhões*. Revista da USP, São Paulo, n. 88, fev. 2011. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892011000100012&lng=pt&nrm=iso, acesso em 14/9/2012.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995, 279 p.

- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA, 2 Ed – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- FARA, Giuseppe e LAMBRUSCHI, Furio. *Lo spirito del riso*. Milano: ed. Cortina, 1987, 144 p.
- FARIAS, Paula Bittencourt de. *O bobo da corte: uma perspectiva da bobagem trágica em Shakespeare*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis - SC, 2010, 80 folhas.
- FERNANDES, Paulo Renato de R. *Nhô Totico: o rei do riso*. Campinas: Reverbo Editora, 2010, 108 p.
- FO, Dario; RAME, Franca (Org.). *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac, 2004, 384 p.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- GILLET, Bernard. Le spectacle sportif contemporain – Boxe et Catch: Les tragédies du ring. Deux sortes de lutte. In: DUMUR, Guy (Org.). *Histoire des spectacles*. Tours: Gallimard, 1965, p. 336-339.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, 400 p.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, 243 p.
- JOLY, Luís e FRANCO, Paulo. *Os adoráveis Trapalhões*. São Paulo: Editora Matrix, 2007, 158 p.
- LE MASCHERE ITALIANE. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1998, 44 p.
- LOPES, Sara Pereira. *Vocalidade Poética: elemento da linguagem da representação* [apostila para uso didático [s.l: s.n.], 2001, 24 p.
- _____. *“Diz isso cantando”: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, 149 folhas.

- LUNARDELLI, Fatimarlei. *O, Psit!, O Cinema Popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 1996, 177 p.
- _____. *O circo no cinema popular dos Trapalhões*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, 154 folhas.
- MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, 334 p.
- MEDEIROS, Ricardo. *O que é radioteatro*. Florianópolis. Ed. Insular, 2008, 112 p.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003, 653 p.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Cia das Letras, 1994, 732 p.
- NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves - o corpo torto do teatro brasileiro*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas–Campinas, SP: [s.n.], 2009, 348 folhas.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, 109 p.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999, 222 p.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005, 148 p.
- PANTANO, Andréia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2007, 68 p.
- PARAIZO, Mariângela de Andrade. A cidade no espelho: breve recorte na obra de Chico Buarque. In: *Revista ALCEU*, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, v.6, n.11, p. 139 a 152, jul./dez. 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- PENA, Martins. O Noviço. In: *Teatro da Juventude*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, ano 04, número 24, junho, 1999, p. 11-40.

- PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo: L'Oren editora e distribuidora de livros LTDA, 1976, 140 p.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: ed. Cortina, 1992, 215 p.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 476 p.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, 240 p.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 366 p.
- SANTANA, Manfred. *Eu e meus amigos trapalhões*. Curitiba: A. D. Santos editora, 2010, 144 p.
- SENA, José Eduardo Botelho de. 20 anos de Os Trapalhões no Auto da Compadecida: menos Trapalhões, mais Suassuna. In: *Revista Travessias – Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*. Cascavel, edição número 01, dezembro de 2007, 13 p.
- SIBA, Matemática do Verso. In: Guia Folha – suplemento literário do jornal *Folha de São Paulo*, Ano 4, nº 40, 25 de fevereiro de 2012.
- SILVA, Ermínia e ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, 262 p.
- SILVA, Daniel Marques da. *“Precisa de arte e engenho até...” : um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 1998.
- SOUSA, Patrício Pereira Alves de. *Raça, etnia e negritude: aportes teórico-conceituais para debates etnogeográficos*. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/atelie/article/view/11956/7898>. Acesso: 23/05/2011.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1979, 203 p.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, 331 p.

- VEINSTEIN, André. Le Théâtre radiodiffusé et télévisé. In: DUMUR, Guy (Org.). *Histoire des spectacles*. Tours: Gallimard, 1965, p. 1579-1600.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade de Campinas, 1991, 194 p.
- _____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1996, 204 p.
- _____. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002, 232 p.
- _____. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, 332 p.
- _____. O ator cômico e seus procedimentos. In: *REBENTO: revista de artes do espetáculo*. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes – n.1 (jul. 2010), São Paulo: Instituto de Artes, p. 80-91.
- VIGOUROUX-FREY, Nicole (Org.). *Le clown, rire ou dérision?*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999, 221 p.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 324 p.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Neville. *A Dama do Lotação*. Brasil, 1978. (Filme)
- ALVARENGA JR., José. *Os Trapalhões e A Árvore da Juventude*, Brasil, 1991. (Filme)
- _____. *Os Heróis Trapalhões*. Brasil, 1988. (Filme)
- _____. *O Casamento dos Trapalhões*. Brasil, 1988. (Filme)
- _____. *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*. Brasil, 1989. (Filme)
- _____. *O Mistério de Robin Hood*. Brasil, 1990. (Filme)
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma*. Brasil, 1968. (Filme)
- ARAGÃO, Paulo. *Simão, o Fantasma Trapalhão*. Brasil, 1998. (Filme)
- ARAÚJO, Abel. *Tô na Rua, ô, Bicho*. Brasil, 1971. (Filme)
- BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus Dois Maridos*. Brasil, 1976. (Filme)

BARROS, Carlos Alberto de Souza. *Dois na Lona*. Brasil, 1967. (Filme)

BARROS, Luiz de. *O Cortiço*. Brasil, 1945. (Filme)

BIXBY, Bill. *The Incredible Hulk* (O Incrível Hulk). EUA, 1978-1982. (Série de TV)

BRESSANE, Julio. *Tabu*. Brasil, 1982. (Filme)

_____. *Brás Cubas*. Brasil, 1985. (Filme)

BURLE, José Carlos. *Carnaval Atlântida*. Brasil, 1952. (Filme)

CARDOSO, Ivan e HERBERT, John. *Os Bons Tempos Voltaram: Vamos Gozar Outra Vez*. Brasil, 1985. (Filme)

CARDOSO, Ivan. *As Sete Vampiras*. Brasil, 1986. (Filme)

_____. *O Segredo da Múmia*. Brasil, 1982. (Filme)

CARVALHO, Aloizio de. *Rio à Noite*. Brasil, 1961. (Filme)

CASTELANO, Rodrigo. *Meu Pai é Figurante*. Brasil, 2011. (Filme)

CHAPLIN, Charles. *The Kid* (O Garoto). EUA, 1921. (Filme)

CHERQUES, Sanin. *A Espiã que Entrou Numa Fria*. Brasil, 1967. (Filme)

COIMBRA, Carlos. *Se Meu Dólar Falasse*. Brasil, 1970. (Filme)

CROSLAND, Alan. *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz). EUA, 1927. (Filme)

DONEN, Stanley. *Seven Brides for Seven Brothers* (Sete Noivas para Sete Irmãos). EUA, 1954. (Filme)

FARIAS, Roberto. *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*. Brasil, 1987. (Filme)

_____. *A Pedra do Tesouro*. Brasil, 1965. (Filme)

FARNEY, Cyll. *Königin der Amazonen* (Lana, Rainha das Amazonas). Alemanha, Brasil, 1965. (Filme)

FENELON, Moacir. *Todos por um*. Brasil, 1950. (Filme)

FERREZ, Julio. *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*. Brasil, 1908. (Filme)

FIGUEROA, Osíris Parcifal de. *O Fraco do Sexo Forte*. Brasil, 1973. (Filme)

FILHO, Daniel. *O Cangaceiro Trapalhão*. Brasil, 1983. (Filme)

FLEMING, Victor. *Dr. Jackyll e Mr. Hyde* (O Médico e o Monstro). EUA, 1941. (Filme)

_____. *The Wizard of Oz* (O Mágico de Oz). EUA, 1939. (Filme)

GONZAGA, Adhemar e MAURO, Humberto. *A Voz do Carnaval*. Brasil, 1933. (Filme)

KLEISER, Randal. *The Blue Lagoon* (A Lagoa Azul). EUA, 1980. (Filme)

KORTY, John. *Caravan of Courage: An Ewok Adventure* (*Caravana da Coragem*).
EUA, 1985. (Filme)

KUBRICK, Stanley. *2001, A Space Odyssey* (2001- Uma Odisséia no Espaço).
EUA, 1968. (Filme)

LEWIS, Jerry. *The Bellboy* (O Mensageiro Trapalhão). EUA, 1960. (Filme)
_____. *Hardly Working* (Um Trapalhão Mandando Brasa). EUA, 1981.
(Filme)

LIMA, Victor. *Os Paspalhões em Pinóquio 2000*. Brasil, 1980. (Filme)
_____. *Ali Babá e os 40 Ladrões*. Brasil, 1972. (Filme)
_____. *Bonga, o Vagabundo*. Brasil, 1969. (Filme)

LUCAS, George. *Star Wars* (Guerra nas Estrelas). EUA, 1977. (Filme)

MACHADO, Roberto. *Deu a Louca nas Mulheres*. Brasil, 1977. (Filme)

MACEDO, Watson. *Carnaval no Fogo*. Brasil, 1949. (Filme)
_____. *Aviso aos Navegantes*. Brasil, 1950. (Filme)
_____. *Segura essa Mulher*. Brasil, 1946. (Filme)

MANGA, Carlos. *Os Trapalhões e o Rei do Futebol*. Brasil, 1986. (Filme)
_____. *Matar ou Correr*. Brasil, 1954. (Filme)
_____. *De Vento em Popa*. Brasil, 1957. (Filme)
_____. *O Homem do Sputnik*. Brasil, 1959. (Filme)
_____. *Nem Sansão, Nem Dalila*. Brasil, 1954. (Filme)
_____. *Colégio de Brotos*. Brasil, 1956. (Filme)

MANSUR, Fauzi. *2000 Anos de Confusão*. Brasil, 1969. (Filme)
_____. *A Ilha dos Paqueras*. Brasil, 1970. (Filme)

MENDES, Nelson Teixeira. *Deu a Louca no Cangaço*. Brasil, 1969. (Filme)

MIGLIACCIO, Flávio. *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*. Brasil, 1989. (Filme)

NETO, Paulo Aragão e BOURY, Alexandre. *O Trapalhão e a Luz Azul*. Brasil,
1999. (Filme)

PADILHA, José. *Tropa de Elite 2*. Brasil, 2010. (Filme)

PAUL, Steven. *Slapstick of another kind* (Trapalhões do Futuro) EUA, 1982.
(Filme)

PETERSEN, Wolfgang. *Die Unendliche Geschichte* (A História Sem Fim). Alemanha, 1984. (Filme)

RAMOS, Eurides. *Os Três Recrutados*. Brasil, 1953. (Filme)

RANGEL, Del. *Uma Escola Atrapalhada*. Brasil, 1990. (Filme)

_____. *O Trapalhão na Arca de Noé*. Brasil, 1983. (Filme)

REITMAN, Ivan. *Ghostbusters* (Os Caça-Fantasmas). EUA, 1984. (Filme)

SANTANA, Dedé e LUSTOSA, Victor. *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*. Brasil, 1984. (Filme)

SANTANA, Dedé. *A Filha dos Trapalhões*. Brasil, 1984. (Filme)

_____. *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*. Brasil, 1985. (Filme)

_____. *Os Trapalhões no Rabo do Cometa*. Brasil, 1986. (Filme)

_____. *Atrapalhando a Suate*. Brasil, 1983. (Filme)

STUART, Adriano. *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*. Brasil, 1978. (Filme)

_____. *Cinderelo Trapalhão*. Brasil, 1979. (Filme)

_____. *O Rei e os Trapalhões*. Brasil, 1979. (Filme)

_____. *Os Três Mosquiteiros Trapalhões*. Brasil, 1980. (Filme)

_____. *O Incrível Monstro Trapalhão*. Brasil, 1980. (Filme)

TANKO, Josip Bogoslaw. *Adorável Trapalhão*. Brasil, 1966. (Filme)

_____. *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*. Brasil, 1973. (Filme)

_____. *Robin Hood, o Trapalhão da Floresta*. Brasil, 1973. (Filme)

_____. *O Trapalhão na Ilha do Tesouro*. Brasil, 1974. (Filme)

_____. *Simbad, o Marujo Trapalhão*. Brasil, 1975. (Filme)

_____. *O Trapalhão no Planalto dos Macacos*. Brasil, 1976. (Filme)

_____. *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão*. Brasil, 1977. (Filme)

_____. *Os Saltimbancos Trapalhões*. Brasil, 1981. (Filme)

_____. *Os Vagabundos Trapalhões*. Brasil, 1982. (Filme)

_____. *Os Trapalhões na Serra Pelada*. Brasil, 1982. (Filme)

_____. *Os Fantasmas Trapalhões*. Brasil, 1987. (Filme)

TEIXEIRA, Aurélio. *Na Onda do lê-lê-lê*. Brasil, 1965. (Filme)

TENDLER, Silvio. *O Mundo Mágico dos Trapalhões*. Brasil, 1981. (Filme)

THOMÉ, Antônio B. *Os Irmãos Sem Coragem*. Brasil, 1972. (Filme)

VIEIRA, Tony. *Sob o Domínio do Sexo*. Brasil, 1973. (Filme)
WEITZ, Chris. *New Moon* (Lua Nova). EUA, 2009. (Filme)
YAMAZAKI, Tizuka. *O Noviço Rebelde*. Brasil, 1997. (Filme)
YATES, David. *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2* (Harry Potter e as Relíquias da Morte Parte 2). EUA, 2011. (Filme)

ESQUETES EM DVD extraídos de:

COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS. Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 3 dvds (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0.

PROGRAMAS DE TELEVISÃO GRAVADOS EM VHS

DOCUMETÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: MUSSUM, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 31/07/2004.

DOCUMENTÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: DIDI, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 07/08/2004.

PROGRAMA ESPECIAL DE NATAL: NOSSO QUERIDO TRAPALHÃO, dirigido por Teresa Lampreia e exibido pela Rede Globo de Televisão em 26/12/2010.

PROGRAMA GLOBO REPÓRTER ESPECIAL: OS TRAPALHÕES, dirigido por Jorge Pontual e exibido pela Rede Globo de Televisão em 23/12/1988.

SITES PESQUISADOS

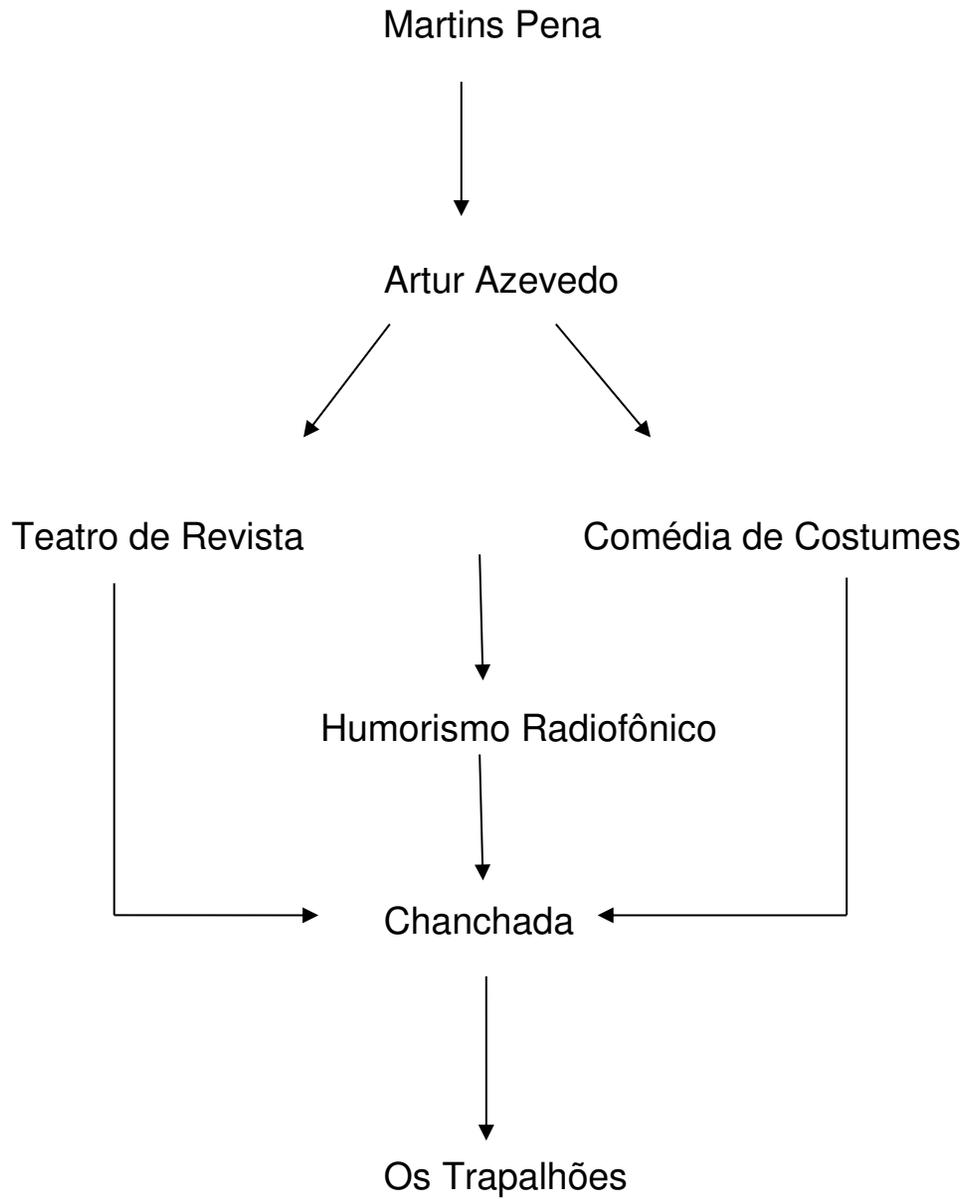
<http://www.ostrapalhoes.net>

<http://www.memoriaglobo.com>

<http://observatoriodaimprensa.com.br>

ANEXOS

1. CONSTRUÇÃO DE TIPOS BRASILEIROS NA COMÉDIA



2. GENEALOGIA DOS CÔMICOS TRAPALHÕES

Ginecológicum familiaribus

	CIRCO	REVISTA	RÁDIO
RENATO ARAGÃO	CHANCHADA Oscarito		
MANFRIED SANTANA	Colé		
ANTÔNIO CARLOS BERNARDES GOMES		Grande Otelo	
MAURO GONÇALVES			Zé Trindade

3. CLASSIFICAÇÃO DOS FILMES DOS TRAPALHÕES

3.1 POR TEMA:

FILMES COM TEMÁTICA SOCIAL:

- OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES
- OS VAGABUNDOS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA
- O CANGACEIRO TRAPALHÃO
- OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ
- A FILHA DOS TRAPALHÕES

FILMES BASEADOS EM TEMAS LITERÁRIOS:

- CINDERELO TRAPALHÃO (Cinderela ou A Gata Borralheira, Charles Perrault; entre outras versões)
- OS TRÊS MOSQUITEIROS TRAPALHÕES (Os Três Mosqueteiros, Alexandre Dumas)
- O REI E OS TRAPALHÕES (As Mil e Uma Noites, do fabulário árabe)
- O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO (O Médico e o Monstro, Robert Louis Stevenson)
- OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES (Os Músicos de Bremen, Irmãos Grimm)
- OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ (O Mágico de Oz, L. Frank Baum)
- OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA (Auto da Compadecida, Ariano Suassuna)

FILMES BASEADOS EM FILMES OU SÉRIES HOLLYWOODIANAS:

- O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO
- OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS

- OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES²²⁶
- OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ
- A FILHA DOS TRAPALHÕES
- OS FANTASMAS TRAPALHÕES
- O CASAMENTO DOS TRAPALHÕES
- UMA ESCOLA ATRAPALHADA

3.2 POR *LOCUS*:

FILMES QUE SE PASSAM NO UNIVERSO RURAL:

- CINDERELO TRAPALHÃO
- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA
- O CANGACEIRO TRAPALHÃO
- OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ
- OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA
- O CASAMENTO DOS TRAPALHÕES

FILMES QUE SE PASSAM TOTAL OU PARCIALMENTE NO UNIVERSO CIRCENSE:

- OS SALTIMBANCOS OS TRAPALHÕES
- A FILHA DOS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA

POR CARACTERÍSTICAS DE ENREDO:

FILMES NOS QUAIS TERMINAM POR ENCONTRAR UM TESOURO (ouro, pedras preciosas, dinheiro ou petróleo):

- OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS
- CINDERELO TRAPALHÃO
- O REI E OS TRAPALHÕES
- OS TRÊS MOSQUITEIROS TRAPALHÕES

²²⁶ Na sequência feita em Hollywood.

- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA
- CANGACEIRO TRAPALHÃO
- OS TRAPALHÕES NO REINO DA FANTASIA
- OS FANTASMAS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS

FILMES COM FINAL MELODRAMÁTICO

- O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO
- OS SALTIBANCOS TRAPALHÕES
- OS VAGABUNDOS TRAPALHÕES
- O CASAMENTO DOS TRAPALHÕES
- UMA ESCOLA ATRAPALHADA

FILMES EM QUE DIDI FOGE COMO O *RENUNCIADOR*:

- OS TRÊS MOSQUITEIROS TRAPALHÕES
- O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO
- OS VAGABUNDOS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA
- A FILHA DOS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES E O REI E DO FUTEBOL
- A PRINCESA XUXA E OS TRAPALHÕES
- UMA ESCOLA ATRAPALHADA

3.3 POR CARACTERÍSTICAS DE PRODUÇÃO:

FILMES COM VEÍCULOS EXCÊNTRICOS CRIADOS EXCLUSIVAMENTE

PARA O QUARTETO:

- OS TRAPALHÕES NA GUERRA PLANETAS
- CINDERELO TRAPALHÃO
- O REI E OS TRAPALHÕES²²⁷
- O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO

²²⁷ Fusca que aparece na cena final.

- OS SALTIBANCOS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA
- OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ
- A FILHA DOS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES E O REI DO FUTEBOL
- O CASAMENTO DOS TRAPALHÕES
- A PRINCESA XUXA E OS TRAPALHÕES
- OS TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS

FILMES QUE APRESENTAM ANIMAIS COMO PERSONAGEM :

CABRA

- CINDERELO TRAPALHÃO
- O REI E OS TRAPALHÕES
- O CANGACEIRO TRAPALHÃO
- O CASAMENTO DOS TRAPALHÕES

JEGUE

- O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO
- OS SALTIBANCOS TRAPALHÕES²²⁸
- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA
- OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ
- OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA
- A PRINCESA XUXA E OS TRAPALHÕES²²⁹

CACHORRO ADESTARDO (LUPA)²³⁰

- O REI E OS TRAPALHÕES
- O MUNDO MÁGICO DOS TRAPALHÕES
- OS SALTIBANCOS TRAPALHÕES

²²⁸ Jegue de pelúcia.

²²⁹ A carroça do Didi é puxada por um Jegue.

²³⁰ Lupa era um cachorro treinado, batizado por J. B. Tanko e que fez muito sucesso, inclusive em *Os Trapalhães nas Minas do Rei Salomão* (1977).

- OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA

4. FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS²³¹

1. OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 98 min., 1978)

SINOPSE:

Depois de tentar seduzir uma mulher, Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, perseguidos, fogem de jipe e terminam numa praia deserta onde adormecem. Eles são acordados por uma nave espacial comandada pelo príncipe Flick, que pede a ajuda dos Trapalhões para libertar seu planeta do domínio de Zuco. Ao chegarem ao planeta, se envolvem em diversas confusões para tentar ajudar Sua Alteza a salvar sua noiva, a princesa Myrna, capturada pelo usurpador do trono. Quando tudo se revolve, são recompensados com ouro, mas Didi decide ficar no planeta por conta de sua paixão pela irmã da princesa, Loya, mas é traído pelo príncipe. Ele corre atrás da nave e volta para a Terra. É dia quando os trapalhões acordam na mesma praia e pensam que tudo não passou de um sonho. Ao se levantarem, deparam com seu jipe coberto de barras de ouro.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Art-4; **pr, ro** Renato Aragão; **pra** TV Globo LTDA; **di** Adriano Stuart; **pre** Hélio Ribeiro; **bas** no filme Guerra nas Estrelas; **dfo** Antônio Moreira; **af** Custódio Santos e Pedro Pellicano; **fc** Ricardo R. Aragão e Paulo Aragão Neto; **ce** Abel Gomes; **fi** Hugo Vernon; **mo** Luiz Teixeira; **mu** Beto Strada; **ts** José Sobral; **efe** Paulo Netto, Stroessel e Miro Reis; **efs** José Sobral; **co** Silvia Moreiras; **c** José Luis Benício.

²³¹ Todos os filmes desta ficha foram extraídos de Coleção Os Trapalhões – 40 anos de história. Produção Europa Filmes. São Paulo: Europa Filmes, Renato Aragão Produções, 2009. 39 dvds, (aprox. 3.494 min.), fullscreen 4X3, cor, português, dolby digital 2.0.

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Pedro Aguinaga, Arlete Moreira, Wilma Dias, Tereza Mascarenhas, Risa, Maria Cristina, Emil Rached, Carlos Kurt, Carlos Bucka e outros.

Público: 5.089.869 espectadores.

Esse é o primeiro filme a carregar no título a marca Os Trapalhões. Até então, os filmes de Didi-Dedé e depois de Didi-Dedé-Mussum traziam no título o adjetivo trapalhão no singular (como em *Simbad, o marujo trapalhão*, por exemplo), acompanhado de um complemento ou com um complemento finalizado pelo sujeito. A partir de *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* instaura-se uma *marca*, sempre no plural, mostrando que já não se tratam mais de aventuras atrapalhadas do Didi com seus amigos, mas de histórias do grupo humorístico Os Trapalhões, do qual Didi é o protagonista²³².

Embora se pareça mais com um episódio do programa televisivo transposto para as telas do que com uma obra fílmica em si, como estreia do Zacarias no cinema e primeiro filme dos Trapalhões em quarteto, *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* é uma paródia que põe em marcha elementos e clichês que irão se perpetuar a partir da consolidação da poética dos quatro trapalhões.

2. CINDERELO TRAPALHÃO (Renato Aragão Produções, Rio de Janeiro, 85 min., 1979)

SINOPSE:

Numa cidade do interior, Cinderelo, um vagabundo maltrapilho e covarde, é maltratado por Dedé, Mussum e Zacarias que não aceitam sua ajuda na luta contra os desmandos do Coronel Dourado. Uma família de missionários, guiada pelo galã Davi, pretende instalar sua igreja numa

²³² O nome *trapalhão* no singular, a partir de então, aparece apenas em *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979), *O Incrível Monstro Trapalhão* (STUART, 1981) e *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983), pois, nestes casos, quem assume o papel-título de Cinderelo, Monstro e, depois, Lampião é Didi.

fazenda recém-adquirida no local. Ao saber que há petróleo nessas terras, o Coronel Dourado tenta tomá-las à força, expulsando a família de *pioneiros*. Eles pedem a ajuda dos Trapalhões para protegê-los. A bela Ivete, sobrinha do Coronel, também se junta ao trio na luta contra seu tio. Disfarçado de Sheik para impedir o casamento indesejado da moça, Cinderelo é descoberto e agarrado pelos pés ao tentar fugir, mas deixa para trás um pé de sua bota. O capataz sai experimentando o calçado nos homens da cidade a fim de reconhecer seu dono e, desse modo, prende Cinderelo, que foge. Os Trapalhões e os missionários conseguem enfim destruir e humilhar as forças do Coronel. Os missionários doam parte de suas terras para recompensar os Trapalhões. Zombado por ter ficado com o menor lote, ao final, Cinderelo comemora a descoberta de petróleo jorrando no seu pedaço de terra.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira; **pr, ar** Renato Aragão; **di, efs** Adriano Stuart; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **bas** no conto Cinderela; **ro** Renato Aragão com colaboração de Carlos Alberto de Nóbrega, Gilberto Garcia e Wilson Vaz; **dfo** Antônio Meliande; **f2u** Custódio Tavares; **fc** Ricardo R. Aragão, Paulo Gervaes e Sérgio Firme; **fi** Mauro Mayatto; **mo** Raimundo Higino; **am** Pery Santos; **mu** Beto Strada; **ts** Riva Amedeo; **efe** Paulo Netto; **efs** José Sobral; **co** Tania Lamarca; **c** José Luis Benício; **na** Oliveira Neto, **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Maurício do Valle, Paulo Ramos, Silvia Salgado, Hélio Souto, Carvalinho, Francisco Dantas, Carlos Kurt, Cristina Rocha, Dino Santana e outros.

Público: 5.027.043 espectadores.

3. O REI E OS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 82 min., 1979)

SINOPSE:

Abul, Abel, Abol e Abil são quatro ladrões do Oriente Médio. Ahmad, o rei, busca descobrir os problemas de seu povo e para isso mistura-se entre seus súditos, disfarçado. Acusado de roubo, vai parar na cadeia junto à

quadrilha atrapalhada. Jaffar, o Grão Vizir, aproveita de sua prisão para usurpar o trono. Com a ajuda dos trapalhões, o verdadeiro rei foge e na fuga conhece a princesa Alina. Na tentativa de reconquista do trono, Jaffar enfeitiça Ahmad cegando-o e transforma Abul em cachorro. Livres dos feitiços do Vizir, os trapalhões recorrem à ajuda de um gênio preso numa garrafa, que os auxilia na ajuda ao príncipe de reconquistar seu posto e a mão da bela Alina e os transporta para o século XX através de um tapete voador . Os quatro terminam voltando para o Oriente através de um fusca aéreo e jogando dinheiro para o povo na Terra.

Parcialmente filmado no Marrocos, novamente os Trapalhões são anti-heróis, dessa vez, quatro ladrões do universo fabuloso da cultura árabe.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira; **pr, ro** Renato Aragão com colaboração de Victor Lustosa; **di** Adriano Stuart; **ad** Dedé Santana; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **bas** no conto O Ladrão de Bagdá; **dp** Hélio Ribeiro; **dfo** Antônio Gonçalves; **f2u** Angela Riva e Custódio Tavares; **fc** Ricardo R. Aragão; **fi** Mauro Mayatto; **mo** Raimundo Higino; **am** Sidney Moreira; **mu** Beto Strada; **tm** Carlinhos Borba Gato; **ts, efs** José Tavares; **ce** Paulo Netto, Jorge, Peri e Keko; **co** Stella Valadão; **c** José Luis Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Mário Cardoso, Heloísa Milet, Carlos Kurt, Philippe Levy, Myrian Thereza, Hélio Ribeiro, Tony Vermon, Dino Santana e outros.

Público: 4.240.591 espectadores.

4. OS TRÊS MOSQUITEIROS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 97 min., 1980)

SINOPSE:

Dr. Cerqueira Lima, industrial afortunado, não quer que sua filha Fernanda se case com Duque, um galã pobretão. A mãe da moça entrega um colar de esmeraldas para Duque para que ele inicie seus negócios. Entretanto, a *joia* cai nas mãos de bandidos, mancomunados com o

empresário Richer, sócio de Cerqueira Lima e pretendente da mão de sua filha. O colar precisa ser retomado em um curto espaço de tempo. Para isso, Duque e Fernanda contam com a ajuda de três *mosquiteiros* (Dedé, Mussum e Zacarias), empregados encarregados da caça aos insetos na mansão e de Zé Galinha. Ele é apaixonado pela aristocrata Fernanda, mas não é correspondido no seu amor. A caminho de resgatar o colar valioso, os Trapalhões percorrem o Brasil, de Foz do Iguaçu até o Amazonas, onde recolhem pedras sem valor encontradas fortuitamente que, no final, descobrem ser diamantes. O colar é devolvido e como pagamento os *mosquiteiros* Trapalhões pedem ao Dr. Cerqueira que permita o casamento de sua filha com Duque.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira; **pr, ro** Renato Aragão com colaboração de Victor Lustosa e Ariston Almeida; **di** Adriano Stuart; **ad** Dedé Satana; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **bas** no romance Os Três Mosqueteiros; **dp** Hélio Ribeiro; **dfo** Antônio Meliande; **f2u** Jorge Monclar; **fc** Rômulo Fritscher; **fi** Marlene Morbeck; **ma** Elizabeth Faribanks; **mo** Manoel de Oliveira; **am** Dedé Santana e Eugênia; **mu** Antônio Remo Usai; **ts** José Tavares; **co** Eugênia; **c** José Luis Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Silvia Salgado, Pedro Aguinaga, Rosita Thomaz Lopes, Jorge Cherques, Denny Perrier, Milton Vilar, Carlos Kurt, Edgar Franco e outros.

Público: 4.221.222 espectadores.

5. O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 90 min., 1980)

SINOPSE:

Dr. Jegue, inventor, pesquisa em seu laboratório um combustível mais eficiente e vive em conflito com os mecânicos Quindim, Jassa e Dedé, pois é tido por eles como alienado e covarde. Os quatro são amigos do piloto de corridas Carlos Alberto e de sua namorada Ritinha, por quem Jegue é

apaixonado. Um dia, Dr. Jegue tem uma grande ideia ao ver uma ilustração do Super Homem na parede e acaba por inventar uma fórmula que o transforma em um monstro potente. Com a utilização dessa poção, Jegue vence nas pistas as artimanhas de Hugo, desleal concorrente de Carlos. Quando Jegue descobre um combustível poderoso, empresários estrangeiros querem comprar sua fórmula, em vão - pois Jegue considera traição a seu país vendê-la para outra nação – e acaba entregando-a ao governo brasileiro. Depois do sucesso da operação e da manutenção do combustível em solo nacional, quando a fábula se deslinda, Dr. Jegue termina com Ritinha.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira/Haway; **pr, ar** Renato Aragão; **di** Adriano Stuart; **ad** Dedé Satana e Vitor Lustosa; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **bas** no seriado televisivo O Incrível Hulk e no personagem Super Homem; **dp** Vitor Lima e Hélio Ribeiro; **ro** Renato Aragão e Vitor Lustosa; **dfo** Antônio Meliande; **af** Osvaldo Oliveira; **fc** Thereza Jessouron; **ma** Antônio Pacheco; **mo** Raimundo Higino; **am** Pery Santos; **mu** Antônio Remo Usai; **tm** de abertura Renato Aragão; **ts** José Tavares; **efs** Sérgio Farjalla; **co** Eugênia; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Wilson Grey, Phillipe Levy, Paulo Ramos, Eduardo Conde, Márcia Brito, Alcione Mazzeo, Sônia de Paula, Carlos Kurt, Genesio Carvalho, Flávio Portho e outros.

Público: 4. 213. 258 espectadores.

6. O MUNDO MÁGICO DOS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 94 min., 1981)

SINOPSE:

Documentário sobre o quarteto, que discute temas como a relação entre a comédia popular e o cinema infantil, o assédio de fãs, o racismo e traça a biografia dos Trapalhões através de cenas da infância, da vida e dos

programas e trabalhos artísticos pretéritos de cada um. Cenas dos filmes anteriores também intercalam-se à narrativa. O filme não foi apenas realizado em comemoração aos 15 anos do nome do grupo. A opção por um documentário sobre o quarteto se deu porque, naquele ano, os comêicos estavam sobrecarregados com a filmagem de *Os Saltimbancos Trapalhões*, a maior produção do grupo até aquele momento, e que teve inclusive sequências feitas em Hollywood. Os bastidores dessa produção também fazem parte do documentário, narrado por Chico Anysio e com depoimentos de Millôr Fernandes e de Caetano Veloso.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira/Haway/Embrafilme; **pr** Renato Aragão; **di** Silvio Tendler; **ad** Paulo Fernando Pijnappel; **pre, ar** Paulo Aragão Neto; **ro** Silvio Tendler e Claudio Bojunga; **dfo** Fernando Duarte; **af** Edgard Moura; **dar** Yuka Parkinson e José Cardoso; **mo** Francisco Sérgio Moreira; **am** Regina Martinho da Rocha; **mu** Caxa Aragão, Papito, Fábio; **tm** Caetano Veloso; **ts**, José Tavares; **efs** Sérgio Farjalla; **na** Chico Anysio; **c** José Luis Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, depoimentos de Caetano Veloso, Millôr Fernandes e participação de Roberto D'Ávilla, Hildegard Angel, Beatriz Horta, Carmen Pereira e Rita Furtado

Público: 2.500.000 espectadores.

A primeira cena do filme é um show da trupe, na abertura do qual os comêicos simulam um jogo de futebol. Ali, percebe-se o quanto os atores que formavam os Trapalhões dominavam o improviso. Renato Aragão se anima e se alimenta da participação entusiasmada do público que, nesse caso, era formado por crianças que superlotavam um ginásio de esportes.

Vemos na produção a volta de Renato às gravações na TV Globo depois de uma licença por estafa. Ele conta à repórter do filme que foi a terceira vez que entrou em estresse. Ele também revela em depoimento ao jornalista Roberto D'Ávilla que, quanto mais direcionava seus programas

para o público adulto, mais as crianças se seduziam e se identificavam com a poética cômica dos Trapalhões.

No esquete da *cadeira da verdade* (na qual a sinceridade de cada um é testada), feito para o programa semanal de TV, Renato incorpora dados biográficos de seus colegas quando cada um dos tipos senta-se à poltrona tecnológica. “Conta aquele caso de quando você era cabo da aeronáutica”, pede Didi a Mussum.

A produção apresenta o depoimento de outros artistas acerca dos Trapalhões. O humorista Millor Fernandes afirma: “Como eles fazem um humor popular, os intelectuais e as elites torcem o nariz quando vêem o que eles fazem”.

O documentário registra ainda a viagem do quarteto para os Estados Unidos e os bastidores das filmagens em Hollywood do filme posterior, *Os Saltimbancos Trapalhões*. O fato de poderem investir numa produção com locações na *meca* do cinema de mercado é mostrado como um grande salto na carreira dos Trapalhões.

7. OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 95 min., 1981)

SINOPSE :

Capatazes de um circo, os amigos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias são explorados pelo dono, o Barão. Graças às suas involuntárias trapalhadas no picadeiro, fazem mais sucesso do que o programa da casa. O invejoso e fracassado mágico Satã tentará destruí-los e, mancomunado com o ambicioso proprietário do circo, seu sócio, fará de tudo para prejudicá-los. Os quatro decidem fugir para a cidade grande, que nos sonhos de Didi é Hollywood. Mas lá, atuando como artistas de rua, são reprimidos pela polícia. Os Trapalhões acabam voltando e liderando uma “invasão” ao circo pelos artistas e funcionários, que acaba sendo consentida pelo Barão derrotado. Didi, apaixonado por Karina, a bailarina, é preterido pelo galã e trapezista Frank Severino.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr** Renato Aragão; **pra** Embrafilme; **di** J.B.Tanko; **ad** Victor Lustosa; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **ar** Chico Buarque, Sérgio Bardotti, Tereza Trautman, Antônio Pedro, Renato Aragão; **bas** na peça teatral Os Saltimbancos, de Chico Buarque, Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov; **dp** Hélio Ribeiro; **ro** J.B. Tanko e Gilvan Pereira; **dfo** Antônio Gonçalves; **f2u** Edison Baptista; **fc** Dinand e Romulo Fritscher; **ce** Colmar Diniz e Stroessel; **fi** Régis Monteiro e Batata; **ma** Antônio Pacheco; **mo** Manoel Oliveira; **am** Victor Lustosa; **mu** Chico Buarque, Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov; **co** Tereza Jessouroum e Maria Eugênia; **c** José Luís Benício; **lab** Líder

Equipe de produção dos músicos: **dp** Gilvan Pereira, **pre** Paulo Aragão Neto; **ts** Victor Raposeiro; **efe** Sérgio Farjalla; **efs** Geraldo José e J. Tausz

Equipe de filmagem em Los Angeles (Estados Unidos): **di** Adriano Stuart e Dedé Santana; **dp** Pedro Martins; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **dfo** Frederic Goodich; **ts** Tim Coney, Courtney Goodin; **ma** Manuel Acosta

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Mário Cardoso, Lucinha Lins, Paulo Fortes, Eduardo Conde, Mila Moreira e Carlos Kurt; **pe** de Ivan Lins, Elba Ramalho e Alceu Valença

Público: 5.218.574 espectadores.

A sequência do sonho *hollywoodiano* de Didi foi filmada nos estúdios da Universal Pictures, em Los Angeles. Talvez se esperasse que os Trapalhões fossem os palhaços num filme que se passa integralmente no circo e que tem no universo circense seu *leitmotiv*. O fato do quarteto representar funcionários miseráveis (*zanni*) e não palhaços do circo, ao invés de negar a natureza *palhaçônica* do grupo, reafirma a influência da *commedia dell'arte* sobre a poética do quarteto. Apenas durante o clipe de Piruetas é que Zacarias e Mussum (e somente os dois) aparecem com meia-maquagem de palhaço. Respeitando as características de cada tipo *trapalhônico*, a fábula ainda apresenta cenas que permitem a exposição da

graça de quatro cômicos maduros, bem dirigidos e exibindo com maestria cada um de seus procedimentos: *lazzi*, *blagues*, contorções verbais, bordões, estripulias corporais e palhaçadaria.

O filme é baseado no disco infantil *Os Saltimbancos*, lançado quatro anos antes por Chico Buarque e que havia contado com a participação de renomados cantores da MPB. Esse LP fora um grande sucesso de vendas e depois foi levado ao teatro no Rio de Janeiro, em montagem dirigida por Antônio Pedro (tendo Marieta Severo e Grande Otelo no elenco). Por sua vez, tratou-se da adaptação de um musical italiano (*I Musicanti*) criado pelo maestro argentino Luiz Enriquez²³³ e o compositor italiano Sergio Bardotti – responsáveis pela regência e direção musical da versão brasileira, respectivamente. A fábula musical italiana é inspirada no conto Os Músicos de Bremen, dos irmãos Grimm.

Algumas músicas do LP de Chico Buarque (hoje clássicas) foram mantidas ou tiveram as letras adaptadas para o roteiro do filme *trapalhônico*, como Bicharia, Minha Canção e História de uma Gata. Outras foram compostas exclusivamente para a produção cinematográfica, como a hoje também clássica Piruetas²³⁴, Hollywood e Meu Caro Barão.

O próprio Chico foi o responsável pela adaptação e criação das versões exclusivas da produção. Ele também canta ao lado dos Trapalhões em três faixas do disco do filme e participou do roteiro da película, ao lado de Tereza Trautman, Antônio Pedro, Bardotti, J. B. Tanko e Renato Aragão. A influência do romance de George Orwell, *A Revolução dos Bichos*, também adaptado para Teatro, é evidente na versão de Chico para a fábula grimmiana. Nela, os animais são metáfora dos operários que fogem do sistema assalariado para fundar uma comunidade.

O filme *O Circo* de Charles Chaplin, lançado em 1918, também pode, de alguma forma, ter inspirado a fábula da obra, uma vez que o *leitmotiv* é

²³³ Naturalizado italiano.

²³⁴ Regravada por outros artistas, inclusive pelo grupo de Teatro Parlapatões, Patifes e Paspalhões.

idêntico: um dono de circo que se locupleta da ingenuidade de seus funcionários, utilizando-a como parte do espetáculo.

Os Saltimbancos Trapalhães inaugura a fase dos filmes musicais nos quais os Trapalhães também vão aparecer cantando, e que se seguiu com: *Os Vagabundos Trapalhães*, *Os Trapalhães na Serra Pelada*, *O Cangaceiro Trapalhão* e *Os Trapalhães e o Mágico de Oroz*²³⁵.

Sobre essa sobreposição de enredos no roteiro do filme, Paraizo (2005) afirma que

No diálogo promovido pelo filme *Os saltimbancos trapalhães* com o musical *Os saltimbancos* e com o conto “Os músicos de Bremen” – explicitado na canção “Rebichada”, em que se diz que “Essa fábula vem de outro século pelo fascículo de um alemão” – temos, de diferentes maneiras, a oportunidade de encontrar a figura nomeada por Borges de *labirintos verbales* (1990: 325), em que a própria ficção abriga a ficção. (PARAIZO, 2005, s/p.)

Em certo momento, enquanto conta gordos maços de dinheiro sobre a mesa, o Barão recebe a visita do quarteto, que vai a seu trailer pedir-lhe aumento. Fazendo-se de vítima – como o fazem muitos empresários brasileiros – ele começa a separar os maços de *barões* e explica: “Veja, aqui, impostos. Aqui, fundo de garantia”. “O quê que é fundo de garantia, hein, Mussum?”, pergunta Zacarias. “Fundo de garantis é... É a garantia do fundis”. “Ah...”, responde o trapalhão careca, como se tivesse entendido. E o Barão continua em sua didática empresarial a separar seus maços sobre a mesa. “PIS, fundo de reserva, novos investimentos, dívidas antigas, novas dívidas, dívidas do futuro... Comida!”, exclama, ao estender um pequeno maço de algumas cédulas diante dos Trapalhães. “Macarrão!”, exclamam em uníssonos. “E vales”, acrescenta o patrão com mais um *dinheirinho*. “É

²³⁵ Outras trilhas foram lançadas no mercado fonográfico brasileiro, bem como discos solo de Zacarias, Mussum e discos com o quarteto cantando canções que não estão relacionadas à trilha-sonora dos filmes. Os de maior sucesso, entretanto, foram os discos de filmes. Algumas deles, como a dos *Saltimbancos Trapalhães* (TANKO, 1981) e a dos *Vagabundos Trapalhães* (TANKO, 1982), com grande sucesso de vendagem, chegaram a ganhar disco de ouro.

verdade, a coisa tá ruim pro home, né? A gente tem que dar uma ajuda também, fazendo uma vaquinha prá ajudar os home. Vam'nessa, vamo colaborá, rapaziada”, diz Didi, arrecadando dinheiro com seus colegas. “Uma mão lava a outra, uma vez nós ajuda o home, a outra vez ele ajuda nós. Aí, doutor Barão... a rapaziada fez uma vaquinha prá ajudar na manutenção do circo”, confirma o trapalhão, estendendo um maço de notas para seu chefe. Antes de sair do trailer, Didi volta e diz: “E para o mês a gente ajuda com o vale, tá?”, afirma saindo, sem pegar o dinheiro que o Barão lhes havia oferecido.

As convicções políticas do compositor Chico Buarque e de seus parceiros de roteiro, o ator e diretor Antônio Pedro, sobretudo, ficam claras no desenrolar da trama, uma vez que o filme foi lançado no período do regime militar. A letra da canção Alô Liberdade, por exemplo, diz:

Alô liberdade
Desculpa eu vir assim sem avisar
Mas já era tarde
E os galos tão cansados de cantar
Bom dia, alegria
A minha companhia vai cantar
Sutil melodia
prá te acordar
Quem vai querer tocar trombeta?
Pe perere perere pepe
Quem vai querer tocar matraca?
Traca chica traca chica trazis
Quem vai de flauta e clarineta?
Fifi firirififi
Quem é que vai de prato e faca?
Taca cheque taca cheque taca checatá
Quem vai querer sair de banda?
Pam pararam pararam pampam
Hoje a banda sairá
Alô, liberdade

Levanta, lava o rosto, fica em pé
Como é, liberdade?
(Ah, dona liberdade!)
Vou ter que requentar o teu café
Bom dia, alegria
A minha companhia vai cantar
Em doce harmonia
Prá te alegrar
Quem vem com a boca no trombone?
Pom pororom pororom pompom
Quem vem com a bossa no pandeiro?
Chaca chácara cha cachá
E quem só toca telefone?
Trim tiririm tiririm trim trim
E quem só canta no chuveiro?
Trá lalala lalala lalá
Quem vai querer sair na banda?
Pam pararam pararam pampam
Hoje a banda sairá
Ah, sairá, sairá, sairá
Laralaralara, laralaralará
Hoje a banda sairá
Olá, liberdade!

E a canção termina enquanto ao fundo se ouvem os acordes da marcha *Ça Ira*.²³⁶

Num trecho do clipe *A Cidade dos Artistas*, os Trapalhões são presos pela polícia por picharem no muro as palavras: EDUCAÇÃO, SAÚDE, ARROZ, MACARRÃOSIS.

Depois de fugirem do circo, ao cair da noite, numa conversa ao pé do fogo com menores de rua, os Trapalhões sintetizam no diálogo a natureza do

²³⁶ Hino da resistência francesa contra a invasão nazista dos anos 1940, que é citado na própria melodia e no trocadilho da frase *ah, sairá, sairá, sairá* durante a canção de Chico.

artista popular, ao responderem à pergunta de um dos menores: “O quê a gente precisa para ser saltimbanco?”. “Prá começar, a gente não precisar ter nada”, responde a bailarina Karina. “Não precisa ter casa”, responde Didi. “Nem dinheiro”, completa Dedé. “Nem dipromis”, assume Mussum. “Nem sapato, nem patrão”, acrescenta Zacarias. “E nem certidão de nascimentis”, resume o mangueirense. “E num precisa saber ler nem escrever”, conclui Didi.

A narrativa do filme, alternando cenas longas e curtas, clipes musicais e situações farsescas, é um dos ingredientes que garante a qualidade da obra. A clareza na exposição do caráter e das vontades dos personagens e a verossimilhança entre suas intenções e ações são fatores que concorrem para o sucesso da fábula. Poucas são as cenas individuais dos quatro tipos, que aparecem juntos na maior parte das vezes. Talvez esse seja um dos fatores responsáveis pelo filme ter permanecido como um emblema da carreira do grupo, até mesmo para gerações futuras.

8. OS VAGABUNDOS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 90 min., 1982)

SINOPSE :

O garoto Pedrinho foge da mansão do pai indiferente, um rico industrial, para juntar-se a um bando de moradores de rua, liderados por Bonga. Com a ajuda de três amigos, Bonga recolhe crianças nas ruas e as leva para sua casa, numa caverna, auxiliado por Loló, sua namorada. Ela cresceu traumatizada num orfanato e por isso não quer dar a mesma infância madrasta às crianças de que cuidam. Mas para o ciúme dela, Bonga apaixonou-se por Juliana, professora de Pedrinho que está em seu encalço. O pai do garoto oferece uma recompensa para quem trouxê-lo de volta e, apesar das tentativas de captura de diferentes grupos de bandidos, Juliana acaba entregando Pedrinho nas mãos do pai e casando-se com ele.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** Embrafilme; **di**

J.B.Tanko; **ad** Victor Lustosa; **dp** Paulo Aragão Neto; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **ro** Gilvan Pereira; **dfo** Antônio Gonçalves; **f2u** Eurico Richers; **fc** Dinand; **ce** Yurika Yamasaki; **ma** Antônio Pacheco; **mo** Manoel Oliveira; **mu** Sivuca, Wando, Glória Gadelha, Paulinho Tapajós e Renato Aragão; **ts** Victor Raposeiro; **efe** Sérgio Farjalla; **efs** Geraldo José; **co** Maria Eugênia; **c** José Luís Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Louise Cardoso, Denise Dummont, Edson Celulari, Carlos Kurt, Fábio Vila Verde, Fernando José, Déa Peçanha e outros; **pe** Rogério Froes, Gracinda Freire e Thelma Reston

Público: 4.632.428 espectadores.

Mais uma vez, Renato vive o mendigo Bonga, o mesmo personagem do filme homônimo que protagonizou sem a companhia do trio em 1969. Aliás, algumas cenas de *Os Vagabundos Trapalhões* lembram as do longa-metragem *Bonga – o vagabundo*, como a da briga na *discotèque*. O personagem, que no primeiro filme dos anos 1960 cuida de um menino de rua, é uma homenagem explícita a *O Garoto*, de Chaplin. Esta é a segunda saga do ciclo de filmes com temática social: “Hoje tem alegria? Não senhor. Hoje tem moradia? Não senhor. Tem barriga vazia? Sim, senhor, oi, sim, senhor, oi, sim senhor...” diz a letra da chula que entoam na porta da boate. Soluções simplistas para o problema da miséria infantil são apresentadas, como esta, na fala de Zacarias: “É só as madames deixarem de cuidar de cachorro e adotarem crianças”.

9. OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 88 min., 1982)

SINOPSE :

Curió, Boroca, Melexete e Bateia são garimpeiros, explorados pelo alemão Von Bermann, interessado em casar-se com Lilian, a filha de seu advogado, Rufino e apossar-se da fazenda do honesto Ribamar. A propriedade localiza-se em local estratégico e Von Bermann quer transformá-

la em área de contrabando de ouro. Chicão, filho do velho Ribamar e namorado de Lilian, vem em seu auxílio contra o explorador alemão e com a ajuda de um tenente salva-lhe do cativo e retoma suas terras, distribuindo parte delas aos garimpeiros. Curió recusa a oferta de Chicão e volta para São Paulo, ao lado do indiozinho Kaú. No caminho, descobrem uma gigantesca pepita de ouro.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** Embrafilme; **di** J.B.Tanko; **ad** Victor Lustosa; **dp** Paulo Aragão Neto; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **ro** Gilvan Pereira; **dfo** Antônio Gonçalves; **f2u** Edison Baptista; **fi** Sônia Dias; **ce** Luis Carlos Dórea; **ma** Elizabeth Faribanks; **mo** Jaime Justo; **am** Hélio Lemos; **mu** Sivuca, Paulinho Tapajós e Renato Aragão; **ts** Victor Raposeiro; **ts** Victor Raposeiro; **c** José Luís Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Gracindo Junior, Louise Cardoso, Wilson Grey, Ana Maria Magalhães, Paulo Ramos, Eduardo Conde, Castro Gonzaga, Felipe Levy, Dary Reis, Nilson Silva e Rosina Malbouisson

Público: 5.051.963 espectadores.

O quarteto misturou-se à multidão de garimpeiros para rodar as primeiras cenas, cavando buracos em meio à poeira, arriscando-se a subir e a descer precárias escadas de madeira grotão adentro. A questão ecológica também toca essa fábula. Bem antes de *Powaqaats*²³⁷ e de qualquer outro documentário sobre Serra Pelada, o filme, segundo seus produtores, foi o primeiro a denunciar no cinema a exploração do trabalho humano no *gargantuesco* garimpo do Pará.

²³⁷ Documentário americano com sequências filmadas na Serra Pelada, lançado em 1988, dirigido por Godfrey Reggio e com música de Philip Glass. O título refere-se à *vida em transformação* e assim como outros dois filmes da sua trilogia tem a ecologia como tema.

10. O CANGACEIRO TRAPALHÃO (Renato Aragão Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 90 min., 1983)

SINOPSE:

Severino de Quixadá, pastor de cabras, ajuda o Capitão Virgulino a manter em sua posse um misterioso cofre futurístico que roubou. Pela proeza, Severino torna-se Lamparino, o sócia que vai substituir o cangaceiro na missão de resgatar Expedita, sua afilhada. Na empreitada, ele é ajudado por Aninha, por quem se apaixona, pelo cangaceiro Gamião e pelos ex-presidiários Mussum e Zacarias. Severino traz a menina Expedita sã e salva para o acampamento do cangaço e como recompensa o Capitão deixa com ele o cofre e os três cangaceiros para formar seu próprio bando; mas Severino diz que prefere seguir para o mar. Aninha deixa Severino por seu noivo, o galã que surge num cavalo branco. Quando por fim o hermético cofre de prata se abre, uma mensagem é revelada: “pulando sobre a cabeça da pedra em forma de galinha, um tesouro surgirá”. Desse modo, a galinha põe dezenas de ovos de ouro, com os quais Severino, milionário, pode dividir com seus amigos o sonho de conhecer o mar.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** UCB – União Cinematográfica Brasileira/Haway; **pr** Renato Aragão; **di** Daniel Filho; **ad** Liège Monteiro, Roberto Paduir e João Paulo Carvalho; **pre** Antônio Rangel Pereira (Del); **ar** Doc Comparato, Aguinaldo Silva, Renato Aragão e Daniel Filho; **bas** na minissérie sobre Lampião e Maria Bonita que a TV Globo exibiu em 1982; **ro** Daniel Filho e João Paulo de Carvalho; **dia** Chico Anísio; **dfo** Edgar Moura; **f2u** Nonato Estrela; **dar** Mário Monteiro; **fi** Marília Carneiro; **ce** Mário Monteiro, Katia Sabino e Mauro Monteiro; **ma** Jaque Monteiro; **mo** Jayme Justo; **am** Kita Xavier e Silvia Alencar; **mu** Rita Lee e Guto Graça Melo; **tm** Rita Lee e Roberto de Carvalho; **ts** Juarez Dagoberto; **efe** Daniel Filho, Sérgio Farjalla, Aylton Mattedi e Hans Donner; **efs** Geraldo José e Cristiano Maciel; **co** Rita Erhtal; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Regina Duarte, Daniele Cristine, José Dumont, Danton Jardim, Luthero Luiz, Doc Comparato; **pe** Bruna Lombardi, Tânia Alves e Nelson Xavier

Público: 3.912.287 espectadores.

Didi-Severino de Quixadá, pastor de cabras, é o mais cearense de todos os pseudônimos de Didi: dorme numa rede de renda, come rapadura com farinha, mama nas tetas da cabra. Aqui, Lampião aparece como herói, um Robin Hood dos pobres do Nordeste contra os poderes constituídos: forças públicas e militares. O protagonismo de Didi volta a ser preponderante, sobretudo a partir da segunda metade da fábula.

11. OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE OROZ (Renato Aragão Produções Artísticas e DEMUZA, Rio de Janeiro, 93 min., 1984)

SINOPSE :

Os famintos sertanejos Didi, Soró e Tatu partem para a cidade. No caminho, conhecem um Espantalho que queria ter juízo e um tonel de pinga, o Homem de Lata, que queria ter coração. Juntos em Oroz, deparam com um Delegado covarde chamado Leão que, assim como o povo da vila, é subjugado pelos desmandos do Coronel Ferreira que usa da água para explorá-los. Depois de presos, o trio de forasteiros é solto com a única condição de trazer água para a cidade. Acompanhados do Delegado, eles partem em busca do Mágico que lhes ensina que o mais importante é a perseverança para se conseguir o que se quer. Na cena final, os trapalhões não comemoram a descoberta de nenhum tesouro, mas a vinda da chuva.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr, dar** Renato Aragão; **pra** Demuza; **di** Dedé Santana e Victor Lustosa; **ar** Arnaud Rodrigues e Renato Aragão; **bas** em O Mágico de Oz; **dp** Caíque Martins Ferreira; **pre** Paulo Aragão Neto; **ro** Gilvan, Vitor Lustosa, Gracindo Jr., Renato Aragão e Dedé Santana; **dfo** Antônio Gonçalves; **af** Tadeu Ribeiro; **fc** Caxa Aragão e Zenaide Rangel; **ce** Marco Antônio Rocha e Maria Helena

Salles; **fi** Carlos Henrique Rangel; **ma** Mário Fernandes; **mo** Jaime Justo e Denise Fontoura; **am** Evelise Aragão; **mu** Arnaud Rodrigues; **ts** José Tavares; **efe** Sérgio Farjalla; **efs** Geraldo José; **co** Rita Erthal e Denise Romita; **c** José Luís Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, José Dumont, Arnaud Rodrigues, Maurício do Valle, Jofre Soares, Wilson Vianna, Renato Piau, Zanatha, Mano Mello, Tony Tornado, Roberto Guilherme, Dary Reis e Dino Santana; **pe** Xuxa Meneguel

Público: 2.457.156 espectadores.

Ainda dentro da sequência do ciclo de filmes de temática social, *O Mágico de Oroz* começa exibindo imagens duras da seca, pouco alegres, portanto. E se encerra com a explícita mensagem dos seguintes dizeres que aparecem em caracteres: “E choveu... Que a chuva no sofrido chão do nordeste não esfrie o ânimo de nossas autoridades na procura de soluções para a seca”.

12. A FILHA DOS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas e DEMUZA, Rio de Janeiro, 104 min., 1984)

SINOPSE:

Didi, Dedé, Mussum e Zacarias moram num barraco sobre um lago, do qual são ameaçados de despejo incessantemente por baderneiros. Júlia é uma desempregada que vende a filha para uma quadrilha de comércio internacional de bebês por necessitar de dinheiro. Arrependida, tenta retomá-la sem sucesso. A menina, sem querer, vai parar nas mãos de Didi, que leva-a para a maloca da trupe onde decidem criá-la. Desiludida, Júlia retorna às suas origens, retomando seu emprego como trapezista de circo. É lá que, mais tarde, reencontra sua filha como assistente dos palhaços-trapalhões que a ajudam a capturar os ladrões.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr, dar** Renato Aragão; **pra** Demuza; **di** Dedé Santana; **ar** Renato Aragão e Dedé Santana; **bas** no filme O Garoto; **dp** Caíque Martins Ferreira; **pre** F. Paulo

Aragão e Paulo Aragão Neto; **ro** Renato Aragão, Dedé Santana, Emanuel Rodrigues, Arnaud Rodrigues, José Joffily e Gilvan Pereira; **dfo** Antônio Gonçalves; **ce** Ronaldo Costa; **fi** Carlos Rangel; **mo** Denise Fontoura; **mu** Renato Aragão e Arnaud Rodrigues; **ts** José Tavares; **c** José Luís Benício

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Myrian Rios, Vera Gimenez, Eliezer Motta, Jorge Cherques, Arnaud Rodrigues, Dino Santana, Philippe Levy, Abel Faustino, Fernanda Brasil e outros **pe** Ronnie Von

Público: 2.476.734 espectadores.

Primeira direção de Dedé sozinho (ele foi co-diretor do filme anterior da trupe e assistente de direção das produções dirigidas por Stuart). A obra fecha o ciclo social de filmes *trapalhônicos*. Seu tema é a venda de crianças.

A vocação preguiçosa do quarteto mais uma vez é ressaltada neste filme. Dedé, o disciplinador da trupe, diz: “A gente tem que correr atrás do trabalho”. E Mussum: “Se eu correr eu cansis. Cansado ninguém trabalha. Corre você, Zacarias!”. E o colega careca replica: “Eu?! Dono dessa mansão que meu avô me deixou como herança?”, apontando um condomínio de edifícios em frente ao barraco do grupo. “Correr atrás de emprego? *Jamé*”. Momentos depois, Zacarias relata: “O Didi passou a noite inteira estudando para trabalhar num banco”. A cena mostra Didi dormindo num banco de praça. No meio da fábula, Didi diz à menina Aparecida, a filha dos Trapalhões, que eles vão lhe dar tudo o que ela quiser, ao que ela responde: “Mas prá isso vocês vão ter que trabalhar”. Um a um, eles vão se levantando da mesa, como se a conversa não fosse com eles.

13. OS TRAPALHÕES NO REINO DA FANTASIA (Renato Aragão Produções Artísticas e Maurício de Souza Produções, Rio de Janeiro, 80 min., 1985)

SINOPSE:

Irmã Maria, professora de um orfanato, recebe a notícia de que ele deverá fechar por falta de verba. Ela pede ajuda aos trapalhões para salvar a

entidade e eles realizam um show beneficente para arrecadar o dinheiro de que precisa. Mas a féria é roubada e Maria, Didi e Dedé saem numa busca que os leva a correrem riscos em pleno show de faroeste, do qual são salvos por Beto Carreiro. Didi vê frustrar-se a paixão que acaba nutrindo pela freirinha. Por fim, retomam o valor seqüestrado, terminando sob uma grande chuva de dinheiro.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** Maurício de Souza Produções; **di** Dedé Santana; **dp** Caíque Martins Ferreira; **pre** Paulo Aragão Neto; **ro** Renato Aragão, Dedé Santana, Jorge Fernando, Paulo de Andrade e Maurício de Souza; **dfo** José Tadeu Ribeiro; **mu** Caxa Aragão

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Xuxa Meneghel, Maurício do Valle, Athaúde Arcoverde, Luís Viana, Dino Santana e Antônio Duarte; **pe** Beto Carrero e José de Vasconcelos (voz do Bruxo)

Público: 1.728.712 espectadores.

14. OS TRAPALHÕES NO RABO DO COMETA (Renato Aragão Produções Artísticas e Maurício de Souza Produções, Rio de Janeiro, 81 min., 1986)

SINOPSE :

Filmado na Scala, casa de espetáculos onde o grupo se apresentava na ocasião, a produção apresenta um show dos Trapalhões feito de *gags*, piadas, entradas circenses e números musicais. O desenhista Maurício de Souza aparece no palco e, ao comentar sobre a passagem do cometa Halley naquele ano, alerta os Trapalhões sobre um bruxo que aguarda a chegada do corpo celeste para atrair forças que o farão dominar o mundo. O vilão sai da prancheta de Souza e invade o palco, levando o quarteto para dentro de um desenho animado através do qual viajam, passando em revista à História da Humanidade, desde o tempo dos dinossauros até o futuro. Os quatro lutam contra as intenções maléficas do feiticeiro, até derrotá-lo.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** Maurício de Souza Produções; **di** Dedé Santana; **dp**

Caíque Martins Ferreira; **pre** F. Paulo Aragão e Paulo Aragão Neto; **ro** Dedé Santana, Reinaldo Weissman e Maurício de Souza (desenho animado); **dia** Roberto Silveira; **dfo** José Tadeu Ribeiro; **fi** Carlinhos Rangel e Marco Aurélio (Teatro Scala); **ma** Maria Eugênia Gonzaga; **mo** Jaime Justo e José Adroaldo Ferreira (desenho animado); **am** Evelise Aragão; **mu** Arnaud Rodrigues, Ultraje a Rigor, Synopse, Rumo, Premeditando o Breque, Suíte, Xarada, Banda Metalurgia, Mussum, Jorge Aragão, Neucy e Ira; **ts** José Tavares; **co** Denise Romita

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias; **pe** Maurício de Souza e José de Vasconcelos (voz do Bruxo)

Público: 1.250.000 espectadores.

O filme tem quase 70% de animação, na qual cada ator dublou o seu tipo. Assim, embora subsidiados pela imagem do desenho, este é o filme em que os Trapalhões mais utilizaram seus recursos vocais como fonte do riso.

15. OS TRAPALHÕES E O REI DO FUTEBOL (Renato Aragão Produções Artísticas e Pelé Saad Comunicações e Empreendimentos, Rio de Janeiro, 74 min., 1986)

SINOPSE :

Cardeal, Tremoço, Fumê e Elvis, ao mesmo tempo em que mantém seu próprio time de várzea, são roupeiros de uma grande equipe profissional, o Independência Futebol Clube. Dr. Velhaccio é nomeado novo presidente do clube, para desgosto de seu opositor, Barros Barreto, que demite o técnico após várias derrotas, à revelia de Velhaccio. Este, aproveitando-se de um incidente e querendo provar o equívoco da ação de seu rival, nomeia Cardeal como técnico, pensando numa derrota. Entretanto, o Independência volta a vencer sob o comando de Cardeal. Ele pensa ser correspondido em sua paixão pela bela Aninha, mas decepciona-se ao ver que estava enganado – o alvo do amor dela é Sansão, o goleiro. Irritados com o sucesso do novo técnico, Velhaccio e Barreto mandam sequestrar Aninha às vésperas de uma decisão, para desespero de Cardeal. Seus companheiros, ajudados pelo

repórter Nascimento (Pelé) e depois de escaparem de emboscadas, conseguem resgatá-la e levá-la para a arquibancada do Maracanã a tempo de Cardeal vê-la, entrar em campo na substituição de um jogador e, através de seus gols, fazer com que seu time vença o campeonato. Ao ser aclamado para assumir a presidência do clube, Cardeal não aceita.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr** Renato Aragão; **pra** Pelé-Saad Comunicações & Empreendimentos Ltda; **di** Carlos Manga; **ad** Márcia Bouro; **dp** Caíque Martins Ferreira; **pre** Francisco Paulo Aragão e Paulo Aragão Neto; **ar** Renato Aragão e Pelé; **ro** Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares; **dfo** Edgar Moura; **ce** Irânio Maia; **fi** Carlinhos Rangel e Madu Penido; **ma** Antônio Pacheco; **mo** Marco Antônio Cury; **mu** Sérgio G. Saraceni; **ts** Romeu Quinto; **c** José Luís Benício

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Pelé, Luiza Brunet; **pe** José Lewgoy, Milton Moraes, Marcelo Ibrahim, Maurício do Valle
Público: 2.647.316 espectadores.

16. OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA (Renato Aragão Produções Artísticas, R. F. Farias LTDA e Embrafilme, Rio de Janeiro, 95 min., 1987)

SINOPSE:

João Grilo e Chicó são dois amigos vigaristas e explorados pelo patrão. Armam diversas trapaças para conseguirem se livrar dos desmandos do Padeiro e levantarem algum dinheiro: convencem o padre a enterrar um cachorro e vendem um gato que defeca dinheiro. Com a chegada do bando de Severino do Aracaju a saquear a pequena cidade nordestina, quase todos são mortos. João tenta evitar sua desdita oferecendo ao cangaceiro um píforo que teria o poder de ressuscitar. Crente na eficácia do instrumento, Severino manda que um de seus capangas o mate, mas como a flautinha não tem efeito, seu companheiro acaba matando Grilo. Ao chegar ao Céu, João encontra seus conterrâneos e tenta livrar-se da condenação invocando

a intercessão da Compadecida. Ao contrário de seus amigos, que passarão uma temporada no Purgatório, ele é mandado por Deus de volta à Terra.²³⁸

Cp Renato Aragão Produções Artísticas e Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda; **dis** Embrafilme; **pr** Renato Aragão e Roberto Farias; **pra** Demusa, Embrafilme; **di** Roberto Farias; **ad** Mauro Farias e Ana Maria Faria; **dp** Bruno Wainer; **pre** Maria da Salete; **bas** na peça O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna; **ro** Roberto Farias e Ariano Suassuna; **dfo** Walter Carvalho; **fc** Delfina Rocha; **dar** Mônica do Rego Monteiro; **ce** Mario Monteiro; **fi** Ione Garrido de Faria; **fi** do circo no Céu Cláudio Tovar; **mo** Marta Luz e Marie Dominique Paris Maciel; **am** Eduardo Albuquerque; **mu** Antônio Madureira; **ts** Juarez Dagoberto; **c** José Luís Benício; **lab** Líder

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Renato Consorte, Cláudia Gimenez, Emanuel Cavalcanti, José Dumont, José Marinho, Luiz Armando Queiroz, Betty Goffman e outros; **pe** Raul Cortez

Público: 2.610.371 espectadores.

17. OS FANTASMAS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, DEMUZA, Art Films, Cinematográfica Sul, Rio de Janeiro, 88 min., 1987)

SINOPSE:

Os artesãos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias juntam forças com o delegado Augusto para buscarem uma fortuna escondida num castelo e pela qual é oferecida uma recompensa em dólares. Eles disputam o resgate com bandidos. No palácio, Didi apaixona-se por Rute, uma serviçal e Augusto por Leila, que ele vem a descobrir depois ser uma alma penada. Mas na contenda pelo prêmio, em que pese os bandidos serem derrotados, o delegado morre e junta-se à alma de Leila. Para trazerem o casal de volta à vida terrena, os trapalhões devem abrir mão de seus desejos, e desistir da

²³⁸ Cf. análise do filme no cap. 3.9.

recompensa. Quando deixam o palácio, Didi sai com a exuberante serviçal e leva com eles a moldura de um quadro dentro da qual esconde-se a fortuna.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Art Filmes e Ouro Nacional; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** Demuza, Art Films, Cinematográfica Sul e Ponto Filmes; **di** J.B.Tanko; **ad** José Alvarenga Junior; **dp** Jane Guerra Peixe e Miriam Lemos; **pre** Carlos Alberto Diniz; **ro** J.B. Tanko e Domingos Demasi; **dfo** Nonato Estrela; **af** Sandro Dutra; **fc** Roberto Rosa; **dar, ce, fi** Yurika Yamazaki; **mo** Diana Vasconcelos; **am** Tereza Andrea; **mu** Ugo Marotta; **tm** *Tudo a ver com teu olhar*, com Grupo Dominó; **ts** José Tavares; **efe** Edu Paumgarten; **efs** Geraldo José **co** Aurora Chaves

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Gugu Liberato, Bia Seidl, Carla Daniel, Conjunto Dominó; **pe** Wilson Grey, Dino Santana, Claudioney Penido e Paulo Porto

Público: 2.689.380 espectadores.

Os Fantasmas Trapalhões é a primeira de algumas assistências de direção de José Alvarenga Jr. para a obra *trapalhônica*. Alvarenga se tornaria depois diretor geral de inúmeros filmes do grupo. A fita representa um salto de qualidade em efeitos especiais graças às novas tecnologias disponíveis na época (laser, efeitos de iluminação) e talvez a um maior investimento da produção nesse quesito.

18. OS HERÓIS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, DEMUZA, Art Films, Cinematográfica Sul, Rio de Janeiro, 85 min., 1988)

SINOPSE :

Os quatro trapalhões são desocupados que, depois de fugirem dentro um tanque militar, são obrigados a aceitar uma missão de resgate da filha do Ministro do Exército. Angélica está presa num cativeiro da Amazônia, nas mãos de Rei, lunático comandante de um grupo de fanáticos que em troca do resgate da moça faz exigências absurdas. De roupa camuflada e empunhando metralhadoras, os quatro adentram a floresta, ajudados pela linda indianista Maia e pelo grupo Dominó. Um velho xamã vê na encarnação

de Didi a força que veio salvar a humanidade e lembrar ao Homem que ele depende da floresta. Ele lhe dá sementes mágicas para, junto a seus amigos, vencer Rei e resgatar Angélica e Maia, com quem termina ao final, depois de serem condecorados pelo Exército.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Art Filmes e Ouro Nacional; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** Demuza, Art Films, Cinematográfica Sul e Ponto Filmes; **di** José Alvarenga Jr.; **ad** Wilton Franco; **pre** Carlos Alberto Diniz e Wilson Solo; **bas** nos personagens Super-Homem, Indiana Jones e Rambo; **ro** Paulo Andrade, Mauro Wilson, Carlos Alberto Diniz, Yoya Wurch, com colaboração de Dedé Santana; **dfo** Nonato Estrela; **dar** Yurika Yamazaki; **mo** Diana Vasconcelos; **mu** Ricardo Aragão; **ts** José Tavares; **efe** Alberto Magno; **efs** Geraldo José; **lab** Curt e Alex – cópias Kodak

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Grupo Dominó, Luma de Oliveira, Angélica, Geraldo Del Rey, Carlos Koppa, Castro Gonzaga, Paulo Figueiredo, Percy Ayres, Breno Moroni, Mac Suara, Rui Leal e outros; **pe** Thelma Reston e Maria Helena Dias

Público: 3.639.269 espectadores.

Se analisarmos apenas os dados de número de bilheteria, o filme inicia a retomada dos Trapalhões junto a um público mais amplo, depois de um período de queda de ingressos vendidos. A acrobacia de Dedé, que já ameaçava sinais de desgaste nas últimas produções nas quais se valeu desse recurso, aqui já se apresenta decadente. Manfred Santana já não tem o físico nem a agilidade de dez anos antes e esta será das suas últimas tentativas, na telona, de demonstrar suas habilidades circenses. Este é o único filme no qual Didi não tem rival no amor da mocinha, a indianista Maia; não há empecilho para que fiquem juntos quase o tempo todo. E a partir dele, talvez pensando em abarcar uma faixa etária mais extensa em seu público, o casal de protagonistas passa a ser mais jovem do que os *mocinhos* das produções anteriores. Em *Os Heróis Trapalhões* eles são

vividos pelo cantor Afonso do grupo musical Dominó e pela apresentadora Angélica, com 16 anos na época.

19. O CASAMENTO DOS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, ZDM, Art Films, Columbia Pictures, Rio de Janeiro, 82 min., 1988)

SINOPSE:

Cansado de morar em meio à bagunça com seus três irmãos Dedé, Mussum e Zacaria, o camponês Didi vai para a cidade em busca de uma noiva. Lá, arruma briga com o vilão Expedito para conquistar Joana, que carrega consigo para o campo. Depois de alguns conflitos para pôr a casa em ordem, Joana acaba por se adaptar à vida com seus cunhados. Eles hospedam seus quatro sobrinhos cantores e quando vão à cidade vê-los cantar, enquanto os rapazes paqueram quatro lindas meninas, Dedé, Mussum e Zacaria acabam por arrumar três noivas. Joana engravida e as respectivas noivas de cada trapalhão e de seus sobrinhos fogem para viver com eles na fazenda. Aproveitando-se da situação, Expedito convence os pais das meninas a ir buscá-las no campo e castigar os trapalhões, mas quando vê que tudo não passava de uma emboscada do vilão, o delegado leva Expedito preso. Após o nascimento da filha de Didi, os rapazes voltam à cidade para se casar.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Art Filmes e Columbia Pictures; **pr** Paulo Aragão Neto; **pra** Art Films, Columbia Pictures e ZDM; **di** José Alvarenga Jr.; **ad** Luis Henrique Fonseca e Jessel Buss; **dp** Carlos Alberto Diniz; **ar** Renato Aragão; **pre** Carlos Alberto Diniz; **bas** no filme Sete Noivas para Sete Irmãos; **ro** Paulo Andrade, Mauro Wilson e Cacá Diniz; **dfo** Nonato Estrela; **fc** Delfina Rocha; **dar** Yurika Yamazaki; **mo** Diana Vasconcelos; **am** Tereza Jessouroum; **mu** Ricardo Aragão; **tm** *O Casamento dos Trapalhões* de Michale Sullivan e Paulo Massadas e *Novas Vidas* de Renato Aragão; **ts** José Tavares; **efs** Geraldo José **co** Denise Aragão, Patrícia Maciel Alencastro

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacaria, Nádía Lippi, Marlene Silva, Terezinha Elias, José de Abreu, Suzana Matos, Grupo Dominó, Luciana Vendramini, Patrícia Luchesi, Tatiana Delamare, Helga Gahyva e outros; **pe** Zezé Macedo e Gugu Liberato

Público: 4.779.027 espectadores.

O roteiro de O Casamento dos Trapalhões soube aproveitar as características de cada um dos Trapalhões. Nesse sentido, talvez, o filme tenha sido favorecido pela direção de Alvarenga. Provavelmente ele foi o diretor que melhor conheceu, explorou e valorizou a tipologia *trapalhônica*. E este é o filme que melhor sintetiza as características de cada trapalhão, dando espaço para que cada tipo pudesse mostrar um pouco do seu caráter.

20. A PRINCESA XUXA E OS TRAPALHÕES (Renato Aragão Produções Artísticas, ZDM, Art Films, Columbia Pictures, Rio de Janeiro, 112 min., 1989)

SINOPSE :

Ratan, o conquistador, decide dominar o planeta Antar escravizando crianças. A bela princesa Xaron, com quem pretende se casar, é mantida presa no palácio, pensando que tudo vai bem. Ao saber como vive seu povo pelo relato de um Cavaleiro Sem Nome, ela foge para a floresta num tanque roubado com ele e seus amigos, os ex-príncipes Zacaling, Dedeon e Mussaim. Lá, Sem Nome apaixonou-se pela princesa, que o batiza de Diron. Juntos, conseguem libertar as crianças aprisionadas e com elas formam um exército para invadir o palácio e derrotar Ratan. Diron recusa a oferta da princesa de dividir o governo com ela e segue seu caminho, mas quando vai partir em sua nave ela vai atrás dele.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Art Filmes e Columbia Pictures; **pr, ar** Renato Aragão; **pra** ZDM, Art Films e Columbia Pictures; **di** José Alvarenga Jr; **pre** Carlos Alberto Diniz e Heraldo Born; **ro** Paulo Andrade e Mauro Wilson; **dfo** Nonato Estrela; **dar** Yurika Yamazaki; **ce**

Eugênio Lins; **fi** Sandro Dutra; **mo** Diana Martins Ferreira; **ts** José Tavares; **efe** Sketch Filmes – Cesar Sandoval, Arturo Uranga e Alberto Magno

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacaria, Xuxa Meneghel, Trem da Alegria (Rubinho, Amanda e Juninho Bill) e outros; **pe** Paulo Reis

Público: 4.310.085 espectadores.

Dedé-Dedeon recupera o posto de galã de Dedé, esquecido nos filmes de outrora. Sua função nesta obra, menos do que de *escada*, é a do cômico-sedutor.

21. OS TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS (Renato Aragão Produções Artísticas, ZDM, Embrafilme, Rio de Janeiro, 91 min., 1989)

SINOPSE:

Angélica, filha do grande empresário Dr. Fofinho, ganha num programa de calouros a gravação de um clipe na Pedra da Gávea, a contragosto de seu pai. Mas ela e seu namorado Conrado são engolidos pela face da pedra. Dedé, Mussum e Zacarias, motorista, copeiro e jardineiro da mansão, respectivamente, vão ao encalço da filha do patrão, ajudados pelo taxista Didi. Dentro da caverna conhecem os Grunks, monstrinhos anfitriões. A única saída da pedra está sob o controle dos Barks, horríveis monstros do mal que rivalizam com os Grunks e hipnotizam a população fenícia do grotão. Com a ajuda da bela Cira, uma das fenícias que habitam o local – e pela qual Didi se enamora – os trapalhões conseguem derrotar os Barks e retomar a saída da pedra. Didi, pelo amor de Cira, renuncia voltar à vida exterior com seus amigos. Mas, ao final, reaparece tendo fugido da caverna milionário, depois de descobrir que os cristalinhos que apanhou no grotão eram diamantes.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Embrafilme; **pr, ar** Renato Aragão; **bas** na série Guerra nas Estrelas e no filme História Sem Fim **pra** ZDM e Embrafilme; **di** Flávio Migliaccio; **ad** Ricardo Pinto e Silva e Luiz Henrique Fonseca; **dp** Jane Guerra Peixe; **pre** Cacá Diniz; **ro** Paulo

Andrade e Mauro Wilson; **dfo** Nonato Estrela; **fc** Ricardo Aragão; **dar** Yurika Yamazaki; **confeção dos monstros** Magic Life e Glinston; **ce** Osvaldo Lioi; **fi** Sandro Dutra; **ma** Elizabeth Fairbanks; **mo** Carlos Cox; **ts** José Tavares; **efe** J. L. Vidipó; **co** Aurora Chaves; **c** José Luís Benício

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacaria, Angélica, Conrado, Vanessa de Oliveira, Benjamin Cattan e Geórgia Gomide; **pe** Gugu Liberato e Grupo Dominó

Público: 3.200.000 espectadores.

Trata-se da última produção em que os quatro atores são protagonistas da fábula.

22. UMA ESCOLA ATRAPALHADA (Renato Aragão Produções Artísticas, ZDM, Embrafilme, Rio de Janeiro, 95 min., 1990)

SINOPSE :

Um colégio tradicional e frequentado por estranhos personagens é vítima dos ataques de um inspetor rejeitado. Didi, zelador da escola querido por todos os alunos, sonha em ser ator e cultiva uma paixão não correspondida pela Professora de Biologia e será uma das pessoas a tentar salvar o prédio da demolição pela especulação imobiliária. Após o casamento da Professora com um professor, Didi acaba sendo encontrado por ela como andarilho à margem de uma estrada.

Cp Renato Aragão Produções Artísticas; **dis** Art Films e Columbia Pictures; **pr** Márcia Bourg e Paulo Aragão Neto; **ar** Paulo Aragão Neto e Renato Aragão; **pra** ZDM Produções Artísticas e Embrafilme; **di** Antonio Rangel; **ad** Tania Lamarca e Luiz Henrique Fonseca; **dp** Sara Silveira; **pre** Ricardo Pinto e Silva; **ro** Luis Carlos Goés e Tania Lamarca; **dfo** Walter Carvalho; **dar** Silvana Gontijo; **ce** Cláudia Mattos, Carlos Liuzzi e Adriana Sampaio Leite; **fi** Carlinhos Rangel; **mo** Dominique Paris; **mu** Jota Moraes; **ts** Romeu Quinto Junior; **co** Patrícia Alencastro; **c** José Luís Benício

Elenco: Angélica, Supla, Grupo Polegar, Gugu Liberato, Jandira Martini, Ewerton de Castro, Marcello Picchi, Cristina Prochaska, Fafy

Siqueira, Nill, Leonardo Brício, Márcia Monteiro, Maria Mariana, Mariana Crochemore, Patrícia Perrone, Selton Mello, Sônia Clara; **pe** Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum e Zacarias

Público: 2.571.095 espectadores.

A obra foi rodada durante o primeiro semestre do governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990), quando uma das companhias produtoras do acetato foi extinta, a Embrafilme. Talvez por ter sido um duro período na produção cinematográfica brasileira, em que a maior parte das produções em curso foram canceladas, este é o único filme que não tem o nome *trapalhão* no título (aqui aludido pelo adjetivo *atrapalhada*). Trata-se da última fita que reúne os quatro cômicos e o último trabalho de Mauro Gonçalves. Ainda assim, os Trapalhões são coadjuvantes e aparecem muito pouco na obra, sobretudo em relação a todos os filmes que levam sua marca (incluindo os anteriores ao período analisado por esta pesquisa). Na abertura, o quarteto é creditado como *participação especial*. Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, portanto, apenas *passam* pelo filme, sem interferir na fábula.²³⁹

SIGLAS UTILIZADAS:²⁴⁰

ad assistente de direção

af assistente de fotografia

am assistente de montagem

ar argumento

bas baseado

²³⁹ O motivo dos integrantes dos Trapalhões, produtores da película, serem coadjuvantes, é que Mauro Gonçalves estava impedido de comparecer às filmagens por estar mal de saúde. O ator mineiro faleceu antes de sua finalização. Dessa forma, a participação do quarteto na trama teve de ser reduzida. Há algumas cenas apenas em que Didi aparece sozinho numa única e rápida sequência de três minutos com os quatro cômicos juntos.

²⁴⁰ As siglas e dados utilizados a seguir foram extraídos da tese de LUNARDELLI, Fatimarlei. *O circo no cinema popular dos Trapalhões*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. Os dados sobre número de espectadores foram retirados de http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_publico_1.pdf, (acessado em 26/08/2011).

c cartaz
can canções
ce cenografia
co continuidade
cp companhia produtora
dar diretor de arte
di diretor de arte
di diretor
dia diálogos
dis distribuidor
dp diretor de produção
df diretor de fotografia
efe efeitos especiais
efs efeitos sonoros
fc fotógrafo de cena
fi figurino
f2u fotógrafo segundo unidade
fs fotografia submarina
lab laboratório
ma maquiagem
mo montagem
mu música
na narração
pe participação especial
pre produtor executivo
pr produtor
pra produtor associado
ro roteiro
tm tema musical
ts técnico de som