

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

RAFAEL JOSE BONA

***OS TRAPALHÕES E A COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA: A CONCEPÇÃO DE UMA
NARRATIVA TRANSMÍDIA MADE IN BRAZIL***

CURITIBA

2016

RAFAEL JOSE BONA

***OS TRAPALHÕES E A COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA: A CONCEPÇÃO DE UMA
NARRATIVA TRANSMÍDIA MADE IN BRAZIL***

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães.

CURITIBA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

B697 Bona, Rafael Jose.

Os trapalhões e a comunicação midiática: a concepção de uma narrativa transmídia Made in Brazil / Rafael Jose Bona; orientadora Prof^a dr^a Denise Azevedo Duarte Guimarães. 199f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná Curitiba, 2016.

1. Comunicação midiática. 2. Transtextualidade. 3. Intertextualidade. 4. Narrativa transmídia. 5. Os Trapalhões. I. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens / Doutorado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 302.23

TERMO DE APROVAÇÃO

RAFAEL JOSE BONA

OS TRAPALHÕES E A COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA: A CONCEPÇÃO DE UMA NARRATIVA TRANSMÍDIA MADE IN BRAZIL

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Linguagens, na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP).

Curitiba, 16 de dezembro de 2016.

Prof. Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães
Orientadora – UTP – Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. Carlos Eduardo Marquioni
UTP – Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa
UTP – Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
UNESPAR/FAP

Prof. Dra. Valquíria Michela John
UFPR – Universidade Federal do Paraná
UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí

Aos que me fazem rir.

Seja qual for o caminho escolhido, mesmo o de palhaço, a pessoa tem que estudar muito.
(Renato Aragão)

RESUMO

Esta tese dedica-se a estudar as narrativas do famoso quarteto, formado por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, conhecido por *Os Trapalhões*. A justificativa para o estudo, é a de possibilitar o entendimento de um dos mais bem sucedidos fenômenos audiovisuais brasileiros do passado, originários da televisão e que possuíam narrativas em outras plataformas, como o cinema e as histórias em quadrinhos. O cenário se configurava como uma experiência de narrativa transmídia, principalmente entre as décadas de 1980 e de 1990. A pergunta norteadora da presente tese é: em que medida é possível propor que *Os Trapalhões* conceberam uma narrativa transmídia *made in Brazil* no passado da comunicação nacional? O termo “*made in Brazil*” é uma alusão ao fato de que as narrativas produzidas por eles, quase sempre, eram ligadas à lógica das grandes franquias cinematográficas, oriundas do exterior. O problema de pesquisa se relaciona aos trânsitos textuais entre plataformas do grupo, que apropriavam-se, muitas vezes, da cultura estrangeira que aludia a um cenário antropofágico, como forma peculiar de produzir uma narrativa midiática nacional, que utilizava a televisão como seu ponto de vínculo. Como hipótese está a consideração de um possível estabelecimento de nexos narrativos a partir dos personagens que são provenientes da televisão e que, associados às referências externas apresentadas no cinema e nos quadrinhos, promovia uma produção de sentidos de forma integrada, independente do suporte. Dentro deste contexto, esta tese tem como objetivo central, suscitar a concepção da *narrativa transmídia trapalhônica*. O *corpus* selecionado para o estudo são produtos de mídia (televisão, cinema e quadrinhos) que unem os elementos da franquia *Os Trapalhões*, produzidos entre os anos de 1987 e 1994. A escolha específica desse período utilizou como critério o entendimento de que, em todas as produções, a partir de 1987, o grupo começou a desenvolver uma estratégia de *branding*, com o objetivo de unificar a sua marca. Dessa forma, são analisados, sob os aspectos transtextuais, o material televisivo com aportes do teórico Gérard Genette. Assim como, os meios cinema e quadrinhos são estudados sob as características da intertextualidade transmídia, a partir da teoria de Marsha Kinder. Esses produtos também passam por um tratamento analítico sob a perspectiva dos conceitos de narrativa transmídia, propostos por Henry Jenkins e Carlos Scolari. Com os resultados, constatou-se que *Os Trapalhões* conceberam um modelo de narrativa transmídia brasileira que se alicerçava a partir de um nexo com a mídia de origem, e sob aspectos hipertextuais, a partir de transformações de obras estrangeiras de sucesso, principalmente dos Estados Unidos. O cenário não era somente um trânsito (inter)textual, mas uma forma de colaboração com narrativas externas ao grupo. A partir de *Os Trapalhões* houve não só uma narrativa estendida dos filmes estadunidenses, mas também de artistas da mídia brasileira.

Palavras-chave: comunicação midiática; transtextualidade; intertextualidade; narrativa transmídia; *Os Trapalhões*.

ABSTRACT

This thesis is focused to study the narratives of the famous quartet, formed by Didi, Dedé, Mussum and Zacarias, known as *Os Trapalhões*. The justification to the study is to enable the understanding of one of the most successful Brazilian audiovisual phenomenon of the past, that had been originated from television and that used to present narratives on different platforms, such as film and comics. The situation was configured as a transmedia storytelling experience, especially between 1980 and 1990 decades. The central question of this thesis is: how is possible to propose that *Os Trapalhões* created a transmedia narrative made in Brazil in the past of national communication? The term "*made in Brazil*" is an allusion to the fact that the narratives produced by them, almost always, were linked to the logic of major film franchises, coming from abroad. The research problem relates to the textual dialogs between group platforms, which appropriated, very often, of foreign culture alluding to an anthropophagic situation, as the only way to produce a national media narrative, which used television as its relation. It presents the hypothesis as the consideration of a possible establishment of narrative connection from characters who are from television and that, associated with the external references presented in the movies and comics, used to promote a production of meanings in an integrated manner, independent of the media. Within this context, this thesis has as main objective, to raise the concept of *trapalhônica transmedia narrative*. The corpus selected for the study is media products (television, movies and comics) that unite the elements of *Os Trapalhões* franchise, produced between 1987 and 1994. The specific choice of the period used as a principle to the understanding that, in all the productions, from 1987, the group began to develop a branding strategy, aiming to unify its brand. Thus, it is analyzed under the transtextual aspects, the television material with the theoretical Gérard Genette contributions. Also, the cinema and the comics are studied from the characteristics of transmedia intertextuality, using the theory proposed by Marsha Kinder. These products also passed by an analytical treatment from the perspective of transmedia narrative concepts, proposed by Henry Jenkins and Carlos Scolari. With the results, it was found that *Os Trapalhões* developed a Brazilian transmedia narrative model that was constructed by a connection with the origin media and in hypertext aspects, from transformation of foreign products of success, mainly from the United States of America. The situation was not only a dialog (inter)textual, but a form of collaboration with external narratives to the group. From *Os Trapalhões* products were not only made an extended narrative of north american movies, but also artists of the Brazilian media.

Keywords: media communication; transtextuality; intertextuality; transmedia storytelling; *Os Trapalhões*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: O quarteto <i>Os Trapalhães</i> : Dedé, Zacarias, Mussum e Didi	40
Figura 02: <i>still frame</i> do trapacipe <i>Thriller</i> (1984)	58
Figura 03: <i>still frame</i> do trapacipe <i>Thriller</i> (1984)	58
Figura 04: <i>still frame</i> do esquete <i>Espantanal</i> (1990)	60
Figura 05: <i>still frame</i> do esquete <i>Espantanal</i> (1990)	60
Figura 06: <i>still frame</i> do esquete <i>O novo recruta</i> (1988)	62
Figura 07: <i>still frame</i> do esquete <i>O novo recruta</i> (1988)	62
Figura 08: <i>still frame</i> do esquete <i>O novo recruta</i> (1988)	62
Figura 09: <i>still frame</i> do filme <i>Making a living</i> (1914)	82
Figura 10: <i>still frame</i> do filme <i>Making a living</i> (1914)	82
Figura 11: <i>still frame</i> do filme <i>Making a living</i> (1914)	82
Figura 12: <i>still frame</i> do filme <i>Kid auto races at Venice</i> (1914)	83
Figura 13: <i>still frame</i> do filme <i>Kid auto races at Venice</i> (1914)	83
Figura 14: <i>still frame</i> do filme <i>Kid auto races at Venice</i> (1914)	83
Figura 15: <i>still frame</i> do filme <i>Mabel's Strange predicament</i> (1914)	84
Figura 16: <i>still frame</i> do filme <i>Mabel's Strange predicament</i> (1914)	84
Figura 17: <i>still frame</i> do filme <i>Mabel's Strange predicament</i> (1914)	84
Figura 18: <i>still frame</i> de um esquete de <i>Os Trapalhães</i> (s/d)	85
Figura 19: <i>still frame</i> de um esquete de <i>Os Trapalhães</i> (s/d)	85
Figura 20: <i>still frame</i> do esquete <i>Os tatuadores Trapalhães</i> (1993)	87
Figura 21: <i>still frame</i> do esquete <i>Os tatuadores Trapalhães</i> (1993)	87
Figura 22: <i>still frame</i> do esquete <i>Os tatuadores Trapalhães</i> (1993)	88
Figura 23: <i>still frame</i> do esquete <i>Os tatuadores Trapalhães</i> (1993)	88
Figura 24: <i>still frame</i> do esquete <i>Os tatuadores Trapalhães</i> (1993)	88
Figura 25: <i>still frame</i> do esquete <i>Renãoscer</i> (1993)	89
Figura 26: <i>still frame</i> do esquete <i>Renãoscer</i> (1993)	89
Figura 27: <i>still frame</i> do esquete <i>Perpétua desempregada</i> (1990)	91
Figura 28: <i>still frame</i> do esquete <i>Perpétua desempregada</i> (1990)	91
Figura 29: <i>still frame</i> do esquete <i>Perpétua desempregada</i> (1990)	92
Figura 30: <i>still frame</i> do filme <i>A Branca de Neve e os Sete Anões</i> (1937)	97

Figura 31: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	97
Figura 32: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	97
Figura 33: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	98
Figura 34: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	98
Figura 35: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	98
Figura 36: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	99
Figura 37: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	99
Figura 38: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	100
Figura 39: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	100
Figura 40: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	100
Figura 41: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	101
Figura 42: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	101
Figura 43: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	101
Figura 44: <i>still frame</i> do esquete <i>O grotóco do caqui</i> (1988)	102
Figura 45: capa da revista <i>Os Trapalhões</i> , ed. 1 (1976)	127
Figura 46: capa da revista <i>Os Trapalhões</i> , ed. 23 (1979)	127
Figura 47: capa da revista <i>Os Trapalhões</i> , ed. 70 (s/d)	128
Figura 48: capa da revista dos <i>Trapalhões</i> , ed. 1 (1988)	129
Figura 49: capa de <i>As aventuras dos Trapalhões</i> , ed. 26 (1992)	129
Figura 50: capa de <i>As Aventuras dos Trapalhões</i> , ed. 48 (1993)	129
Figura 51: capa da revista <i>As aventuras do Didizinho</i> , ed. 1 (2002)	131
Figura 52: capa da revista <i>Didi & Lili – geração mangá</i> , ed. 2 (2010)	131
Figura 53: <i>still frame</i> do filme <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987)	133
Figura 54: <i>still frame</i> do filme <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987)	133
Figura 55: <i>still frame</i> do filme <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987)	134
Figura 56: <i>still frame</i> do filme <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987)	135
Figura 57: <i>still frame</i> do desenho animado <i>Caverna do dragão</i> (1984)	135
Figura 58: <i>still frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio V: o império contra-ataca</i> (1980)	135
Figura 59: <i>still frame</i> do filme <i>Os heróis Trapalhões</i> (1988)	136
Figura 60: <i>still frame</i> do filme <i>Superman</i> (1978)	136
Figura 61: <i>still frame</i> do filme <i>Os heróis Trapalhões</i> (1988)	136

Figura 62: <i>still frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio V: o império contra-ataca</i> (1980)	136
Figura 63: <i>Os Traparugas ninjas</i>	137
Figura 64: <i>Os Traparugas ninjas</i>	137
Figura 65: <i>As tartarugas ninjas</i> (1987)	138
Figura 66: <i>Os Traparugas ninjas</i>	138
Figura 67: <i>still-frame</i> do filme <i>Querida, encolhi as crianças</i> (1989)	139
Figura 68: capa da revista <i>As aventuras dos Trapalhães</i> , ed. 20 (1991)	139
Figura 69: capa da revista <i>Mad</i> , n. 35 (1977)	140
Figura 70: capa da revista <i>Xuxa, Didi e Mônica contra o sarampo</i> (1992)	140
Figura 71: <i>Didi volta para o futuro</i> (1991)	143
Figura 72: <i>still frame</i> do filme <i>Jornada nas estrelas IV</i> (1986)	143
Figura 73: <i>Didi volta para o futuro</i> (1991)	143
Figura 74: <i>still frame</i> do filme <i>Peggy Sue: seu passado a espera</i> (1986)	143
Figura 75: <i>Didi volta para o futuro</i> (1991)	144
Figura 76: <i>Didi volta para o futuro</i> (1991)	144
Figura 77: capa do DVD do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhães</i> (1989)	146
Figura 78: capa da revista <i>As aventuras dos Trapalhães</i> , ed. 45 (1993)	146
Figura 79: Capa da Revista <i>Alm. aventuras dos Trapalhães</i> , ed. 3 (1993)	146
Figura 80: Kit festa de aniversário <i>Os Trapalhães</i>	147
Figura 81: Bonecos de <i>Os Trapalhães</i>	147
Figura 82: Meme Mussum	152
Figura 83: Meme Mussum	152
Figura 84: meme da frase de Renato Aragão	153
Figura 85: meme Renato Aragão	153
Figura 86: meme Renato Aragão	153
Figura 87: <i>still-frame</i> do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhães</i> (1989)	161
Figura 88: <i>still-frame</i> do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhães</i> (1989)	161
Figura 89: <i>still-frame</i> do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhães</i> (1989)	163
Figura 90: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio V: o império contra-ataca</i> (1980)	163
Figura 91: <i>still-frame</i> do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhães</i> (1989)	164

Figura 92: <i>still-frame</i> do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhões</i> (1989)	164
Figura 93: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio IV: uma nova esperança</i> (1977)	164
Figura 94: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi</i> (1983)..	164
Figura 95: <i>still-frame</i> do filme <i>A princesa Xuxa e Os Trapalhões</i> (1989)	164
Figura 96: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi</i> (1983)..	164
Figura 97: <i>still-frame</i> do filme <i>Os Trapalhões na terra dos monstros</i> (1989)	165
Figura 98: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi</i> (1983)	165
Figura 99: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi</i> (1983)	166
Figura 100: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi</i> (1983)	166
Figura 101: <i>still-frame</i> do filme <i>Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi</i> (1983)	166
Figura 102: <i>still-frame</i> do filme <i>Os Trapalhões na terra dos monstros</i> (1989)	166
Figura 103: <i>Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial</i>	170
Figura 104: <i>Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial</i>	170
Figura 105: capa do filme <i>E.T., o extraterrestre</i> (1982)	171
Figura 106: <i>still-frame</i> do filme <i>Jurassic park</i> (1993)	172
Figura 107: <i>still-frame</i> do filme <i>Jurassic park</i> (1993)	172
Figura 108: <i>Trapassic park</i>	173
Figura 109: <i>Trapassic park</i>	173
Figura 110: <i>Didiana Jones em busca do ioiô sagrado</i>	176
Figura 111: <i>Didiana Jones em busca do ioiô sagrado</i>	176
Figura 112: <i>Didiana Jones em busca do ioiô sagrado</i>	177
Figura 113: <i>Didiana Jones em busca do ioiô sagrado</i>	177
Figura 114: capa da revista <i>As aventuras dos Trapalhões</i> , ed. 14 (1991)	178
Figura 115: <i>Didiana Jones e a última palavra cruzada</i>	179
Figura 116: <i>Didiana Jones, a ilha dos dinossauros</i>	179
Figura 117: <i>Didiana Jones, a ilha dos dinossauros</i>	179
Figura 118: <i>Didiana Jones, a ilha dos dinossauros</i>	180
Figura 119: <i>Didiana Jones, a ilha dos dinossauros</i>	181
Figura 120: <i>Caçadores da arca sumida</i>	182
Figura 121: <i>O jovem Didiana Jones</i>	182
Figura 122: <i>Os Trapalhões da arca perdida</i>	182

Figura 123: <i>Didiana Jones em busca do ioiô sagrado</i>	183
Figura 124: <i>still-frame</i> do filme <i>Os caçadores da arca perdida</i> (1981)	183

LISTA DE ORGANOGRAMAS

Organograma 1: Panorama da pesquisa	24
Organograma 2: Supersistema de intertextualidade transmídia de <i>Os Trapalhões</i>	148
Organograma 3: Concepção da narrativa transmídia de <i>Os Trapalhões</i> – cinema	168
Organograma 4: Concepção da narrativa transmídia de <i>Os Trapalhões</i> – quadrinhos	185

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - TRABALHOS REALIZADOS SOBRE OS <i>TRAPALHÕES</i> EM PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO	30
QUADRO 2 - PARATEXTO/CHAMADA TELEVISIVA (1988)	67
QUADRO 3 - PARATEXTO/CHAMADA TELEVISIVA (1990)	68
QUADRO 4 - PARATEXTO/CHAMADA TELEVISIVA (1992)	70
QUADRO 5 - PARATEXTO/VINHETA DE ABERTURA (1984)	72
QUADRO 6 - PARATEXTO/ENTREVISTA, <i>JORNAL HOJE</i> (1987)	78
QUADRO 7 – CATEGORIZAÇÃO DE FILMES DE OS <i>TRAPALHÕES</i> PROPOSTA POR RAMOS	118
QUADRO 8 – CATEGORIZAÇÃO DE FILMES DE OS <i>TRAPALHÕES</i> PROPOSTA POR LUNARDELLI	119
QUADRO 9 – ATUALIZAÇÃO DA CATEGORIZAÇÃO DOS FILMES DE OS <i>TRAPALHÕES</i>	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 A NARRATIVA TELEVISIVA DE OS TRAPALHÕES	25
1.1 PARA COMEÇO DE CONVERSA	25
1.2 A COMÉDIA TELEVISIVA	30
1.3 OS TRAPALHÕES E A TELEVISÃO	34
2 HIPERTEXTOS TELEVISIVOS DE OS TRAPALHÕES	50
2.1 Os exercícios de intertextualidade em <i>Os Trapalhães</i>	53
2.1.1 O trabalho da citação: um pouco de Michael Jackson e de música de telenovela	56
2.1.2 Os exercícios de alusão em <i>Os Trapalhães</i>	61
2.2 A paratextualidade em <i>Os Trapalhães</i>	63
2.2.1 As chamadas dos programas de televisão: um prefácio do próximo domingo..	65
2.2.2 Tecnografismo e narrativas nas vinhetas de abertura do programa de televisão	72
2.2.3 A entrevista na televisão: um paratexto/comentário do quarteto	77
2.3 A metatextualidade em <i>Os Trapalhães</i>	80
2.3.1 Os trejeitos atrapalhados: evocações a Charles Chaplin	80
2.3.2 Globo e você, tudo a ver: <i>Os Trapalhães</i> e a prática da metalinguagem	85
2.4 A arquitextualidade em <i>Os Trapalhães</i>	93
2.5 A hipertextualidade em <i>Os Trapalhães</i>	94
2.5.1 <i>Branca de Neve</i> e um pouco de tudo: a transformação textual	95
3 A NARRATIVA DE OS TRAPALHÕES NO CINEMA E NOS QUADRINHOS	104
3.1 OS PARATEXTOS DE OS TRAPALHÕES: O CINEMA E OS QUADRINHOS	107
3.1.1 Breve contextualização do cinema de comédia	108
3.1.2 O cinema de <i>Os Trapalhães</i>	111
3.1.3 As histórias em quadrinhos de <i>Os Trapalhães</i>	122

3.2 A INTERTEXTUALIDADE TRANSMÍDIA E OS <i>TRAPALHÕES</i>	132
4 A NARRATIVA TRANSMÍDIA TRAPALHÔNICA	150
4.1 A CULTURA DA CONVERGÊNCIA	150
4.2 A NARRATIVA TRANSMÍDIA E OS <i>TRAPALHÕES</i>	154
4.3 TELEVISÃO, <i>STAR WARS</i> E COLABORAÇÃO: A CONCEPÇÃO DA NARRATIVA TRANSMÍDIA NO CINEMA DE OS <i>TRAPALHÕES</i>	159
4.4 INTERCONEXÕES, PISTAS E SPIELBERG: A CONCEPÇÃO DA NARRATIVA TRANSMÍDIA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE OS <i>TRAPALHÕES</i>	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS	192

INTRODUÇÃO

A expansão das histórias, com autonomia dos conteúdos e em diferentes plataformas, é conhecida como narrativa transmídia¹ ou *transmedia storytelling*. O espectador pode ter acesso à obra por meio de qualquer mídia, sem precisar ter o conhecimento de todas as partes. São produzidas histórias com o objetivo de expansão ou retração, a partir de veículos como o cinema, os videogames, as histórias em quadrinhos, os seriados de televisão, *web séries*, entre outros. Isso tudo, geralmente, está relacionado à lógica da indústria do entretenimento que tem, por finalidade, manter um público fiel e consumidor e atrair, cada vez mais, múltiplos grupos de atores sociais, com a adaptação dos conteúdos para cada tipo de meio.

Desde o início dos anos de 1990, o conceito de narrativa transmídia tem sido discutido, ampliado e problematizado teoricamente, por pesquisadores como a estadunidense Marsha Kinder. Em sua obra, *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet babies to Teenage Mutant Ninja Turtles* (1991), definiu o termo intertextualidade transmídia ao observar os programas televisivos destinados às crianças e veiculados aos sábados pela manhã, nos Estados Unidos. A autora percebeu que, naquele contexto, elas tinham o primeiro contato com as narrativas e esse era, geralmente, com histórias oriundas do cinema. Muitas vezes, essas histórias eram transpostas para a televisão, para os quadrinhos e para os games, de forma parodiada, reciclada e reconfigurada. As relações intertextuais das narrativas contribuíam para a criação de um novo sentido à obra. Conforme a autora, “*thus, even before children go to the cinema, they learn that movies make a vital contribution to an ever-expanding supersystem of entertainment, one marked by transmedia intertextuality*”² (KINDER, 1991, p. 1).

Em 2003, o também estadunidense Henry Jenkins atualizou esse conceito para narrativa transmídia, em seu artigo *Transmedia storytelling: movie characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling*³ e reuniu outros de seus estudos no livro *Convergence culture* (2006), lançado no Brasil sob o título de *Cultura da convergência* (2009). Na obra, o autor ampliou o sentido de narrativa transmídia, a partir da análise de filmes cinematográficos como os da franquia *Star Wars* (1977-2005), de George

¹ O termo transmídia (de *trans-media composition*) foi originalmente concebido no ano de 1975, pelo compositor estadunidense Stuart Saunders Smith, a partir da peça *Return and Recall*.

² Tradução livre: ‘Portanto, antes das crianças irem ao cinema, elas aprendem que os filmes dão uma contribuição vital ao supersistema do entretenimento e este é uma marca da intertextualidade transmídia’.

³ Em outro artigo da autoria de Jenkins, de 2001, *Convergence? I diverge*, o autor cita o termo *transmedia storytelling* sem aprofundar o assunto.

Lucas, e *Matrix* (1999-2003), de Andy e Lana Wachowski. Conforme Jenkins (2009), esse fenômeno sempre existiu, porém, somente nas últimas duas décadas, começou a ser conceituado e teorizado sob diferentes perspectivas. A narrativa transmídia se desenrola em múltiplas plataformas, com a função de expandir uma história, por meio de seus personagens ou enredos.

Em sua obra, *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan* (2013), o argentino radicado na Espanha, Carlos Alberto Scolari, ampliou o conceito de narrativa transmídia de Jenkins e alegou haver uma expansão que é concebida de forma multimodal e se expressa em diferentes meios e linguagens. Para o autor, as narrativas transmídia são um fenômeno transversal que está presente na indústria cultural e envolve diferentes profissionais, como os publicitários, os jornalistas, os cineastas, assim como os professores e estudantes da área. Para Scolari, cada mídia tem o poder de contribuir na formação de universos narrativos, de acordo com suas peculiaridades de produção de sentidos.

Os estudos de mídia no âmbito da Comunicação Social possibilitam a interdisciplinaridade, sejam eles, de produtos televisivos, radiofônicos, cinematográficos, entre outros. Nesse contexto, desenvolve-se uma série de pesquisas, voltadas para a área da convergência midiática que partiram de estudos sobre a narrativa transmídia. Nos últimos dez anos, no campo da Comunicação Social, encontram-se pesquisas sobre o assunto, conforme buscas realizadas no banco de teses da Capes⁴, em periódicos⁵, assim como em comunicações científicas de congressos brasileiros da área⁶, como a Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) e o Intercom (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação)⁷. Tais pesquisas configuram o estado da arte sobre a temática da presente tese e evidenciam a importância dada à área atualmente.

⁴ Pesquisa efetuada no Banco de Teses da Capes, a partir das palavras-chave: narrativa transmídia; *transmedia storytelling*; convergência; convergência midiática; cultura da conexão; transmídia. Endereço disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br>. Acessos intermediários entre mar. 2013 a dez. 2015.

⁵ Pesquisa efetuada no Portal de Periódicos da Capes, a partir das palavras-chave: narrativa transmídia; *transmedia storytelling*; convergência; convergência midiática; cultura da conexão; transmídia. Endereço disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br>, acessos intermediários entre mar. 2013 a dez. 2015.

⁶ Pesquisa efetuada nos anais de congressos científicos (Compós e Intercom) a partir das palavras-chave: narrativa transmídia; *transmedia storytelling*; convergência; convergência midiática; cultura da conexão; transmídia. Compós (anais dos anos de 2005 a 2015), disponível em: <http://www.compos.org.br/anais.php>, Intercom (anais dos anos de 2005 a 2015), disponível em: <http://www.portalintercom.org.br>. Acessos intermediários entre mar. 2013 a dez. 2015.

⁷ Os critérios de seleção destes eventos é que o primeiro existe há mais de vinte e é direcionado às pesquisas de pós-graduação no país; o segundo tem seu reconhecimento acadêmico há quase quarenta anos e tem um grande volume de trabalhos apresentados.

A partir desse contexto, entende-se que o grupo humorístico *Os Trapalhões*, famoso no passado da comunicação midiática nacional, começou a dar os passos, num cenário pré-internet, em direção a uma possível narrativa transmídia brasileira, com elementos oriundos de meios estrangeiros. O quarteto formado por Didi (Renato Aragão, 1935), Dedé (Manfried Sant’Anna, 1936), Mussum (Antônio Carlos Bernardes, 1941-1994) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves, 1934-1990) foi campeão de audiência na televisão, vendeu milhares de ingressos nos cinemas e, ao mesmo tempo, esteve presente em outros meios, como as revistas em quadrinhos, além de centenas de produtos e brinquedos licenciados que levavam sua marca. *Os Trapalhões* ficaram famosos e conhecidos pelo seu alto poder comunicacional e pela provocação de um humor simples. Podem ser considerados como precursores de um modelo de narrativa transmídia brasileira, por trabalharem com confluências da linguagem audiovisual.

O grupo teve início entre os anos de 1964 e de 1965, na televisão, com Didi e Dedé. Posteriormente, nos anos de 1970, entraram Mussum e Zacarias. Inspirados na comédia pastelão e no circo, começaram a se firmar como referência do humor nacional. Com o falecimento de Zacarias, em 1990, e de Mussum, em 1994, o grupo se desestruturou, porém o tipo de humor do quarteto continuou e continua a ser propagado pelos artistas ainda vivos. Vale salientar que são mais de 40 filmes cinematográficos, desde o lançamento de *Na onda do iê, iê, iê* (1965, Aurélio Teixeira). Na televisão, foram diversas fases e emissoras: na TV Excelsior (1964-1973), na TV Record (1973-1974), na TV Tupi (1974-1976) e na TV Globo (desde 1977). Nos quadrinhos foram três editoras diferentes e também com um período próspero (1976-2012): editora Bloch (1976-1987 e, isoladamente em 1996), na editora Abril (1988-1994) e na editora Escala (2002-2012).

Artistas nacionais do passado como Arrelia (1905-2005), Pimentinha (1926-1992), Oscarito (1906-1970), Grande Otelo (1915-1993), Amácio Mazzaropi (1912-1981), entre outros, também possuíam, de certa forma, exemplos de narrativa transmídia que eram semelhantes aos de *Os Trapalhões*, com a transposição⁸ de histórias para os quadrinhos, oriundas da televisão, ou do cinema. No entanto, nenhum deles estava tão onipresente na mídia, de forma transtextual, como o quarteto. A transtextualidade do grupo existia com a cultura estrangeira e com artistas da mídia nacional, o que se tornou uma forma peculiar de se comunicarem.

⁸ Os termos transposição e adaptação são tratados como sinônimos nesta tese. Utiliza-se o conceito de “adaptação/transposição” do teórico da área de Cinema e Audiovisual, Robert Stam (2003; 2006).

Nas diferentes narrativas de mídia de *Os Trapalhões* eram feitas sátiras do cotidiano, transposições de histórias famosas da literatura e do cinema, por meio de paródias a diversas situações e narrativas, desde telenovelas até filmes campeões de bilheteria. Conforme Fatimarlei Lunardelli (1996), o cinema do grupo possuía uma narrativa antropofágica⁹, que buscava muito de sua inspiração em fontes da cultura estrangeira, para construir suas próprias criações e uma maneira única de produzir histórias derivadas de outras. Histórias essas que foram transformadas, imitadas, aludidas, entre outras formas, conduzidas para uma narrativa concebida sob várias vozes, num diálogo intenso com a indústria cultural.

A polissemia de elementos presente nos textos dos produtos de mídia do grupo leva ao conceito de palimpsesto, definido por Gérard Genette (2010) como uma experiência transtextual em que vários textos derivam de outros a partir de imitações e transformações. Segundo o autor, a transtextualidade é definida como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (p. 13). O estilo das narrativas do grupo provocava essa experiência transtextual, em que era possível ter o contato com outros textos que iam da literatura a filmes cinematográficos famosos.

Um trabalho pioneiro, de José Mário Ortiz Ramos¹⁰, de 1990, sobre o fenômeno comunicacional do quarteto, levantou algumas questões sobre a competência comunicativa do grupo que se concretizava num exemplo particular de uma matriz cultural em processo de formação na linguagem audiovisual brasileira.

A partir do cenário exposto, sobre narrativa transmídia e aos relacionados à comunicação midiática do quarteto, a pergunta que norteia a presente tese é: em que medida é possível propor que *Os Trapalhões* tenham concebido uma narrativa transmídia *made in Brazil*, no passado da comunicação nacional? O termo “*made in Brazil*” é uma alusão ao fato de que as narrativas produzidas por eles, quase sempre, estavam ligadas à lógica das grandes franquias cinematográficas provenientes dos Estados Unidos e seus processos de expansão. O problema de pesquisa, portanto, está relacionado aos trânsitos textuais entre plataformas de *Os Trapalhões*, que se apropriavam, muitas vezes, da cultura estrangeira de forma antropofágica, como forma de produzir uma narrativa midiática nacional que utilizava a televisão como seu ponto de vínculo.

⁹ O sentido de antropofagia é uma alusão ao movimento artístico da década de 1920 oriundo dos escritos de Oswald de Andrade (1972).

¹⁰ Resultado de sua tese de doutoramento (Ciências Sociais, PUC/SP), defendida em 1990.

Como hipótese fundamental a ser investigada, está a consideração em se estabelecer um possível nexos narrativo a partir dos personagens que são oriundos da televisão e que, associados às referências externas apresentadas no cinema e nos quadrinhos, promovia, de forma integrada, uma produção de sentidos da comunicação midiática de *Os Trapalhões*, independente do suporte. Nesse contexto, essa expansão das histórias e dos seus personagens para as outras plataformas resultava numa espécie de narrativa transmídia, o que provocava novas experiências e produções de sentidos. Eles foram inovadores e criativos ao produzirem um modelo de *show bizz* brasileiro que remetia à narrativa transmídia, construída a partir de diferentes elementos, de um diálogo transtextual intenso com outros meios de comunicação, e que colaborava para uma sinergia na lógica da indústria do entretenimento. Essa hipótese é uma possibilidade de resposta ao problema de pesquisa.

A justificativa em estudá-los, sob uma ótica comunicacional, conforme a linha de pesquisa dos Estudos de Cinema e Audiovisual, do Doutorado em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP), está no fato de que estes estudos possibilitam o entendimento dos fenômenos audiovisuais ocorridos no Brasil, não somente com o grupo, mas também com outros artistas da mídia que tinham a televisão como principal meio de propagação de imagem entre as décadas de 1980 e de 1990. Portanto, esta tese tem, como objetivo central, suscitar a concepção da *narrativa transmídia trapalhônica*. Para atingir o objetivo geral, foram definidos os objetivos específicos que são: analisar os aspectos transtextuais televisivos de *Os Trapalhões*; identificar os trânsitos (inter)textuais da comunicação midiática do grupo; identificar os traços que concebem a narrativa transmídia de *Os Trapalhões*.

A primeira instância de investigação da tese partiu de questionamentos relacionados às transtextualidades dos produtos televisivos, mídia de origem das narrativas do quarteto. Como se davam as relações textuais de *Os Trapalhões* na sua mídia originária? Genette (2010) explica que muitos textos são oriundos de uma prática transtextual intensa, em que todo texto é derivado de outros. O primeiro processo de investigação, portanto, origina-se das teorias das estruturas textuais e a narrativa dos produtos televisivos de *Os Trapalhões* que possuíam uma multiplicidade de vozes. O entendimento dessas relações textuais é fundamental para a compreensão da expansão narrativa para os demais meios.

Os questionamentos, oriundos dos textos televisivos, passam para a segunda instância a ser investigada, ou seja, como ocorre o trânsito (inter)textual para as narrativas dos filmes cinematográficos e das histórias em quadrinhos, uma vez que estes produtos também são

construídos de forma antropofágica, nos quais há uma prática intertextual com diferentes meios? As questões que norteiam esse âmbito é de como se construíam e transitavam as narrativas de *Os Trapalhões* entre as plataformas; como essas histórias se complementavam de forma independente, se (inter)conectavam e se constituíam antropofagicamente.

O *corpus* selecionado para o estudo são os produtos da mídia (televisão, cinema e quadrinhos) de *Os Trapalhões*, produzidos entre os anos de 1987 e 1994. A escolha específica desse período utilizou, como critério, o entendimento de que em todas as produções, conforme Juliano Barreto (2014), depois da estreia do filme *Os Trapalhões no auto da compadecida* (Roberto Farias), de 1987, o grupo começou a desenvolver uma estratégia de *branding* com o objetivo de unificar a marca *Os Trapalhões*. Começou a se investir em um humor pastelão, mais voltado para as crianças, e todos os produtos licenciados, de bonecos a produtos de higiene, levavam essa nova remodelagem.

A partir da exposição do panorama de investigação, esta tese se divide em quatro capítulos:

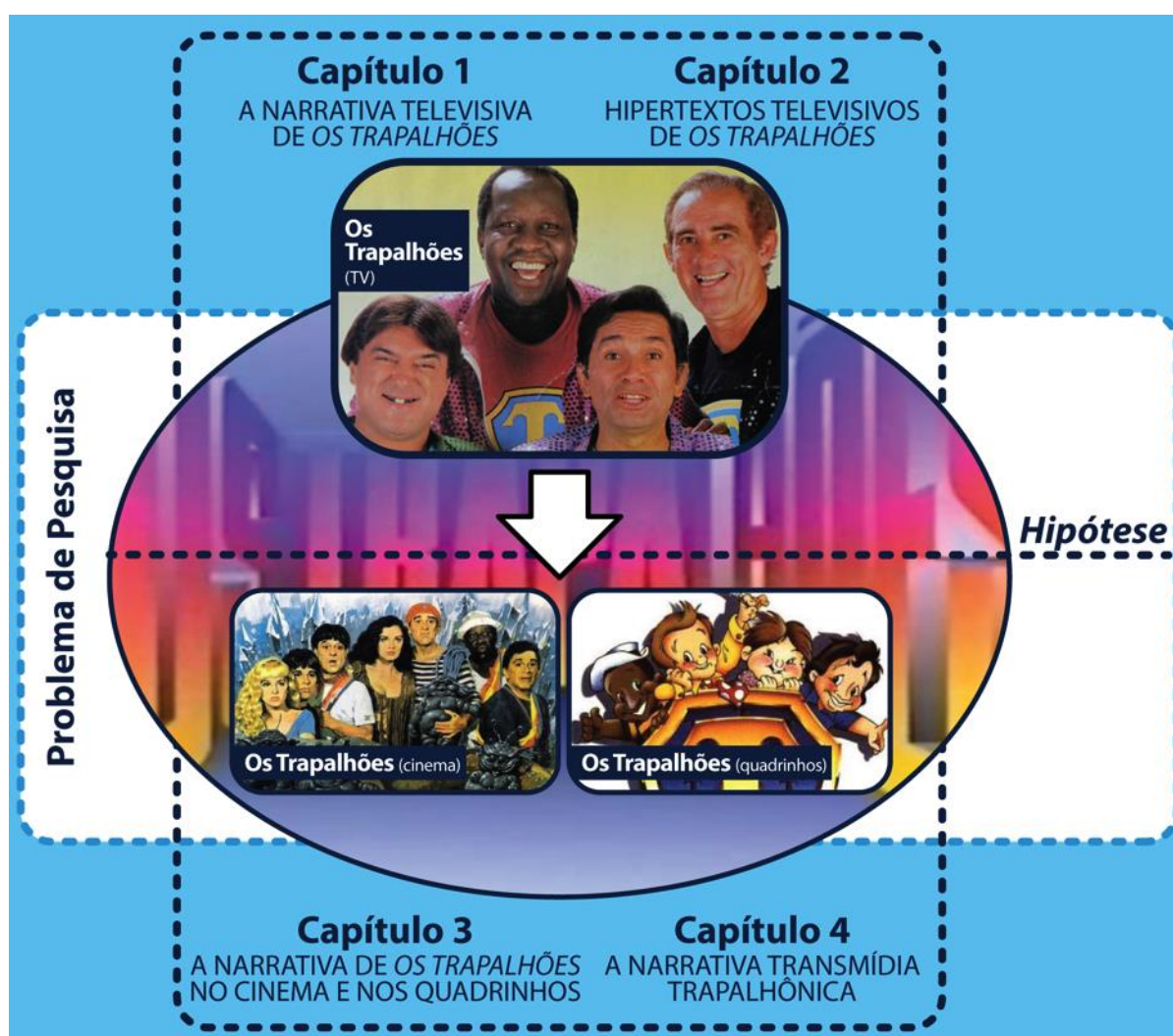
No primeiro, apresenta-se um estado da arte dos trabalhos acadêmicos realizados sobre o grupo, assim como uma investigação histórica do quarteto na televisão, mídia que deu origem a expansão das narrativas.

No segundo capítulo, são analisados materiais oriundos da televisão, sob a ótica das relações transtextuais, com aporte do francês Genette (2010), o que possibilita um melhor entendimento da primeira questão norteadora da pesquisa, acerca dos textos trapalhônicos televisivos.

O terceiro capítulo apresenta a história de *Os Trapalhões* no cinema e nos quadrinhos, e também é feita uma análise sob a perspectiva da intertextualidade transmídia, com aporte de Kinder (1991).

O quarto capítulo apresenta as definições e conceituações sobre a narrativa transmídia, de acordo com os autores da área como Jenkins (2007; 2009; 2011; 2016) e Scolari (2008; 2011; 2013; 2015; 2016). Os produtos cinematográficos e dos quadrinhos do grupo são analisados sob os vieses da narrativa transmídia e se apontam as peculiaridades que concebem a narrativa transmídia de *Os Trapalhões*.

Toda a organização da pesquisa da tese pode ser melhor visualizada no organograma a seguir:



Organograma 1: Panorama da pesquisa
Fonte: o próprio autor.

Todos esses capítulos conduzem para a conclusão da tese, que faz uma discussão acerca dos resultados alcançados, pautados nos elementos transtextuais dos programas de televisão de *Os Trapalhões*, na expansão para o cinema e para os quadrinhos que se interpreta como uma possível narrativa transmídia antropofágica trapalhônica. Esta engloba três meios – televisão, cinema e quadrinhos –, os quais mantêm uma coerência com a cultura brasileira, a partir de referências de mídia estrangeira.

1 A NARRATIVA TELEVISIVA DE OS TRAPALHÕES

O presente capítulo, inicialmente, contextualiza o grupo cômico *Os Trapalhões* nas pesquisas acadêmicas oriundas de programas de pós-graduação *stricto sensu*, a partir de dissertações e teses produzidas até o ano de 2016¹¹. É feito um resumo desses trabalhos, em que se aponta a frente midiática já investigada (que são apenas o cinema e a televisão), e situa a presente tese de doutoramento nos estudos sobre *Os Trapalhões*. Além disso, se faz um levantamento dos trabalhos já produzidos sobre o grupo, em obras lançadas em livros.

Em seguida, se apresenta um breve levantamento histórico da comédia televisiva no país, até a entrada de *Os Trapalhões* na televisão, primeiro meio de comunicação do grupo, desde a criação do personagem de Renato Aragão, o Didi, e a dupla com Dedé Santana, na década de 1960, até a entrada de Mussum e Zacarias que formaram o quarteto clássico, nos anos de 1970.

O capítulo também faz uma contextualização histórica acerca das diferentes emissoras em que foram produzidos e exibidos os programas televisivos, com ênfase à fase da TV Globo, a partir do ano de 1977, quando se deu o início de um dos períodos mais prósperos do quarteto na ficção seriada televisiva. A televisão foi o veículo de comunicação de origem de *Os Trapalhões* e tornou-se essencial como subsídio que contribuiu para a concepção da narrativa transmídia do grupo.

1.1 PARA COMEÇO DE CONVERSA

As motivações e justificativas, que levaram aos estudos da mídia sobre *Os Trapalhões* nesta tese de doutoramento, foram iniciadas durante a pesquisa no mestrado em Educação, da Universidade Regional de Blumenau (FURB)¹², no desenvolvimento da dissertação defendida no ano de 2007: *Os signos educativos presentes no cinema: uma análise dos filmes d'Os Trapalhões da década de 1980*, sob orientação da professora doutora Maria Salett Biembengut.

¹¹ Pesquisa efetuada com as palavras-chave: *Trapalhões*; *Os Trapalhões*; Didi; Dedé; Mussum; Zacarias, no sistema de buscas disponibilizado na plataforma Lattes do CNPq (disponível em: <http://lattes.cnpq.br>), assim como no Portal de Periódicos Capes (disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br>) e no site Google Acadêmico (disponível em: <https://scholar.google.com.br>). Acessos intermediários no período de mar. 2013 a fev. 2016.

¹² Ver Bona (2007).

A partir de uma análise de *Os Saltimbancos Trapalhães* (1981, J. B. Tanko), *Os Trapalhães e o mágico de Oróz* (1984, Dedé Santana e Victor Lustosa) e *Os Trapalhães na terra dos monstros* (1989, Flávio Migliaccio) foram observados importantes subsídios educativos, a partir de elementos das narrativas fílmicas, para utilização em sala de aula na educação básica, além de uma hipertextualidade nos textos que compunham esses filmes. Apesar do quarteto clássico ter se desfeito, no início dos anos de 1990, foi percebido que, além do cinema, havia uma quantidade vasta de materiais para serem estudados e pesquisados sobre eles em diferentes veículos da mídia como a televisão, os quadrinhos, os jogos eletrônicos, os discos de vinil, entre outros.

Um trabalho pioneiro sobre o quarteto, mencionado no texto introdutório desta tese, foi o de José Ramos, de 1990, que estudou os gêneros e as narrativas do grupo, de forma aprofundada¹³, em um dos capítulos de sua tese de doutoramento em Ciências Sociais, na PUC/SP.

O texto tornou-se referência acadêmica sobre *Os Trapalhães*, por situá-los, a partir dos gêneros de ficção, na historiografia do cinema e da televisão brasileira, o que contribuiu para a cultura midiática do país. Ramos foi o primeiro a indagar, academicamente, sobre a interpenetração da televisão e da publicidade no cinema do grupo; defendeu uma espécie de “matriz audiovisual” que estava em processo de formação naquele momento. O foco do trabalho estava na análise do cinema de *Os Trapalhães* e a influência da estética televisiva. Também ordenou os filmes a partir de três temáticas que eram mais trabalhadas nas narrativas do grupo e, na maior parte das vezes, sempre de forma parodiada: (1) temas literários e estrangeiros, que dialogam com histórias pertencentes ao imaginário infantil e juvenil estrangeiro; (2) filmes com temáticas sociais/nacionais, que trabalham com narrativas que fazem certa crítica social brasileira; (3) temas cinematográficos modernizados, com paródias a filmes mais modernos e conhecidos do público. A tese de doutorado foi lançada, posteriormente, em formato de livro, com o título: *Televisão, publicidade e cultura de massa* (1995) e *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980* (2004).

Outro trabalho sobre o grupo foi o de Fatimarlei Lunardelli (1995), em sua dissertação de mestrado em Artes (USP/SP), dedicada aos filmes de *Os Trapalhães*, nos

¹³ Obras acadêmicas, anteriores a 1990, como *Signagem da televisão* (1984), de Décio Pignatari, e *História do cinema brasileiro* (1987), organizado por Fernão Ramos, fazem breves abordagens e comentários sobre o fenômeno *Os Trapalhães* na televisão e no cinema.

quais foram identificados traços da “cultura popular” e o corpo era utilizado como ferramenta para promover o riso. Lunardelli comparou o grupo com artistas circenses o que colaborou para a defesa do conceito do “riso trapalhônico”. A autora comentou sobre as severas críticas feitas em relação ao cinema do grupo, mas, da mesma forma, constatou os números altos de bilheteria, e identificou, portanto, o riso como a chave da aceitação do público em suas narrativas. Lunardelli ampliou a terceira subserialidade proposta por Ramos (1990) e introduziu a parte televisiva, pois defendeu que o diálogo dos filmes não se dava apenas com o cinema estrangeiro, mas também com os seriados e programas de televisão. Alguns filmes igualmente foram reorganizados na subdivisão temática. O estudo analisou os filmes a partir de suas estruturas que dialogavam com traços da sociedade brasileira. Nesses, se utilizava a linguagem circense com elementos característicos da modernidade, o que transformava suas produções cinematográficas num “circo midiático”. A dissertação foi transformada em livro, em 1996, com o título de *Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões* (editora Artes e Ofícios).

Ricardo Cavalcanti, em 2002, na dissertação de mestrado em Comunicação da UFF/RJ, pesquisou sobre as particularidades dos filmes de *Os Trapalhões*, e identificou aspectos que justificavam o sucesso do quarteto nas bilheterias do cinema¹⁴.

Em 2005, Gilca Siebra, na dissertação de mestrado em Psicologia da UFBA/BA, fez um estudo crítico sobre as abordagens dos estereótipos veiculados nos esquetes de televisão do grupo, com os quatro integrantes presentes (na fase da TV Globo, entre o final dos anos de 1970 até os de 1990). A autora considerou que os programas de televisão evidenciavam estereótipos bem parecidos com os que eram divulgados sobre o Brasil no exterior: “brasileiro esperto”, “desonestidade do cidadão nacional”, “transgressão de leis (morais, éticas, legais)”. Foram constatados, também, os estereótipos que desvalorizam afrodescendentes, nordestinos, homossexuais e mulheres. Tudo isso corroborou para a classificação dos “estereótipos trapalhônicos”. A autora fez uma reflexão sobre as construções de estereótipos em programas destinados às crianças, o que ia ao encontro das críticas que já eram feitas a eles. A partir de sua pesquisa, Siebra (2005) considerou que:

¹⁴ Único trabalho que não foi possível ter acesso. A leitura partiu da observação do resumo da dissertação publicada no Banco de Teses da Capes, disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br>, acessado em 13 ago. 2013.

A análise dos estereótipos “trapalhônicos” evidenciou, entre outros, o estereótipo, exaustivamente divulgado no exterior, de “brasileiro esperto”, numa alusão clara à suposta desonestidade do cidadão nacional, à qual foram tecidas loas nos referidos programas; afinal de contas, quem não fosse “esperto” seria “otário”, e ninguém queria este lugar; então, viva a esperteza!... O “esperto”, ademais, vingou com bastante força porque, desta postura, além da vantagem financeira real, se obtinha um ganho secundário: a falsa impressão de poder – poder enganar o outro; poder se safar imune e impune; poder, enfim, transgredir as leis (morais, éticas, legais) sem ter de pagar por isso, o que constitui o sonho dourado de qualquer perverso, que não possui, internalizado, o mecanismo da interdição, não há castração trabalhada porque não há frustração; pode-se tudo, e o outro não conta. (SIEBRA, 2005, p. 82).

Renata Mascarenhas, em 2006, na dissertação de mestrado em Linguística Aplicada da UECE/CE, pesquisou a tradução da peça teatral *Auto da compadecida* (1955, Ariano Suassuna) para o sistema audiovisual, e entre eles, estava o filme *Os Trapalhões no auto da compadecida* (1987, Roberto Farias). A autora considerou que a obra do grupo se recriava mais comercialmente e que os elementos da peça teatral eram transpostos, de forma a transfigurar o cenário nordestino para um universo circense, a partir do humor pastelão do quarteto. Nessa adaptação, foi suprimido o caráter didático da peça original, representado pela figura de um palhaço. Isso conduz para que o próprio espectador do filme, conforme Mascarenhas (2006, p. 140), “perceba o caráter moral do texto por meio dos diálogos travados entre os personagens e da fábula como um todo”.

E, um dos trabalhos mais recentes, do doutorado em Artes (UNICAMP/SP), André Carrico, em 2013, defendeu a tese sobre o humorismo radiofônico e a poética cômica de *Os Trapalhões*, a partir dos princípios cênicos que provinham do teatro de revista (por meio do Mussum), do humorismo radiofônico (por meio de Zacarias) e do circo (provenientes de Didi e Dedé). Vinte e dois filmes do quarteto, do período de 1978-1990, foram analisados, assim como sete horas de produção televisiva. O referido autor observou procedimentos padrões e universais utilizados pelos personagens. As análises foram comparadas às entrevistas com pessoas relacionadas ao quarteto. Carrico (2013) concluiu que o riso, provocado pelos *Trapalhões*, tinha sua origem nos atores que precederam seus compositores, ou seja, os antigos bufões, os “inúmeros artistas de rua e de feira, titereiros e brincantes, saltimbancos e palhaços de praça, caricatos da comédia de costumes e do Circo” (p. 191) que se perpassavam sobre diversas poéticas, tais como: a revista, o humor do rádio, a chanchada e também os primeiros cômicos da televisão brasileira. Tudo isso conduziu ao termo que o autor atribuiu conceitualmente como a “poética trapalhônica”.

Outro fato que merece atenção é que poucos estudos, sobre o grupo¹⁵, são realizados na área da Comunicação Social. A maior parte das pesquisas publicadas sobre eles em artigos científicos (periódicos ou anais de eventos, num total de 21 publicações entre 1999 e 2013) são resultados de trabalhos de iniciação científica e, em menor número, aqueles oriundos de programas de pós-graduação. Esses estão relacionados interdisciplinarmente a áreas como: a Educação (quatro trabalhos), a História (dois), a Literatura (cinco), o Cinema e o Audiovisual (quatro), as Artes (um) e a Comunicação Social (cinco). Todos esses trabalhos são estudos específicos de algum (ou alguns) filme(s) cinematográfico(s) ou programa(s) de televisão do quarteto.

Os filmes mais estudados ou mencionados, nesses trabalhos encontrados, foram: *Os saltimbancos Trapalhães* (1981, J. B. Tanko) que aparece em oito artigos, seguido por *Os Trapalhães no auto da compadecida* (1987, Roberto Farias) e *Os Trapalhães e o mágico de Oróz* (1984, Dedé Santana e Victor Lustosa), com dois trabalhos cada um. Dentre os produtos do grupo mais difundidos pela mídia, os mais analisados nas pesquisas foram: o cinema (dezesseis trabalhos), seguido pelos quadrinhos (três) e pela televisão (dois). Nove obras em livros também foram dedicadas ao quarteto, além de José Ramos (1995; 2004) e Lunardelli (1996), o próprio Renato Aragão lançou duas obras (2002; 2004). Mais tarde, Luís Joly e Paulo Franco (2007) lançaram um livro sobre a história do grupo com ênfase nos produtos televisivos. Dedé Santana, em 2010, lançou a obra *Eu e meus amigos Trapalhães*, que descreveu a relação dele com o quarteto, assim como dados sobre os bastidores das produções realizadas. O jornalista Juliano Barreto (2014) organizou toda a biografia de um dos integrantes, o Mussum, com relatos de pessoas que conviveram com o comediante, sobre a construção de seu personagem e a relação direta com *Os Trapalhães*. Logo depois, o escritor e radialista Rafael Spaca (2016), lançou um livro de entrevistas com pessoas que trabalharam durante as produções dos filmes cinematográficos do quarteto.

No quadro a seguir, mostra-se uma melhor visualização dos trabalhos realizados sobre o grupo¹⁶ em programas de pós-graduação *stricto sensu*. É possível perceber que nenhum deles se dedicou às questões de narrativa transmídia ou aos quadrinhos do grupo (ver quadro 1).

¹⁵ Pesquisa efetuada com as palavras-chave: *Trapalhães*; *Os Trapalhães*; Didi; Dedé; Mussum; Zacarias, no sistema de buscas disponibilizado na plataforma Lattes do CNPq (disponível em: <http://lattes.cnpq.br>), assim como no Portal de Periódicos Capes (disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br>) e no site Google Acadêmico (disponível em: <https://scholar.google.com.br>). Acessos intermediários no período de mar. a out. 2013.

¹⁶ Até o mês de fev. 2016.

QUADRO 1 - TRABALHOS REALIZADOS SOBRE OS TRAPALHÕES EM PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO

Ano	Autor e programa de pós-graduação de origem	Foco do estudo realizado	Frente midiática estudada
1990	José Ramos, doutorado em Ciências Sociais, PUC/SP.	Influxos de mídia de <i>Os Trapalhões</i> .	Cinema
1995	Fatimarlei Lunardelli, mestrado em Artes, USP/SP.	Riso trapalhônico, linguagem circense do grupo.	Cinema
2002	Ricardo Cavalcanti, mestrado em Comunicação, UFF/RJ.	Elementos que justificam o sucesso nas bilheterias do cinema do grupo.	Cinema
2005	Gilca Siebra, mestrado em Psicologia, UFBA/BA.	Estereótipos trapalhônicos produzidos nos programas de televisão.	Televisão
2006	Renata Mascarenhas, mestrado em Linguística Aplicada, UECE/CE.	Análise da adaptação do filme <i>Os Trapalhões no auto da compadecida</i> (1987).	Cinema
2007	Rafael Bona, mestrado em Educação, FURB/SC.	Os signos educativos do cinema de <i>Os Trapalhões</i> .	Cinema
2013	André Carrico, doutorado em Artes, UNICAMP/SP.	Poética trapalhônica.	Cinema e Televisão

Fonte: o próprio autor.

Todos esses trabalhos contribuíram para o entendimento sobre o grupo *Os Trapalhões* e a relação com cada um dos meios, televisivo ou cinematográfico, e para que se pudesse analisar as peculiaridades específicas de cada um deles.

1.2 A COMÉDIA TELEVISIVA

A televisão brasileira tem adotado, ao longo dos anos, a ficção seriada para estruturar o seu produto midiático. Isto está totalmente relacionado a um modelo industrial que adota as mesmas características da produção em série. Arlindo Machado (2005) observa que a televisão não teria criado a forma de narrativa seriada, pois isso já existia na literatura, em jornais, no rádio e também no cinema e, conforme o autor, “forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão” (p. 86). O autor ainda faz uma contextualização histórica sobre a serialização na comunicação audiovisual:

O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes. Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto. Os longas-metragens (*feature films*), que começam a surgir nessa época, só podiam ser exibidos nos *salões de cinema*, mais confortáveis e mais caros, embora numericamente ainda pouco expressivos. [...] Séries cinematográficas como *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseados no modelo dos folhetins jornalísticos, deram a forma básica do gênero. (MACHADO, 2005, p. 86).

Conforme Elizabeth Duarte (2012), o primeiro contato da televisão brasileira, com as ficções seriadas se deu por meio do produto midiático importado dos Estados Unidos e exibido no país. Aos poucos, as produções nacionais criaram uma linguagem própria e adaptaram a cultura estrangeira a um modo brasileiro de se fazer televisão, com produtos como: *Alô doçura* (1953-1964, TV Tupi), *Família trapo* (1967-1971, TV Record), *A grande família* (1972-1975; 2001-2014, TV Globo), *Sai de baixo* (1996-2002, e isoladamente em 2013, TV Globo), entre outros.

A comédia é um gênero constantemente presente nas obras de ficção seriadas de diferentes frentes de veiculação da mídia e tem como objetivo provocar o riso a partir do humor. Mikhail Bakhtin (2010), ao investigar a obra cômica de François Rabelais (1494-1553), fez a seguinte observação: o humor nunca foi “um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” (p. 3). O humor ocupava um lugar modesto, pois esteve, sucessivamente, relacionado a manifestações como as festas, o carnaval, o ritual, os bufões, os palhaços, entre outros. O riso sempre acompanhou as festividades, desde as festas do templo, até as comemorações do carnaval. E, frequentemente nessas festas, havia um “bobo” que propagava o riso, parodiava ou imitava cerimoniais, pessoas e peças. No Renascimento, o riso era visto como uma atividade regeneradora, criativa e positiva. A partir do século XVII começou a ser referido, apenas, como um fenômeno parcial e negativo, pois era pertencente aos atores sociais inferiores e corrompidos e não poderia estar relacionado à concepção do mundo. O fato durou até o século XVIII.

Em *O riso: ensaio sobre significação da comicidade* (2001), Henri Bergson constata que a comédia está sempre envolta de muitos aspectos que estão relacionados a acontecimentos e fatos dos atores sociais. A comédia é sempre o oposto do gênero dramático. O autor ainda pontua que ela:

imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos. (BERGSON, 2001, p. 65).

O primeiro programa de comédia da televisão brasileira foi *Rancho alegre*, que estreou dois dias após a inauguração da TV Tupi, em 20 de setembro de 1950, e foi uma adaptação oriunda do rádio e estrelada pelo comediante Amácio Mazzaropi. O programa foi

produzido/veiculado até o ano de 1954 e foi responsável por abrir portas para o gênero do humor no audiovisual brasileiro (JOLY; FRANCO, 2007).

Desde o início da mídia televisiva, até os dias de hoje, as comédias de situação (*situation comedy* ou *sitcoms*, como são mais conhecidas) estão presentes na programação de emissoras de diferentes países. A provocação do riso é o que está sempre em evidência em suas narrativas, como por exemplo em *Friends* (1994-2004) e *Two and a half men* (2003-2015) nos Estados Unidos, ou *Os normais* (2001-2003) e *Zorra total* (1999-2015) no Brasil. Bergson (2001) constata que a comédia de situação fazia parte das comédias de tipos e essa, por sua vez, “finca raízes profundas na vida” (p. 50).

A ficção seriada, em formato de comédias de situação, sempre foi o alicerce do grupo *Os Trapalhões*, desde a sua estreia na televisão brasileira, nos anos de 1960. Conforme Doc Comparato (2009), as comédias de situação televisivas são narrativas, geralmente com 25 minutos de duração. São as que mais possuem a carga do subgênero pastelão. A estrutura dos episódios é toda conduzida para a provocação do riso e se divide em quatro partes: introdução, complicação, consequência e relevância (ou irrelevância). A introdução dá início ao conflito da narrativa que conduz para a complicação, e leva para uma consequência e depois chega ao clímax da história. A relevância ou irrelevância é a moral ou imoralidade da comédia de situação. Esse contexto corrobora com a grande parte dos esquetes produzidos pelos *Trapalhões* nos programas de televisão.

A *sitcom* nasce do teatro de revista, cresce no rádio e chega à televisão sob a forma de esquete. Esse gênero está intimamente ligado à crítica de costumes, que é sua matéria-prima. Embora frequentemente tenha também assumido a forma de crítica política. Atualmente as televisões têm interesse enorme nesse tipo de produto porque é barato e consegue altos níveis de audiência. (COMPARATO, 2009, p. 387).

A base da narrativa, de uma comédia de situação, está nos diálogos. Ela se constrói num trabalho hipertextual que requer várias ideias, citações e alusões. Comparato (2009), salienta que “um bom roteiro de *sitcom* deve provocar o riso do público a cada dez ou quinze segundos, e isso requer um diálogo muito preciso, rico em comicidade e perfeito no delineamento do tempo dramático” (p. 388). As questões de carisma e talento cômico também são essenciais para o ator que dá vida ao personagem, nesse enredo que propicia o humor.

A comédia pastelão, conhecida nos Estados Unidos como *slapstick* (*slap*: bofetada, *stick*: bastão) se refere àquela em que há sincronia da atuação do ator com as risadas do

público. As piadas jocosas, os flertes com a esposa do amigo, as bofetadas, os gestos extrapolados, as tortas na cara e a linguagem circense, contribuem para a consolidação desse subgênero. Teve início, nos Estados Unidos, com filmes do ator Charles Chaplin (1889-1977), e foi propagado também pelos filmes de *O gordo e o magro* (famosos entre as décadas de 1920 e de 1930) e *Os três patetas* (1922-1970).

Nos filmes produzidos nos anos de 1910, a comédia pastelão era um dos subgêneros mais presentes. A produtora cinematográfica Keystone Studios, com os *Keystone cops*, é considerada um dos melhores exemplos desse subgênero. Nesses filmes, os policiais eram atrapalhados, e tornava-se evidente a utilização dos fundamentos básicos da comédia pastelão. Segundo Marcelo Ádams (2014, p. 2), sempre havia, “muita violência – ainda que sem consequências duradouras nas vítimas –, correrias permanentes, imbecilidade generalizada e um profundo *non sense*”. Chaplin ainda é considerado um dos melhores exemplos, com suas criações de gags visuais, em que o personagem feria, a pedradas, a pauladas e pontapés, os personagens que não faziam as suas vontades.

Luís Nogueira (2010), define a comédia pastelão com uma expressividade maior na “fiscalidade do humor, sendo por isso o corpo e a mímica fundamentais, frequentemente através de uma representação exagerada da violência sem consequências, acompanhada de sons irrealistas” (p. 22). O pastelão também trabalha com elementos da tragicomédia que mistura a tragédia e indícios humorísticos.

Ciro Marcondes Filho (1988), constata que a linguagem da televisão, principalmente dos primeiros programas, era proveniente da linguagem circense. A mesma estrutura de entretenimento e diversão do circo foi absorvida pela televisão, assim como a estrutura espetacular dos parques de diversões.

O conceito de “programa” é extensivo pela quantidade de produtos televisivos englobados. Arlindo Machado e Marta Vélez (2007) argumentam que a noção de programa levanta muitos questionamentos: “costuma borrar os limites entre os programas, ou inserir um programa dentro do outro, a ponto de tornar difícil a distinção entre um programa ‘continente’ e um programa ‘conteúdo’” (p. 4). Todos eles mesclam com publicidade, videocliques, programas dentro de outros programas, e isso vale também para os seriados e as telenovelas. Por essa razão, existe a dificuldade em identificar e definir a noção de “programa de televisão”.

Com o objetivo de determinar as peculiaridades dos programas televisivos de *Os Trapalhões*, geralmente alicerçados pela estrutura das comédias de situação, faz-se um

levantamento histórico, desde a formação do grupo na década de 1960, até a contemporaneidade com os personagens Didi e Dedé.

1.3 OS TRAPALHÕES E A TELEVISÃO

Dentro da história da televisão brasileira, *Os Trapalhões* marcaram época e contribuíram para consolidar e representar o gênero da comédia de situação no país. O grupo trabalhava com diversos tipos e formatos de programas que variavam de acordo com as suas fases e que, na maior parte das vezes, se referia a um conjunto de esquetes. Os programas eram sempre baseados numa estrutura de comédia de situação com foco no humor pastelão.

De acordo com Joly e Franco (2007):

Os Trapalhões foram os últimos palhaços autênticos da televisão brasileira. Em seus últimos anos de atuação, viram programas contemporâneos, como *TV Pirata* ou *Casseta & Planeta*, adaptarem-se ao humor politicamente incorreto, chamado de “inteligente” e, muitas vezes, à base de sarcasmo e alguma apelação. (JOLY; FRANCO, 2007, p. 17).

O grupo teve início com o cearense Renato Aragão, nascido em Sobral, em 13 de janeiro de 1935. Ele nunca frequentou uma escola de cinema ou de atuação e chegou a ser funcionário do Banco do Nordeste do Brasil. Kursou a faculdade de Direito, na Universidade do Estado do Ceará, sem nunca ter exercido a profissão. Segundo Lunardelli (1996), a aspiração para a vida artística começou com a admiração pelo astro brasileiro Oscarito e pelo comediante estrangeiro Charles Chaplin, em quem muito se inspirou para a realização de suas obras.

Renato Aragão era o que melhor sabia improvisar os textos. O artista tinha a habilidade de inserir cacos no roteiro, sem prejudicar o conteúdo original, como: *psit, cuma?*, *peruas, vai fica biito, ôs pirata*, entre muitos outros. Seu personagem era o que sempre se dava bem em relação aos demais, quase sempre terminava as histórias com a mocinha da trama (JOLY; FRANCO, 2007).

Com a chegada da TV Ceará Canal 2, no ano de 1961, Aragão conseguiu realizar o sonho de trabalhar na mídia. Ao ser aprovado para ingressar na televisão, depois de um curso de redação, direção e produção, ele começou a dar vida à sua carreira artística no programa *Show alegre* (LUNARDELLI, 1996).

Segundo Carrico (2013), Renato Aragão ficou responsável por criar um programa para a emissora e começou a ler textos de comédia. O programa fez tanto sucesso que logo começou a se tornar conhecido. Em meados dos anos de 1960, Renato foi convidado a trabalhar na TV Tupi, no Rio de Janeiro, no programa *A-e-i-o-urca*. Nesse período, também conheceu Dedé Santana, que passou a ser sua dupla, entre os anos de 1964 e de 1965. Os dois estrearam num quadro chamado *Os legionários*, que se tornou um programa independente com a atuação dos dois humoristas. Fazer cinema era um de seus maiores objetivos e entenderam que, para atingir essa meta, o trabalho na televisão seria fundamental. Em 1965, ele e Dedé estrearam como atores no cinema, com *Na onda do iê, iê, iê* (1965, Aurélio Teixeira)¹⁷, que foi o primeiro filme em longa metragem da dupla. Em 1966¹⁸, Renato Aragão passou a trabalhar na TV Excelsior, local em que criou o programa *Os adoráveis Trapalhães*.

Dedé Santana nasceu em 09 de maio de 1936, em Niterói, no Rio de Janeiro. Ingressou na carreira artística muito cedo, aos três meses de idade, quando esteve no palco com sua mãe na peça teatral *A cabana do pai Tomáz*. Ainda jovem, começou a trabalhar no circo, até se estabilizar em São Paulo, cidade na qual decidiu trabalhar com contabilidade. Seria, contudo, por meio de um encontro com Renato Aragão, que nasceria a origem do humor ingênuo que, um pouco mais tarde, transformar-se-ia em *Os Trapalhães* (LUNARDELLI, 1996).

Ao se traçar uma comparação entre os membros do grupo, Dedé é o que tem interpretações menos gestuais. Conforme Lunardelli (1996, p. 63), ele é “o sujeito sério e ponderado, até um pouco sofisticado. É o ‘inteligente’ da turma e sua gramática exata serve para corrigir os massacres impostos à língua pelos outros, à guisa de fazer rir”. Sempre era tratado como “escada”, um palhaço secundário que servia para subsidiar a narrativa em questão.

Carrico (2013), explica que sua interpretação era derivada do circo – pelo fato de sua família ser oriunda desse. Era um dos personagens mais ágeis do grupo e considerado o mais valente também, porém, como forma de provocar o riso, começava a se tornar covarde e chorão.

¹⁷ Em algumas fontes, encontrou-se o ano de 1966 como produção do filme.

¹⁸ 1966 é o ano oficial de criação do grupo *Os Trapalhães*, se forem considerados os 25 anos comemorados em 1991. Contudo, pelas investigações feitas, a partir de entrevistas divulgadas na mídia por Didi e Dedé, os dois já trabalhavam juntos desde 1964, com o quadro *Os legionários*, no qual mantinham os mesmos trejeitos e linguagem dos personagens que iriam deixá-los famosos anos depois. Portanto o embrião da narrativa transmídia trapalhônica nasceu na televisão, quase que em paralelo ao cinema.

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 [sic] macho. (CARRICO, 2013, p. 80).

Ironicamente, todas as piadas, relacionadas aos homossexuais, quase sempre eram direcionadas ao personagem Dedé, muito embora fosse o Zacarias, o membro mais efeminado do grupo. Seu personagem entrou posteriormente para o programa e nunca essas piadas eram dirigidas a ele. Dedé quase não possuía bordões, mas, eram dele, frases repetidas no cinema e na televisão como: *nãaaaaao?!; tás brincando?; ô, rapá!*. Ele tinha o costume de gritar durante a encenação e utilizava o corpo, tinha o choro e a alegria de um palhaço (CARRICO, 2013).

No ano de 1969, Aragão deixou a TV Excelsior e começou a trabalhar na TV Record, onde fez dupla, com Roberto Guilherme, no programa *Praça da alegria* (1957-1979). Em seguida, Dedé Santana juntou-se a eles e não demorou muito para que ele e Aragão conseguissem seu próprio programa que foi chamado de *Os insociáveis* (1972). Ao mesmo tempo em que Aragão trabalhava com Dedé na televisão, atuava solo no cinema (CARRICO, 2013).

Os insociáveis fez bastante sucesso na TV Record e serviu de escola para *Os Trapalhões*. Aos poucos, eles perceberam a fórmula para o sucesso que, segundo Barreto (2014, p. 150), seria a “comédia pastelão com tombos, brigas, muito improviso e piadas em linguagem popular”.

Foi a partir desse momento que *Os Trapalhões* começaram a moldar um formato de narrativa seriada que seria replicada tempos depois, quando o grupo passou a ter a sua formação com os quatro integrantes. Quase que paralelamente ao sucesso da televisão, essa narrativa seriada seria também expandida para outros meios como o cinema e os quadrinhos. Corroborar-se aqui com a explicação de Umberto Eco, na obra *Sobre espelhos e outros ensaios* (1989), acerca da inovação do seriado, em que a comunicação midiática proporcionou a repetição perfeita de uma matriz com a presença de esquemas que permitiam uma experiência inovadora. Conforme Eco, “se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história” (p. 121).

O sucesso do programa, *Os insociáveis*, tornou-se cada vez mais evidente e, à medida que os números de audiência aumentavam, o programa passava a ter, semanalmente,

mais tempo no ar. Didi e Dedé resolveram inserir mais um elemento na equipe de humoristas e este precisaria ser afrodescendente. Conforme Barreto, a dupla se inspirou nas comédias estadunidenses do início dos anos de 1970, “quando nomes como Bill Cosby e Richard Pryor faziam sucesso com tipos engraçados, independente de usarem fantasias ou atuarem em papéis de afrodescendentes estereotipados” (BARRETO, 2014, p. 151).

Vários nomes chegaram a ser cogitados, e um deles foi o de Tião Macalé (1926-1993). No entanto, surgiu a ideia de convidarem um artista que fazia sucesso, na época, como líder da banda *Originais do samba*, chamado Antônio Carlos Bernardes Gomes, mais conhecido como Mussum (que na época se escrevia Muçum). Ele fazia algumas pontas humorísticas, em atrações da TV Record, com músicos, atores e comediantes. Mussum também já havia feito participações no programa *Chico Anyasio show* (exibido entre os anos de 1960 e de 1990). Sua carreira nos *Originais do samba* estava no auge, tinha uma vida bastante atarefada e estava em dúvida em aceitar convites mais sérios para trabalhar na televisão. Com bastante insistência de Dedé, Mussum aceitou o convite para trabalhar em *Os insociáveis* em 1973 (BARRETO, 2014)¹⁹.

Mussum nasceu em 07 de abril de 1941 e foi criado no morro da Cachoeirinha, no Rio de Janeiro. Em 1960, estreou na TV Globo com participações em um programa humorístico e chegou a conhecer Grande Otelo que lhe deu o apelido de Muçum, relacionado ao peixe liso e escorregadio, pois seu humor se assemelhava a essas características. Ficou conhecido por sua linguagem com o sufixo “is” nos finais de algumas palavras ditas como “forévis”, “cacildis”, “biritis”, entre muitas outras.

Mussum trouxe para o grupo a representação do negro de um modo geral e, particularmente, do tipo carioca. Na vida real, era um grande sambista. Na tela, personificava um malandro camarada, cheio de ginga. O sorriso largo e espontâneo se somava às caretas de um choro sem lágrimas, revelando uma face cheia de expressão. Criou um tipo guloso e sempre sedento por bebida que mexeu com o imaginário popular. (LUNARDELLI, 1996, p. 65).

Devido ao crescente sucesso do trio, juntamente com outros artistas do elenco, *Os insociáveis* passou a servir de molde e base para o que viria a ser, pouco tempo depois, *Os Trapalhões*. A narrativa do programa se passava numa vila e as histórias quase sempre giravam em torno de Didi, o personagem principal. A crítica especializada começava a

¹⁹ Na obra de Joly e Franco (2007) aparece o ano de 1970 como a entrada de Mussum em *Os insociáveis*. Os autores também mencionam que, por vezes, algumas informações em relação às datas estão desconexas nas obras publicadas sobre o grupo.

rebater o tipo de humor que era feito, porém, eram crescentes os aumentos nos números de audiência (BARRETO, 2014).

Um fato que chamava a atenção, era a maneira como se conduzia a narrativa dos programas de *Os insociáveis*. O humor era sempre inspirado nas chanchadas brasileiras e, com isso, traziam nas falas “piadas que faziam referências sexuais, brincadeiras grosseiras com peidos e arrotos, cenas de preconceitos com nordestinos, negros e homossexuais. A cada episódio, uma saia justa” (BARRETO, 2014, p. 158). Toda essa bagagem foi transferida para *Os Trapalhões*, anos depois, conforme já exposto na pesquisa de Siebra (2005). Todos esses estereótipos de humor, por vezes, apareciam em forma de *double coding*, na fala dos personagens.

O *double coding* é um termo que foi cunhado por Charles Jencks (1977), que sugere a existência contínua de duplos sentidos na linguagem da arquitetura da pós-modernidade. Ao adaptar esse conceito para a literatura, Eco (2011c) faz os seguintes apontamentos acerca do assunto para os textos:

No que se refere ao *double coding* [...], podemos ter (i) um leitor que não aceita a mistura de estilemas e conteúdos cultos e estilemas e conteúdos populares e que, portanto, pode recusar-se a ler, mas o faz justamente por que reconhece a mistura, (ii) um leitor que se sente à vontade precisamente porque se compraz com este alternar-se de dificuldade e afabilidades, desafio e encorajamento, e, enfim, (iii) um leitor que acolhe o texto inteiro como convite afável e então não se dá conta de quanto ele remete a estilemas elitistas (e logo, usufrui da obra, mas perde as remissões). Apenas este terceiro caso nos introduz à estratégia da ironia intertextual. (ECO, 2011c, p. 212).

Em termos gerais, o *double coding* possibilita dupla leitura de um texto em que o leitor está avisado de forma intertextual e “saboreia” a ironia daquele momento da obra. E isso vale para o contexto quando a citação está deslocada da fonte. Conforme Eco (2011c, p. 214), “não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou mutação de significado”.

Em quase todas as narrativas dos esquetes do grupo, há trocadilhos nas falas que causam um duplo entendimento, com a finalidade de provocar o riso. Vladímir Propp (1992), conceitua os trocadilhos como jogos de palavras e tipos de astúcia que contribuem no emprego cômico das palavras parecidas foneticamente, mas com significados diferentes. Geralmente, suas finalidades estão relacionadas ao folclore e podem acontecer involuntariamente. Propp ainda explica que:

Existem palavras que possuem dois ou mais significados. Alguns significados têm um sentido amplo, de certo modo geral, abstrato, e outros o têm mais restrito, concreto, aplicado. Este último costuma ser definido, de modo não muito feliz, como significado “literal” da palavra. O calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. (id., p. 121).

Para Décio Pignatari (1984), os programas de *Os Trapalhões* são como uma “comicidade ingênua e grossa, na base do trocadilho: os pés pelas mãos, a cabeça pelo assento [...], o homem pela mulher, uma música pela outra – o grotesco transformacional em tudo” (p. 23). Seria o alicerce do carnaval, e *Os Trapalhões*, segundo o autor, “atrapalham os códigos” com a liberdade do humor, produzido por Renato Aragão e sua turma.

Em 1974, surgiu a proposta para Aragão levar seu programa para a TV Tupi, onde teria mais liberdade para criação de suas narrativas de comédia pastelão, aliada a vantagens financeiras. Esse foi o momento de criação do programa com o título *Os Trapalhões*, cuja denominação vinha do antigo programa *Adoráveis Trapalhões*, e era a maneira como Didi e Dedé eram chamados e reconhecidos pelo público. Os roteiros dos programas passaram a ser conduzidos no formato de teatro de revista (BARRETO, 2014).

Segundo Tiago Gomes (2004), o teatro de revista se refere a um gênero do teatro musical com suas peculiaridades na construção do enredo que mescla texto e espetáculo, além de divulgar a música popular brasileira, nas primeiras décadas do século XX. Há uma polissemia em seu formato, no seu conteúdo e na sua estética.

Ao mesmo tempo em que *Os Trapalhões*, na televisão, faziam sucesso com o público, no cinema, o ritmo de produção do grupo era o mesmo. Mussum tinha dificuldades para decorar textos muitos longos e Didi sentiu a necessidade de contratar mais um artista para interpretar outros personagens. Foi quando ele e Dedé lembraram de Mauro Faccio Gonçalves, com quem trabalharam num quadro da TV Excelsior, nos anos de 1960. Assim, por volta da metade dos anos de 1970, Mauro passa a integrar o grupo e a utilizar o nome de Zacarias – que mais tarde foi rebatizado de Zacaria (BARRETO, 2014).

Mauro nasceu em Minas Gerais, em 1934, na cidade de Sete Lagoas. Iniciou a carreira na comunicação radiofônica, em 1955, quando trabalhou na Rádio Cultura de Sete Lagoas. O artista tinha habilidades para imitar sons de animais e fazer rir com seus trejeitos corporais. Na cidade de Belo Horizonte, começou a trabalhar em três programas de rádio.

Ele se tornou conhecido e recebeu convites para ingressar na televisão e, em 1976²⁰, passou a fazer parte de *Os Trapalhões*. Conforme Joly e Franco (2007), Zacarias era o que carregava o humor mais ingênuo do quarteto, devido às suas piadas e seus trejeitos. Seu personagem ficou conhecido pela sua risada característica e por utilizar perucas.

Segundo Lunardelli (1996, p. 66) “a ele eram destinadas as piadas de cunho mais enternecedor, de caráter mais inocente. Dificilmente engana os outros, mas com facilidade é enganado”. Ele era uma espécie de “caipira inocente”. Num dos seus conhecidos trejeitos, suas mãos ficavam sempre para o alto, seguida de corridas e saltos rápidos, com uma risada aguda e quase sempre acompanhada de uma mão na boca. Sua peruca era, constantemente, um motivo para zombarias e provocação do riso no espectador.

Propp (1992), explica que o termo zombaria é entendido como sinônimo de ridicularização, escárnio, derrisão, riso de zombaria. Todos eles derivam do termo russo *osmiéivanie*. É um tipo de riso que mais se encontra entre os atores sociais. Propp também percebe que esse tipo de riso, geralmente, está envolto de sarcasmo e do prazer maldoso. É um dos tipos de provocação do riso mais conhecidos e importantes em narrativas de humor, e era um dos mais utilizados pelo quarteto *Os Trapalhões* (ver figura 01).



Figura 01: O quarteto *Os Trapalhões*: Dedé, Zacarias, Mussum e Didi
Fonte: MEMORIAL..., 2016, disponível em:
<http://memorialdafama.com/biografiasRZ/Zacarias3.jpg>

²⁰ Conforme Joly e Franco (2007) há divergências na data de entrada de Zacarias no grupo. Em alguns jornais e revistas aparece o ano de 1974, e outros, 1976.

Com a liberdade de trabalho alcançada pelo grupo, na TV Tupi, várias telenovelas da emissora começaram a ser parodiadas e escrachadas. Seus personagens se travestiam de mulheres e atores das tramas originais também participavam, como convidados, das gravações. Eles imitavam as estrelas das telenovelas, parodiavam personagens, obras literárias, super-heróis das histórias em quadrinhos, entre outros²¹.

A identificação com o público infanto-juvenil aconteceu na TV Tupi e, nesse momento, Aragão sentiu a necessidade de adaptar a linguagem dos programas de televisão. Se tivessem a pretensão de fidelizar e conquistar esse tipo de público, que era o mais cativo de seus filmes no cinema, as piadas teriam de ser menos agressivas. Conforme o sucesso aumentava, as críticas, nos jornais sobre o humor do grupo, eram cada vez piores. Segundo Barreto (2014) os quatro integrantes eram chamados de apelativos, de não criativos nos textos, vulgares e de causarem nojo.

Entre os anos de 1974 e de 1975, já haviam se tornado um dos programas mais assistidos na televisão brasileira. Na tentativa de barrar e diminuir a audiência da TV Tupi, a TV Record exibia antigos episódios do grupo, nos mesmos dias e horários. A marca *Os Trapalhões* começou a se tornar forte. Em 1976, foram lançadas também as revistas em quadrinhos do grupo (na Editora Bloch), os discos de piadas e outros produtos relacionados ao quarteto.

Todo mundo parecia estar disposto a rir mais um pouco com as trapalhadas do quarteto, fosse em uma revista, em um disco ou em propagandas. O gibi parecia mais com uma fotonovela, uma vez que os personagens e histórias desenhados nas páginas eram reproduções quase fotográficas das situações do programa – o que não rendia o suficiente para preencher todo o espaço. Para dar mais sustância à publicação, eram incluídas histórias do *cowboy* Buck Zé e dos sobrinhos do Gato Félix, Leco e Beto. (BARRETO, 2014, p. 177).

Seria, esse, o momento do nascimento da narrativa transmídia trapalhônica? O universo expandido do quarteto completo começava a prosperar no cinema e nos quadrinhos. Como, essa linguagem da televisão, servia de nexos para outras plataformas? Em 1977, próximo a esse período, um novo conceito sobre franquias audiovisuais nascia nos Estados Unidos, a partir de *Star Wars*, de George Lucas, em que não estavam em questão, somente, o planejamento das narrativas audiovisuais, mas também todo o aparato que envolvia o merchandising a partir dos filmes cinematográficos.

²¹ Este trabalho hipertextual é melhor compreendido nas análises do material televisivo do grupo, no capítulo a seguir.

Chris Taylor (2015), relata que *Star Wars* se transformou numa franquia multibilionária no mundo todo, e o seu mentor, George Lucas, era um visionário homem de negócios, um empreendedor, por enxergar, como importantes, as marcas das obras audiovisuais e seus derivados, e esses, sempre, serem tratados como “lixo” por Hollywood. A partir desse cenário, é possível ver muitas semelhanças entre a marca *Star Wars* e *Os Trapalhões*, em termos de franquias, entre os anos de 1970 e de 1990. Da mesma forma que existem muitas similaridades, entre George Lucas e Renato Aragão, na concepção das histórias: as narrativas sempre construídas a partir de arquétipos conhecidos universalmente, assim como a marca das obras, tratada como uma empresa de negócios.

José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, da TV Globo, preocupado com a audiência do seu programa de domingo à noite, *Fantástico*, por ele sempre estar em segundo lugar nas pesquisas, fez um convite para Aragão deixar a TV Tupi, com propostas de bons salários para todos e investimentos em seus programas. Boni teve o seu convite recusado, pois Aragão temia que “o padrão Globo de qualidade”, arruinasse seu grupo (BARRETO, 2014).

José Marques de Melo explana que esse “padrão global” – instituído até a contemporaneidade – refere-se a um planejamento estratégico de marketing no qual se unem, segundo o autor (1988, p. 18), “eficiência empresarial, competência técnica e sintonização com as necessidades subjetivas” dos espectadores, por meio de pesquisa. O sucesso do padrão Globo de qualidade está na criação de uma programação televisiva que atenda todas as faixas etárias e padrões socioeconômicos. A esse cenário, Néstor García-Canclini argumenta que a TV Globo “é criadora de uma nova mentalidade empresarial com relação à cultura, que estabelece relações altamente profissionalizadas entre artistas, técnicos, produtores e público” (GARCÍA-CANCLINI, 1998, p. 93).

Renato Aragão ainda tinha dúvidas em migrar o programa para a TV Globo. Da mesma forma, havia intenções do artista em abandonar a carreira na televisão para se dedicar exclusivamente ao cinema, algo também idealizado por Dedé que almejava a carreira de diretor, produtor e roteirista. Ao mesmo tempo, a banda *Os originais do samba*, de Mussum, vivia sua melhor fase. As insistências da TV Globo continuaram em todo o ano de 1976 para que *Os Trapalhões* mudassem de emissora. Com as produções da TV Tupi entrando em decadência (rodízios de câmeras de gravação, poucos investimentos, falta de reajustes nos salários) o grupo aceitou o convite, e foi aí que se iniciou uma nova fase na carreira de todos, em 1977 (BARRETO, 2014).

Diferentemente do que era nas outras emissoras, o formato do programa televisivo passou a ser distinto. Iniciou com uma edição especial, em que o estilo dos personagens permaneceu o mesmo, mas se direcionou para os modos das superproduções, assim como eram os demais programas realizados pela TV Globo: investimento em tecnologia audiovisual, cenários e produções semelhantes às de cinema e de telenovelas. Houve até uma paródia do seriado estadunidense *S.W.A.T.* (1975-1976), com tratamento na estética voltada para o padrão Globo de qualidade e grande investimento da emissora. O nome do programa passou a ser denominado de *SUATE*, e não demorou muito para que eles obtivessem seu programa fixo, o que ocorreu a partir de março de 1977, nas noites de domingo. Apesar de, inicialmente, na nova emissora, haver um requinte nas narrativas televisivas do grupo, Aragão não se preocupou tanto com o padrão Globo de qualidade e continuou a trabalhar com a mesma fórmula de sucesso utilizada nas outras emissoras. Conforme Barreto (2014, p. 194), “usar o cotidiano como inspiração e improvisar”.

O improviso na comédia também é conhecido como *comédia dell’arte*, que surgiu na Itália, por volta do século XVI e expandiu-se para toda a Europa nos séculos seguintes. Yves Stalloni (2003), define esse tipo de comédia a partir de três características distintas: 1. O *canevas*, que é uma intriga simples do enredo, geralmente atrelado a questões amorosas e os comediantes partem para a improvisação; 2. O *desempenho corporal*, em que o comediante faz gesticulações, caretas, dança, traveste-se, canta, entre outros. Tudo relacionado às habilidades corporais do ator interpretante; 3. As *máscaras*, por meio da interpretação codificada como os velhos grotescos, os zanni, os arlequins, os fanfarrões. Todas essas características eram comuns e corriqueiras nos esquetes televisivos de *Os Trapalhões*.

No início dos anos de 1980, muitos dos programas do quarteto eram transposições de peças teatrais famosas. Havia a participação do público nas gravações, esquetes diversos, shows e gravações externas. Toda essa produção, que ia ao ar aos domingos, tinha a finalidade de proporcionar aos espectadores uma média de quatro programas com estilos diferentes, porém com o cuidado para não se perder o humor e a linguagem comunicacional tão característica do grupo. Esse aspecto vai ao encontro do cenário midiático exposto por Machado (2005), ao mencionar sobre o modelo industrial da televisão no qual “é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática” (p. 86).

O contexto televisivo do grupo corrobora, também, as questões da “inovação do seriado” e suas peculiaridades em relação às repetições da estrutura narrativa e ao esquema

serial da comunicação midiática, conforme Eco (1989) – algo que também estava ocorrendo no cinema e nos quadrinhos do quarteto. Segundo o autor, “temos uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior” (p. 123).

É uma forma de serialidade motivada, aquela em que está mais direcionada para o ator ou atores, do que pela estrutura narrativa:

A simples presença de John Wayne (ou Jerry Lewis), sem uma direção muito personalizada, só poderia produzir o mesmo filme, porque os acontecimentos nascem da mímica, dos esquemas comportamentais, às vezes da própria elementaridade do personagem-ator, que nada sabe fazer a não ser sempre as mesmas coisas. Nestes casos, por mais que o autor se empenhe em inventar histórias diferentes, na verdade o público reconhece (com satisfação) sempre e de qualquer maneira a mesma história. (ECO, 1989, p. 124).

A repetição de estruturas narrativas era comum nos quadros dos programas do grupo. Gêisa D'Oliveira e Valdomiro Vergueiro (2010) explicam que o humor de *Os Trapalhões* na televisão – e também no cinema – seguia uma fórmula simples nos enredos cômicos: semelhante aos espetáculos circenses, bem como às características da chanchada brasileira. Os programas eram sempre compostos, segundo os autores, “por uma série de esquetes, ou seja, de pequenas peças ou cenas cômicas, geralmente com dez minutos de duração. Não havia qualquer relação temática entre os esquetes” (p. 126). A única coisa comum, nos quadros televisivos, era a participação dos quatro integrantes com os personagens coadjuvantes ou de forma isolada.

A caracterização de cada um dos componentes como elementos representativos de segmentos sociais talvez seja um dos motivos pelos quais a simpatia granjeada junto ao público tenha atingido tão altos picos. Mais que isso, talvez: corporificam agentes sociais via de regra excluídos das narrativas televisivas. (id., p. 126).

Embora os filmes no cinema continuassem a ser produzidos e os números de audiência na televisão só aumentassem, o grupo começou a se desentender e a conduzir carreiras separadas. Um dos fatores, que contribuiu muito para isso, foi uma reportagem de capa da revista *Veja* (editora Abril) em 1983, que destaca o trabalho de Aragão e os demais integrantes do grupo são colocados, apenas, como suportes de seu personagem. Além disso, existiam também alguns problemas de gestão financeira da marca do quarteto. Seguem assim, sem sucesso, suas carreiras solo (BARRETO, 2014).

Segundo Barreto (2014), por uma persistência e a reaproximação feita por Sérgio Murad (1937-2008), o Beto Carrero, responsável pelo marketing e promoção dos intervalos comerciais e de merchandising no programa do grupo, eles voltaram a trabalhar juntos, em 1984. Com a retomada do quarteto, eles filmaram *Os Trapalhões e o mágico de Oróz* (1984, Dedé Santana e Victor Lustosa), uma paródia da obra literária *O maravilhoso mágico de Óz* (1900, Frank Baum) que ficou mundialmente conhecida pela versão cinematográfica estadunidense *O mágico de Óz* (1939, Victor Fleming). *Oróz* faz um trocadilho, não somente com o título de origem, mas também é uma homenagem a cidade de Orós, no Ceará. Depois vieram muitos outros filmes, quase todos campeões de bilheteria e que conduziam para uma estética que mesclava a linguagem televisiva e publicitária, a partir de uma transtextualidade com obras famosas.

Toda a carga humorística do grupo esteve relacionada ao seu tempo e fazia, na maior parte das vezes, sátiras do cotidiano. Depois da volta do quarteto, a partir de 1984, seus programas começaram a ter mais fundo branco nos cenários e as cores predominantes vinham do figurino utilizado pelos personagens. Foi nessa época também que alguns quadros começaram a ter um humor mais voltado para as crianças, embora seus programas nunca tivessem sido considerados do gênero (JOLY; FRANCO, 2007).

A troca de diretores do programa era uma constante e, conforme os anos passavam, os quadros sofriam mudanças; contudo, as adaptações sempre eram feitas de acordo com o público. Alguns esquetes chegaram a ser gravados em Los Angeles (Estados Unidos) e exibidos como quadros especiais do programa. Carlos Alberto de Nóbrega e Roberto Silveira eram alguns dos seus redatores, além da supervisão final de Renato Aragão e Wilton Franco (1930-2012), um importante nome da televisão brasileira. O comediante Chico Anysio (1931-2012) também estava na supervisão de criação (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Nesse contexto midiático, muitas obras audiovisuais eram parodiadas: telejornais, outros programas de televisão, telenovelas e até videocliques famosos. Era uma produção desordenada de subgêneros que levava a um hibridismo televisual. Na maioria das vezes, nos tradicionais videocliques do grupo, conhecidos como *trapaclipes*, eram parodiadas músicas de artistas famosos como Ney Matogrosso, Caetano Veloso, Roberto Carlos, Chico Buarque, Maria Bethânia, entre muitos outros.

O videoclipe, conforme Machado (2005), é um vídeo em “formato enxuto e concentrado, de curta duração, de custos relativamente modestos se comparados com os de

um filme ou de um programa de televisão, e com amplo potencial de distribuição” (p. 173). Para produzir suas próprias obras, o grupo utilizou-se da linguagem do videoclipe, que começou a se expandir na década de 1980, devido à MTV.

As sátiras musicais eram constantes. Isso era uma forma de unir a desordem das narrativas do grupo com o padrão Globo de qualidade. Os *trapaclipes*, de forma geral, eram uma releitura visual, uma paródia da música original e, conforme Barreto (2014, p. 195), “às vezes tendendo para um pastelão puro e simples, com os humoristas vestidos de mulher ou vestindo as mesmas roupas dos artistas originais, e, em outros casos, interpretando literalmente as situações descritas nas canções”.

Os *Trapalhões* sempre acompanhavam as mudanças proporcionadas pela tecnologia e pela criatividade na televisão. Barreto (2014), ainda relata que “o que ia ao ar tinha grande parte de improviso e era quase sempre gravado de primeira, sem cortes ou edições. Não era preciso mais do que isso para fazer todo mundo cair na risada” (p. 195).

De acordo com cada fase nas diferentes emissoras de televisão, as vinhetas dos seus programas eram modificadas. Conforme Joly e Franco (2007), fazer vinhetas para televisão nos anos de 1970 e os de 1980, sem muita tecnologia, era um trabalho árduo, porém mais autêntico e artístico. A primeira vinheta do grupo, ao entrar na TV Globo, foi coordenada por Augusto César Vanucci (1934-1992) e composta por José Menezes de França (1921-2014), conhecido por Zé Menezes, e foi veiculada de 1977 a 1983. Nela aparecem os personagens em formato de desenho animado. Em 1984, Hans Donner desenvolveu uma nova abertura, com pequenas alterações na música tema, usou fotomontagens que eram coloridas graficamente. Essa veio a se tornar uma das aberturas mais famosas e conhecidas de *Os Trapalhões*, e foi veiculada até 1990. A terceira vinheta veiculou de 1990 a 1991, a quarta, em 1992, e a quinta, em 1993. Uma última vinheta de abertura, veiculada na TV Globo, em 1995, era uma compilação de todas as anteriores, pois o programa era feito de reprises dos esquetes produzidos entre 1977 e 1994.

Segundo Joly e Franco (2007, p. 86), “durante os anos de 1988 e 1989, o programa seguiu sua linha de sucesso, contando com a participação de várias estrelas globais e, também, cantores”. Grupos musicais, modelos, artistas diversos, assim como o cantor Conrado Antunes, famoso na época, também começaram a atuar nos programas de televisão – o mesmo aconteceu nos filmes de cinema.

No início do ano de 1990, Mauro Gonçalves, o Zacarias, começou a apresentar problemas de saúde e aparecia nos programas de televisão cada vez mais magro e abatido.

Num domingo, dia 18 de março de 1990, o artista faleceu vítima de uma insuficiência respiratória. Pela comoção nacional, devido à perda do humorista, na mesma semana, o programa *Globo repórter* fez uma edição especial sobre o artista.

Mesmo sem Zacarias, *Os Trapalhões* continuaram a produzir e a readaptar quadros na televisão e a criar histórias no cinema apenas com três personagens. As revistas em quadrinhos continuavam a ser produzidas e as histórias com os quatro integrantes foram mantidas. Apesar da reestruturação do humor audiovisual do grupo, por ter três integrantes, *Os Trapalhões* possuíam seu público fiel e continuavam fazendo sucesso.

O quadro *Trapa hotel*, produzido a partir de 1990, era o que mais carregava traços de um humor universal, não mais aquele somente entendido por brasileiros, com piadas relacionadas a contextos regionais do país. Os roteiros passaram a ser produzidos com linguagens mais globais e não tão locais, com o objetivo de exportar os programas do grupo para outros países, segundo informações publicadas no *Dicionário da TV Globo* (2003).

Quando *Os Trapalhões* completaram 25 anos, em 1991, a TV Globo exibiu 25 horas de programação sobre o grupo durante dois dias. A programação especial teve início com uma matéria sobre eles no *Jornal Nacional*, assim como uma participação, em cena, na telenovela *O dono do mundo* (1991-1992), no programa *A escolinha do professor Raimundo* (1ª fase, 1990-1995) e no programa *Xou da Xuxa* (1986-1992), em que Renato Aragão fantasiou-se de Xuxa e saiu de sua famosa nave, como acontecia na cena inicial de todos os seus programas. Esse deslocamento de artistas de um programa para outro sempre foi algo corriqueiro na programação televisiva em todo o mundo. É um trabalho de autorreferência, no sentido proposto por Eco (1984, p. 182) quando diz que a televisão “fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público”. Essa prática de autorreferência foi essencial para o que se constata como a narrativa transmídia de *Os Trapalhões*, pois eles “falavam de si mesmos” não só na televisão, mas também no cinema e nas histórias em quadrinhos. Eles mantinham uma lógica de narrativa transmídia ininterrupta, na indústria do entretenimento, e que será melhor entendida nos próximos capítulos desta tese.

O quadro *Nos cafundós do brejo*, gravado na época final do grupo, tinha uma linguagem que fazia confluência entre a comédia de situação e as histórias em quadrinhos. A narrativa era em torno de Zé do Brejo, interpretado por Renato Aragão, em sua pobre fazenda. As vinhetas e os quadros dos programas passaram a receber um tratamento estético de qualidade, algo que está muito relacionado ao contexto exposto por Denise Guimarães (2007), sobre as novas tecnologias presentes no final do século XX. O cenário daquela época

possibilitou uma intervenção estética nas imagens, a partir da mídia eletrônica que começou a se fazer presente, como o computador e as múltiplas possibilidades dos geradores de caracteres televisivos, e a pirotecnia dos efeitos visuais.

Os Trapalhões improvisavam falas, fugiam do roteiro, inseriam cacos no texto, numa condição de metalinguagem. Era comum, por exemplo, os personagens levantarem a grama cenográfica para esconder objetos, abrirem livros sem páginas, fazer ironias e deboches, como numa cena de afogamento em um mar feito com papel celofane. Também era corrente, atos como o de mostrar a comida cenográfica ou quebrar e atravessar paredes feitas de isopor (MEMÓRIA GLOBO, 2012).

Esse fato se relacionava ao padrão Globo de qualidade, que desde o início da entrada do grupo na emissora, o personagem Didi zombava desse novo contexto, conforme relata Barreto (2014):

Didi começou a escancarar o mundo de mentirinha dos cenários. Ria dos carpetes verdes que simulavam grama, chutava sem esforço as pedras cenográficas, levantava postes que não estavam pregados ao chão, atravessava paredes falsas e fugia dos textos, chamando Dedé de machão e Mussum de grande pássaro. (id., p. 194).

Num dos esquetes em que eles parodiam a descoberta do Brasil, Didi interpreta Pero Vaz de Caminha e Dedé, Pedro Álvares Cabral. Em determinado momento, Didi levanta um dos elementos cenográficos, uma pedra de isopor, e sai do roteiro do programa e diz: “*Só podemos estar no Brasil mesmo! Olha só como essa pedra é leve!*” (id., p. 194).

O personagem Didi era quem mais ridicularizava essa situação e tratava esses feitos com naturalidade. Carrico (2012), aponta para a comicidade verbal do grupo e os insere no “humor radiofônico”, por quase nunca seguirem o fluxo da narrativa. Se saía de cena da mesma forma que se entrava, assim como eram os antigos programas de rádio:

uma dramaturgia estruturada pelo estabelecimento de tipos, a concisão textual com que muitos diálogos são engendrados, a utilização recorrente de bordões e esporádica onomatopeias, a recorrência de figuras de linguagens, adivinhas e personagens de nomes ridículos, a disseminação de uma *fala nacional* por meio do jeito de falar dos tipos, e a presença de *claque* no programa televisivo. (id., p. 6).

Conforme Carrico (2012), desde o início de *Os Trapalhões*, era possível encontrar fragmentos melodramáticos do circo-teatro, na linguagem e nos elementos circenses presentes na maioria dos seus produtos televisivos (e muito também, no cinema). Havia uma rapidez para lidar com imprevistos, por meio de improvisos, uma comicidade excêntrica,

gags corporais, demonstrações de números espetaculares, fossem eles na condução de automóveis, de motocicletas ou demonstração de força física, malabarismos e acrobacias, assim como o uso de animais adestrados. Tudo isso se concebia como uma linguagem audiovisual peculiar de *Os Trapalhões*, que fazia parte de um grande circo midiático embalado, principalmente, pelo riso e pela tradição circense do cinema brasileiro, em que toda sua linguagem fazia alusão à poética do humorismo radiofônico.

Em 1994, Mussum, sobrecarregado de trabalho, e recentemente envolvido numa polêmica familiar, descobriu ter uma miocardiopatia dilatada que fazia seu coração aumentar de tamanho. Houve uma comoção nacional para se conseguir um novo coração para o artista. Sua popularidade era tão grande no Brasil que o número de doações de órgãos aumentou. Na época, a mídia chamou o ocorrido de “efeito Mussum”. Por problemas do transplante, o humorista veio a falecer, em 29 de julho de 1994 (BARRETO, 2014).

O grupo foi se desfazendo a partir de então, as revistas em quadrinhos também pararam de ser publicadas. Didi e Dedé começaram a seguir carreiras solos por alguns anos e depois voltaram a trabalhar juntos no cinema e na televisão. A força da marca *Os Trapalhões* já não era mais tão significativa como no passado e o público também começou a mudar. A TV Globo, desde o início dos anos de 1990, já criava uma reestruturação do humor pastelão na televisão por meio do grupo *Casseta & planeta urgente!* (1992-2010) que cobriu a lacuna depois do fim de *Os Trapalhões*.

Posteriormente ao falecimento de Mussum, *Os Trapalhões* foram reprisados na TV Globo, seus produtos televisivos passaram a ser exportados para Portugal e exibidos na TV SIC (Sociedade Independente de Comunicação), entre 1995 e 1998. Em 1998, Renato Aragão começou a liderar um novo seriado de televisão, exibido aos domingos na TV Globo, chamado *A turma do Didi* (1998-2010) e, posteriormente, *Aventuras do Didi* (2010-2013). Dedé Santana passou a trabalhar com Renato nesses programas a partir de 2008, logo depois do seu próprio programa na TV SBT: *Dedé e o comando maluco* (2005-2008).

No capítulo, a seguir, são analisados diversos materiais televisivos do grupo a partir da teoria da transtextualidade proposta por Genette (2010), com o objetivo de entender as relações e construções (hiper)textuais de *Os Trapalhões* na televisão, mídia que deu origem à expansão do grupo nos cinemas e nas histórias em quadrinhos.

2 HIPERTEXTOS TELEVISIVOS DE OS TRAPALHÕES

Roland Barthes (1976), no seu ensaio, *Introdução à análise estrutural da narrativa*, esclarece a existência de uma infinidade de tipos de narrativas no mundo e de como essas podem ser sustentadas de acordo com a linguagem, gênero, imagem, pela mistura de substâncias presentes nas lendas, nas fábulas, nos mitos, entre outras. Ela está presente em todos os tempos e lugares, em todas as sociedades e nasceu junto com a civilização humana. Nesse contexto narrativo, *Os Trapalhões* na televisão, possuem elementos e situações oriundos da cultura e da sociedade brasileira que são sustentados numa estrutura narrativa de curta duração, em formato de esquetes de humor, em que são trabalhados diversos estereótipos nacionais, muitas paródias dos mais diferentes contextos, e provocam um humor simples e com uma certa carga de *double coding*. A estrutura narrativa do grupo na televisão era, quase sempre, um enredo que envolvia os quatro personagens, no qual Didi era sempre o personagem principal e levava vantagem em relação aos demais.

Os esquetes provocavam o riso com representações das situações simples do cotidiano e, ao mesmo tempo, com um texto carregado de elementos oriundos de narrativas externas ao grupo. Seja um poema, uma epopeia, uma peça teatral, uma obra de arte, todos eles derivam de uma imitação, algo vastamente pontuado por Aristóteles na *Poética* (1993). Portanto, nesse contexto, toda narrativa é imitação de algo e possui sua estrutura distinta com começo, meio e fim. Segundo Aristóteles (1993, p. 27), “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”.

Os programas/esquetes televisivos de *Os Trapalhões* são como hipertextos que derivam de obras já existentes e partem da premissa exposta por Comparato (2009): toda comédia de situação é hipertextual, geralmente possui uma estrutura curta e provoca o riso por meio de situações cômicas dos personagens e por diálogos. O termo hipertexto ou palimpsesto foi teorizado por Genette, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de 1982²², na qual o autor faz uma alusão a um pergaminho em que é possível ler vários textos, antigos sobre os novos, propriamente sem escondê-los. Nesse sentido, todas as obras são derivativas de outras, sejam por transformações ou imitações. Um texto sempre poderá ser lido por outro texto conseqüentemente.

²² A versão da obra utilizada nesta tese é a edição brasileira de 2010.

Genette retomou vários de seus conceitos trabalhados em suas obras relacionadas à literatura e à poética. Ele, a partir dos discursos, enunciação, gêneros literários, entende os textos como uma forma de transtextualidade, em que se coloca a relação textual com outros textos. O autor esboça cinco formas em que os textos podem se relacionar: (1) por meio da intertextualidade; (2) da paratextualidade; (3) da metatextualidade; (4) da arquitekstualidade; e da (5) hipertextualidade. Todas essas relações textuais são pertinentes a uma ordem de abstração, implicação e globalidade do texto. Entretanto, o autor esclarece que “não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações, são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas” (GENETTE, 2010, p. 22).

Ao entender que as práticas intertextuais não ocorrem apenas em textos, mas em qualquer produção cultural, Robert Stam (2003), em *Introdução à teoria do cinema*, adaptou os conceitos de Genette para a linguagem audiovisual cinematográfica. Estes podem, também, ser direcionados aos textos televisivos.

Para um melhor entendimento da configuração das narrativas de *Os Trapalhões* na televisão, são analisados materiais audiovisuais, segundo as cinco formas transtextuais de Genette. Esses materiais foram produzidos entre as décadas de 1980 e de 1990 pelo grupo, na fase em que estavam na TV Globo. São analisados diferentes produtos televisivos, produzidos pelos *Trapalhões*, como por exemplo: esquetes, vinheta de abertura do programa, chamadas televisivas e entrevistas. O contexto permite entender o cenário midiático do quarteto que tinha a televisão como a principal propagadora de comunicação e linguagem do grupo. A hipertextualidade televisiva de *Os Trapalhões* possibilita os primeiros indicadores da concepção do fenômeno transmídia do quarteto.

O entendimento da configuração dessas narrativas televisivas foi essencial para que também fossem compreendidas no cinema e nos quadrinhos, cujas estruturas tinham essa mesma configuração: narrativas hipertextuais transpostas para cada formato de mídia.

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa iniciaram com uma observação flutuante de mais de seis horas dos programas de televisão produzidos entre os anos de 1977 e de 1993, a partir do DVD oficial do grupo (produção da Globo Marcas, 2008). Também foram assistidos vídeos obtidos por busca online no site Youtube²³. Refere-se a material televisivo, especificamente, produzido no mesmo período e postado por fãs.

²³ Disponível em www.youtube.com.br, acessos intermediários entre os meses de dez. 2015 a ago. 2016. Busca pelas palavras-chave: *Trapalhões*; Didi; Dedé; Mussum; Zacarias.

A partir dessas observações, fez-se a seleção dos mais representativos para cada nível hipertextual. A amostragem ocorreu de forma não probabilística por julgamento. A escolha dos esquetes se deu de forma intencional, ao verificar que cada uma das narrativas possuía vários tipos de transtextualidade e estes apareciam de forma heterogênea. Conforme Genette (2010, p. 5), “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”. Dessa forma, a seleção considerou as seguintes categorias transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade.

Os critérios de inclusão do material foram feitos conforme o ano de produção dos esquetes, posteriormente ao ano de 1987 e coincidentes com a fase em que *Os Trapalhões* remodelaram as estratégias de comunicação com a sua marca. Foi selecionado o material televisivo mais representativo para cada um dos cinco conceitos propostos por Genette (2010) para que a análise não se tornasse repetitiva.

A partir da seleção, os esquetes foram transcritos e analisados conforme a teoria de Genette – analisados segundo os critérios que o autor delimita para cada tipo de transtextualidade.

Machado e Vélez (2007), descrevem algumas dificuldades de se estudar um material televisivo, pois toda análise, desse segmento, é complexa devido à diversidade de linguagens hipertextuais que são abordadas nesses materiais. Um problema particular nesse contexto é que há uma diferença entre o texto verbal e o produto televisivo. Sobre citar a televisão, os autores dizem que “não há como incluir na análise, a título de citação, os trechos audiovisuais de que se está falando” (p. 12). Por vezes, é necessário recorrer a fragmentos dos roteiros, fotografias (*still frames*), partituras musicais, entre outros, com o objetivo de compreender melhor a análise televisiva. As análises literárias, por sua vez, têm vantagem em relação à televisa, pois trabalham com signos da mesma natureza. Os autores complementam que:

para citar um trecho da obra literária analisada basta abrir aspas e reproduzir o texto. Evidentemente, na análise de televisão não é possível abrir aspas para inserir o fragmento de programa que se está discutindo. A análise do programa de televisão tem a desvantagem, portanto, de não poder contar com o próprio discurso sobre o qual fala. (id., p. 12).

Por essa razão, alguns *still frames* dos esquetes foram recortados e inseridos no corpo do texto, para possibilitar melhor leitura em relação ao hipertexto televisivo de *Os*

Trapalhões que é descrito a partir da sua narrativa e analisado sob a teoria transtextual de Genette.

2.1 Os exercícios de intertextualidade em *Os Trapalhões*

O conceito de intertextualidade surgiu por meio dos estudos de Julia Kristeva, uma crítica literária, na década de 1960. Estudos, estes, feitos a partir das teorias sobre o dialogismo e a polifonia, cunhados pelo filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin no final dos anos de 1920. A concepção de dialogismo, proposta por Bakhtin (1997)²⁴, nasceu a partir do estudo dos romances de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), com o objetivo de compreender os múltiplos discursos presentes na polifonia das vozes que podem existir num texto. São princípios que constituem as linguagens e os discursos, um mosaico de citações.

A partir dos conceitos de dialogismo e polifonia, propostos por Bakhtin, Kristeva, em *Introdução à semánsia*, de 1969²⁵, conceituou o termo de intertextualidade, que se refere ao texto sempre como uma leitura dupla, como uma comunicação entre eles de forma intersubjetiva. Segundo Kristeva (2012, p. 142) “em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

Em 1982, a partir das terminologias de Bakhtin e de Kristeva, Genette ampliou o conceito de intertextualidade, colocou-o como uma de suas cinco relações de transtextualidade e fez a seguinte explicação: “defino-o de maneira sem dúvida restrita, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Para o autor, a forma mais explícita da prática intertextual é a citação e, a menos explícita, é a alusão e o plágio que é um empréstimo não informado ou declarado.

O plágio é um saque de um texto sem citar a fonte e possui várias formas e sentidos. Ele está relacionado a questões de ética, em que um autor se apropria do texto de outro, sem mencioná-lo. Isso esteve presente em diversos momentos da história. Em sua obra *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*, Michel Schneider (1990), faz uma série de questionamentos sobre a definição de plágio e considera que ele moralmente “designa um comportamento refletido que visa o emprego dos esforços alheios e

²⁴ A versão da obra utilizada nesta tese é a edição brasileira de 1997.

²⁵ A versão da obra utilizada nesta tese é a edição brasileira de 2012.

a apropriação fraudulenta dos resultados intelectuais de seu trabalho” (p. 47). Nele há um empréstimo textual, em que se omite a fonte de origem.

Nas intertextualidades de *Os Trapalhões*, a categoria de plágio não se aplicava, pois não eram atividades textuais realizadas pelo grupo. Dentro da categoria de intertextualidade, as referências intertextuais do quarteto na televisão são as de citação e alusão, as quais são analisadas nesta tese.

O diálogo entre os textos é constante nas obras de *Os Trapalhões*. Esse diálogo pode ser explícito ou implícito e corrobora a definição de Eco (1989) acerca das enciclopédias intertextuais: “textos que citam outros textos, e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do texto em exame” (p. 127). Eco cita uma cena do filme *E.T.: o extraterrestre* (1982, Steven Spielberg), no momento em que as crianças levam o alienígena para a cidade, numa festa de Halloween e encontram um personagem fantasiado de Yoda, do filme *Star Wars – episódio V: o império contra-ataca* (1980, Irvin Kershner), concebido por George Lucas. Naquele momento, E.T. tenta se aproximar de Yoda como se ele fosse um conhecido:

Aqui o espectador deve saber muitas coisas: deve certamente saber da existência de um outro filme (**conhecimento intertextual**), [grifo meu] mas deve também saber que ambos os monstros foram projetados por Rambaldi, que os diretores dos dois filmes estão ligados por várias razões, não só porque são os diretores de maior sucesso da década, deve, em suma, possuir não somente um *conhecimento dos textos* mas também um *conhecimento do mundo*, ou seja, das circunstâncias externas ao texto. [...] O texto de ET “sabe” que o público entendeu, através dos jornais ou da televisão, que relações perpassam entre Rambaldi, Lucas e Spielberg. (ECO, 1989, p. 127).

Nesse sentido, *Os Trapalhões*, não somente praticavam o conhecimento intertextual para os seus espectadores, em suas narrativas televisivas, mas também exerciam essa modalidade nos filmes cinematográficos e nas histórias em quadrinhos. A imagem do grupo, constantemente exposta na mídia, possibilitava esse cenário. Há uma alusão dessa prática de narrativa midiática à intertextualidade transmídia, entendida por Kinder (1991) como aquela em que as histórias se (re)criam a partir de intertextos. Esta será melhor compreendida no terceiro capítulo desta tese, em que os filmes de cinema e os quadrinhos de *Os Trapalhões* serão analisados.

A comunicação midiática sempre possibilitou esse jogo intertextual de citações e alusões que remetem ao conteúdo de outras mensagens e de outros meios de comunicação, o que leva a uma experiência intertextual. Conforme Eco (2011b), em *Quase a mesma coisa*:

experiências de tradução, há sempre uma certa ironia na leitura dos textos, em que sucessivamente existe uma dupla leitura e isso pode ser feito de duas formas: (1) pelo espectador/leitor ingênuo que não conhece a citação ou alusão, porém, acompanha o desenrolar da história em questão; e (2) por aquele que conhece a obra, sente a citação do texto original e consegue identificá-la. O autor ainda ressalva que:

às vezes **o aceno intertextual é tão imperceptível** [grifo meu] que, se comportamento malicioso existe, ele está todo na parte do autor empírico, pois se poderia dizer que o texto por si mesmo nada faz para que seja percebido [...]. Esses casos têm alguma coisa a ver com o problema da tradução, onde quem traduz tem que fazer o seu melhor para exprimir aquilo que o texto-fonte diz, sem ter que dar conta das intenções do autor empírico, o qual, entre outras coisas, poderia estar morto há milênios. (ECO, 2011b, p. 240).

Nas obras televisivas de *Os Trapalhões*, muitos são os intertextos presentes nas narrativas, e de acordo com a citação de Eco (2011b), essas formas intertextuais podem aparecer despercebidas, portanto, o material televisivo do grupo dialoga com o contexto do momento em que eles foram concebidos. O leitor/espectador das obras é tocado, de forma pessoal, por todas essas referências intertextuais, pois depende de um repertório individual, e os textos possuem uma multiplicidade dessas referências que não faziam parte somente do contexto social brasileiro daquele momento, mas também de obras conhecidas do público que iam da literatura, ao cinema, como também, a outros textos televisivos. Tiphaine Samoyault, na obra *A intertextualidade* (2008), constata que “a intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (p. 67).

A teoria de Genette (2010) e os termos adaptados para o audiovisual, a partir de Stam (2003), fundamentam a análise desta tese, pois é possível entender de forma mais abrangente as categorias de intertextualidade/transtextualidade dos textos, presentes nas narrativas televisivas de *Os Trapalhões*.

2.1.1 O trabalho da citação: um pouco de Michael Jackson e de música de telenovela

A citação, segundo Genette (2010), é uma das formas mais tradicionais de referência textual. Ela pode vir com aspas ou sem uma precisão da referência. Em 1979, o professor de literatura francesa, Antoine Compagnon, na obra *O trabalho da citação*²⁶, situou a citação na intertextualidade. Para o autor, a citação é uma espécie de enxerto dentro do texto, no qual há uma apropriação, como um trabalho arcaico que se utiliza do gesto de “cortar e colar”. Segundo Compagnon (1996, p. 34) “se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto. A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação”.

Ao identificar e analisar as citações no trabalho de *Os Trapalhões*, constata-se uma prática de apropriação artística. O processo de apropriação foi introduzido na literatura por meio das artes, em meados do século XX, pelos movimentos do cubismo (iniciado em 1912) com o cubismo de colagens e que durou um curto período, e do dadaísmo (por volta de 1916), com técnicas de colagem que, segundo Affonso Sant’Anna (1988), se referem “a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico” (p. 43).

Conforme Samoyault, as colagens permitem uma reflexão do texto e sua relação com o mundo, “o sistema das colagens e das citações mostra a presença de um enunciador externo à ficção que reflete sobre sua atividade e elabora liames entre as palavras e as coisas” (SAMOYAULT, 2008, p. 105).

A apropriação já existia no movimento *ready-made* que tinha a função de se apropriar de materiais já produzidos e expô-los como obras de artes em museus ou galerias de artes. A técnica começou a ficar novamente em evidência na década de 1960, com o movimento *pop art*, em que vários artistas começaram a se apropriar de objetos da indústria e manipulá-los artisticamente. Genette (2010, p. 126) faz breve citação sobre essas apropriações e denomina esse cenário como “investimentos lúdico-satíricos” que são parecidos com transformações lúdicas da paródia e do travestimento.

Independente do fato de o expectador gostar ou não do resultado, é importante anotar que tipo de efeito isso produz. Ora, essa técnica artística tão moderna, na verdade usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: **o deslocamento** [grifo meu]. [...] Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso. (SANT’ANNA, 1988, p. 44).

²⁶ A versão da obra utilizada nesta tese é a edição brasileira de 1996.

O deslocamento é entendido como artifício da produção artística para as práticas das citações na comunicação audiovisual que são realizadas nos textos televisivos de *Os Trapalhões* e que aparecem explicitamente nos diferentes esquetes. Essas citações brotam, desordenadamente, em alguns de seus esquetes na forma de canções/músicas de artistas conhecidos do público e dos próprios *Trapalhões* que também possuíam carreira no setor musical. O contexto corrobora a alusão que Compagnon faz da colagem com a citação, sendo “uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno” (COMPAGNON, 1996, p. 41).

As canções, sons, diálogos são elementos pertencentes da linguagem da comunicação audiovisual e essenciais para a sua existência. Geralmente, essas canções aparecem para sustentar a narrativa em questão, e é dado, ao texto, um novo significado e conceito. Elas são inseridas em seu formato original e encenadas pelos integrantes do grupo ou apenas introduzidas nas narrativas. Essa prática, na maioria das vezes, aparecia nos *trapaclipes*, como tema de fundo de muitas histórias, na abertura de quadros, nas paródias de telenovelas, entre outras.

Para analisar as intertextualidades/citações do grupo *Os Trapalhões* na televisão, foram selecionados os seguintes esquetes: o *trapaclipe Thriller* (1984)²⁷, paródia²⁸ do original de mesmo nome do cantor Michael Jackson (1958-2009) e a vinheta de abertura de *Espantanal* (1990)²⁹, paródia da telenovela *Pantanal* (1990). Os dois são exemplos de representatividade, desta modalidade de intertextualidade/citação, exercida pelo quarteto a partir de um contexto estrangeiro e nacional. Para Samoyault (2008, p. 49), “a citação é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados”. Neste sentido, estas citações, identificáveis nos esquetes de *Os Trapalhões*, são apresentadas por meio da ambientação do videoclipe de Michael Jackson ou da telenovela *Pantanal*.

O *trapaclipe Thriller* foi produzido em 1984 e fazia uma citação da música de mesmo nome de um dos artistas mais famosos da música dos anos de 1980, Michael Jackson. O álbum *Thriller* (1982) foi, no universo musical, um dos lançamentos mais bem sucedidos

²⁷ Esquete disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HILJGqa6E1U>. Acesso em: 19 ago. 2016.

²⁸ A partir de Genette (2010), a paródia é entendida como uma modalidade da hipertextualidade, analisada no subcapítulo 2.5. O que se analisa aqui é apenas a citação presente neste esquete, porém, ele mesmo poderia ser analisado sob a ótica hipertextual proposta por Genette.

²⁹ Esquete disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LeWPSqNRbPM>. Acesso em: 19 ago. 2016.

comercialmente em todo o mundo e ganhou oito prêmios Grammy, em 1984. No final de 1983, foi gravado o videoclipe de *Thriller* (John Landis) que se tornou, também, um dos produtos audiovisuais mais importantes do século XX. O *trapaclipe* faz uma paródia do contexto do videoclipe de Michael Jackson – a narrativa se passa num cinema, em que os personagens saem e começam a dançar sob o ritmo da canção, num passo característico da música. No *trapaclipe* produzido (ver figuras 02 e 03) pelo grupo, o cantor original é reconhecido imediatamente, não só pela ambientação, mas também pela canção que é a mesma de Michael Jackson, citada e sem alterações.



Figura 02: *still frame* do trapaclipe *Thriller* (1984)
Fonte: recorte do autor.



Figura 03: *still frame* do trapaclipe *Thriller* (1984)
Fonte: recorte do autor.

Desde o início do quadro, Didi aparece com a cara pintada de preto, numa sala de cinema com a sua companheira. Os dois assistem a um filme, em que se pode ouvir o mesmo áudio do videoclipe de Michael Jackson: “*Are you all right? Get away!*”³⁰. E, em seguida, ouve-se um grito de uma moça, o mesmo de *Thriller*. Didi e a companheira saem em disparada para fora do cinema. Inicia-se a clássica coreografia de Michael Jackson em que todos dançam no ritmo da música e ao mesmo tempo imitam certos trejeitos dos personagens do videoclipe de origem. Mais ao final aparecem Dedé, Mussum e Zacarias.

Essa citação, realizada a partir da música, pode ser considerada uma forma de apropriação cultural estrangeira, prática que sempre foi usual na televisão brasileira, com a inserção de canções para dar ritmo aos programas televisivos. É uma forma de produzir um novo sentido para a obra, a partir de um “recortar e colar” da música de Michael Jackson. Para Compagnon (1996, p. 34), há sempre um sentido nas citações textuais e este “vem por acréscimo, ele é o suplemento do trabalho”, e ainda complementa que:

³⁰ Tradução livre: ‘Você está bem? Saia daqui!’

A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno. [...] **ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora, a incorpora** [grifo meu]. (id., p. 35).

Pode-se, então, afirmar que a citação da música de Michael Jackson, no contexto dos esquetes de *Os Trapalhões*, tem um sentido de apoderamento da exploração dos elementos que ela proporciona, por meio de toda a fama da canção e de seu intérprete original – como a dança realizada no videoclipe original – e a incorporação dela na obra de *Os Trapalhões*, numa espécie de colagem que manifesta a denotação de outra obra. Conforme Samoyault (2008, p. 106), neste caso, há uma imposição de “uma outra linguagem, um outro protocolo de leitura, ele institui a heterogeneidade no texto, reproduzindo de alguma maneira aquela do texto e do mundo”.

O *trapacliche*, assim como os muitos outros produtos de mídia do grupo, utiliza-se de uma espécie de incorporação da cultura estrangeira, o que remete ao movimento antropofágico, manifesto artístico brasileiro da década de 1920. Neste, Oswald de Andrade debatia questões sobre a reutilização de técnicas da cultura estrangeira, para criar sua própria arte com autonomia, numa espécie de produto destinado à exportação. Conforme o autor, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1972, p. 13).

O contexto também alude ao que Paulo Emílio Sales Gomes, na clássica obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2001), faz sobre a produção audiovisual brasileira: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (p. 90). Isso também se aplicava em muitos outros esquetes, assim como na maioria dos produtos de mídia de *Os Trapalhões* e corrobora com a “nossa incompetência criativa em copiar” (id., p. 90).

O outro esquete, *Espantanal*, parodia a telenovela *Pantanal* (1990), da TV Manchete, produto concorrente direto da TV Globo. Ela ficou famosa por ter uma trama que conseguia manter a audiência³¹ por um longo período de tempo, por exibir imagens de natureza e por aproveitar as paisagens e as fazendas localizadas no Pantanal do Mato Grosso do Sul. Os

³¹ Segundo Elmo Francfort (2008, p. 117), “no último capítulo, em 10 de dezembro [1990], a novela registrou no Ibope a diferença de 41 pontos contra 21 da Globo. A ascensão da Manchete representou um faturamento de US\$ 120 milhões”.

Trapalhões, nesse cenário, se apropriam da fama e da trilha sonora de uma telenovela de uma emissora concorrente a deles e criam *Espantanal*, cuja trama se passa num ambiente poluído e invertem o sentido da abertura de origem (ver figuras 04 e 05) o que colabora para uma certa crítica ao país. A intertextualidade/citação é percebida no início da abertura quando é possível ouvir a trilha *No mundo dos sonhos* (1990), composta pelo guitarrista e compositor Robertinho de Recife para a telenovela *Pantanal*. Essa citação musical aparece de forma explícita na obra, pois faz uma relação direta com a obra original por meio da trilha sonora.



Figura 04: still frame do esquete *Espantanal* (1990)
Fonte: recorte do autor.



Figura 05: still frame do esquete *Espantanal* (1990)
Fonte: recorte do autor.

Nesse momento, o espectador pode fazer uma assimilação imediata, do enredo da telenovela com a paródia realizada pelos *Trapalhões*, no mesmo sentido em que Eco (2011b) explica sobre o conhecedor da obra que consegue perceber a citação do original e identificá-la. Cabe aqui também uma ilustração que Compagnon (1996) faz sobre a citação ser uma operação trivial da intertextualidade: “ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina de leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância” (COMPAGNON, 1996, p. 41). A leitura da música, na vinheta de *Espantanal*, provoca uma ativação dos sentidos do leitor/espectador, pois o direciona para a obra original.

Pode-se então observar que, nos dois tipos explícitos de intertextos/citações de *Os Trapalhões*, representantes de diversos esquetes veiculados na televisão por eles, conseguem provocar novos sentidos à narrativa do grupo e sempre com diversos elementos constituintes do texto que se inter-relacionam com as imitações, as transformações, a paródia. As citações contribuem para a heterogeneidade do texto, no qual Samoyault (2008, p. 49) constata que:

“fica nitidamente visível entre texto citado e texto que cita: portanto, a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção”.

2.1.2 Os exercícios de alusão em *Os Trapalhões*

A alusão, para Genette, quase sempre aparece de forma menos explícita. É “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2010, p. 14). Ao levar esse tipo de contexto para o audiovisual, no caso, para o cinema, Stam (2003) menciona que a alusão pode evocar outro filme/obra e pode propor comentários sobre a referida obra. Em outro texto, *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), Stam explica que a alusão pode estar relacionada, também, a um estilo de câmera, ou no diálogo presente na narrativa.

Nas narrativas televisivas de *Os Trapalhões*, a prática de intertextualidade/alusão é muito frequente e se apresenta nos diálogos dos personagens o que remete, principalmente, às situações vividas no país e no mundo naquela época, assim como reporta a contextos de telenovelas³², a filmes cinematográficos, a histórias de todos os tipos, a jargões e ditados populares, entre outros. Muitas dessas alusões, quase sempre estão relacionadas a prática de *double coding*.

Samoyault (2008) esclarece que a alusão sempre remete a um texto anterior, sem indicar a heterogeneidade como na prática da citação. A autora ainda explica que:

Não plenamente visível, ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é freqüentemente [sic] subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto. (id., p. 51).

Segundo Samoyault (2008), a alusão está voltada, geralmente, a uma questão semântica, sem propriamente ser intertextual e cita como exemplo a expressão “*ele só pensa naquilo*” (expressão utilizada pela personagem de Zezé de Macedo, a Dona Bela, em

³² Em muitos esquetes de *Os Trapalhões* encontram-se alusões e citações a produtos audiovisuais do próprio grupo ou da TV Globo, emissora em que eram exibidos os programas do quarteto. Essa relação textual é melhor entendida como uma prática de autorreferência que proporciona uma crítica humorística e é compreendida no subcapítulo acerca da metatextualidade.

programas humorísticos), na qual se percebe uma alusão erótica no enunciado que pode estar relacionada a uma constelação de textos.

Conforme o exposto, analisa-se um esquete, em que aparecem alusões representativas de *Os Trapalhões* na televisão, que tematiza a situação econômica vivida no Brasil na época, com uma série de alusões a ditados populares. Também há trocadilhos de palavras e alusões eróticas que remetem diretamente ao *double coding*

O esquete analisado é *O novo recruta* (1988)³³, com a atuação dos quatro personagens do grupo, mais o sargento Pincel (Roberto Guilherme) e Jorge Lafond (1952-2003), transformista que fazia sucesso ao interpretar a personagem Vera Verão, na TV SBT, e que, posteriormente, passou a fazer parte de alguns quadros de *Os Trapalhões*. O esquete inicia com Didi, Dedé, Mussum e Zacarias sentados para terem uma aula com o sargento Pincel. Este anuncia que a aula do dia versará sobre conhecimentos gerais (ver figura 06).



Figura 06: *still frame* do esquete
O novo recruta (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 07: *still frame* do esquete
O novo recruta (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 08: *still frame* do esquete
O novo recruta (1988)
Fonte: recorte do autor.

³³ Esquete disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5YFiiZsqA_s. Acesso em: 19 de ago. 2016.

Em determinado momento da aula, Pincel diz que o primo de Mussum irá ingressar no quartel. Aparece, então, Lafond, vestido com uma camisa com o número 24, o que faz uma alusão ao mesmo número que representa o animal veado no jogo do bicho. Este cumprimenta Mussum com beijos no rosto e fala: “*primo!*”. Mussum responde: “*o senhor se enganou sargento, essa é a ovelha negra da família*”. Todos começam a rir. O termo “ovelha negra” é utilizado para se referir a pessoas diferentes de um grupo que contravêm certas regras. Esse, assim como muitos outros termos, além de ditados populares, eram mencionados constantemente nos esquetes de *Os Trapalhões*, para fazer alusões a outros contextos.

Em outro momento, Pincel pergunta para Mussum: “*O que é que cai em pé e corre deitado?*”. Mussum responde: “*Nelson Piquet, num farelinho só*”. Pouco depois, Pincel começa a falar sobre a descoberta do Brasil: “*A descoberta do Brasil? A quem se deve?*” e Didi responde: “*Ué? Ainda não pagaram? É por isso que a dívida tá grande. Olha o que Pedro Álvares Cabral disse: ‘Terra à vista’, e tão pagando a prestação!*”. Neste contexto, *Os Trapalhões* fazem uma alusão a Nelson Piquet, campeão do mundo da Fórmula 1 na década de 1980 (vencedor nos anos de 1981, 1983 e 1987) e uma alusão sobre a dívida externa do Brasil, assunto corriqueiro nos meios de comunicação na época. Relações textuais alusivas desse tipo são encontradas também em outros esquetes do grupo que remetem à situação econômica no Brasil, com assuntos mostrados sempre de forma implícita, sobre a inflação, a má administração pública governamental, entre muitos outros fatos.

Em alguns momentos do esquete (ver figuras 07 e 08), o sargento Pincel pergunta algo para Lafond e ele sempre responde “*não sei*”. Depois de uma série de perguntas, com respostas cheias de trocadilhos do grupo, a última é “*o que é um espermatozoide?*”. Pincel olha para Lafond e pergunta: “*Sabe?*”, e ele responde rindo: “*Espermatozoide?*”, e todos caem na gargalhada e termina o esquete. Conforme Samoyault (2008) todos os textos são carregados de palavras e pensamentos sempre de forma subtendida e “parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto” (p. 42).

2.2 A paratextualidade em *Os Trapalhões*

A segunda categoria que o texto pode apresentar numa obra, segundo Genette (2010), é a paratextualidade. É uma relação, na maior parte das vezes, menos explícita e mais

afastada “que fornece ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (p. 15). Esse nível paratextual está relacionado, portanto, ao título, subtítulos, notas de rodapé, capas, comentários, rascunhos, releases, prefácios, entre outros, e que contribuem na dimensão pragmática do texto para o leitor e servem como uma apresentação do estilo do texto.

Em *Paratextos editoriais*, Genette (2009) estuda o paratexto, enquanto elemento primordial para a obra, e ratifica que, raramente, um texto é apresentado sem seus adornos como títulos, prefácios, ilustrações. O paratexto deve ser considerado integrante do texto, para melhor apresentá-lo e se fazer presente no mundo, para anunciar o texto perante o público consumidor. Na obra, Genette também apresenta o termo epitexto editorial como uma extensão do texto original. O epitexto, que se refere também a um elemento paratextual que não está agregado ao material do texto e é encontrado fora dele, por vezes, pode ser o primeiro contato que o leitor venha a ter com a obra e se familiariza com ela. Este contato pode ser público como as conversas, entrevistas, debates; ou privados, como correspondências, diários íntimos.

Ao correlacionar a categoria de paratextualidade para o cinema, Stam (2003) explica que ela pode estar presente por meio de materiais soltos como pôsteres, trailers, entrevistas com a produção, comerciais para televisão, entre outros, que contribuem na recepção e compreensão da obra por parte dos espectadores.

Ela também pode estar em formato mais mercadológico, o que Stam (2006) denomina de ‘paratexto comercial’ que envolve os “produtos de consumo subordinados como brinquedos, músicas, livros e outros produtos sinérgicos dos diversos tipos de mídia” (p. 30). O contexto alude ao que Eco (1989) também argumenta sobre o “conhecimento intertextual” por parte do público. Todos esses elementos paratextuais contribuem para esse cenário.

A partir da teoria de Genette, sobre a paratextualidade e sua adaptação para o cinema, que foi proposta por Stam (2003), os produtos televisivos de *Os Trapalhões*, mais pertinentes neste contexto, eram as chamadas na televisão, as vinhetas de abertura dos programas e as entrevistas proferidas nos meios de comunicação. A partir da ótica de Genette, as chamadas na televisão poderiam ser conceituadas como prefácios dos programas do quarteto que seriam exibidos no domingo subsequente. Já as vinhetas de abertura poderiam ser consideradas, como capas dos textos/programas, e as entrevistas, como comentários.

Seria possível então classificar os filmes de cinema e as revistas em quadrinhos do grupo, como paratextos comerciais? Esses dois meios são como uma expansão do universo da franquia transmídia de *Os Trapalhões* e terão uma melhor compreensão nos dois próximos capítulos. Cada um dos produtos de mídia mantinha histórias distintas e possuía um nexos com o universo televisivo. As narrativas dos filmes de cinema e as histórias em quadrinhos, também, eram transtextuais, pois seguiam moldes parecidos com os dos programas de televisão. No presente subcapítulo, são analisados os paratextos escolhidos e que estavam relacionados, diretamente, à mídia televisiva: as chamadas, a vinheta de abertura dos programas e uma entrevista na televisão.

2.2.1 As chamadas dos programas de televisão: um prefácio do próximo domingo

As chamadas televisivas dos programas de *Os Trapalhões* são como um prefácio que é considerado uma espécie de resumo/convite apresentado em uma obra. É uma relação que se estabelece entre o conteúdo da obra e o autor, e o leitor/espectador. O prefácio antecipa uma obra e é dirigido a um leitor/espectador que já os leu/assistiu e não precisa, necessariamente, ser escrito pelo autor, e sim, por terceiros. Compagnon explica que um prefácio é o “que se lê primeiro quando se abre um livro, e que fala por antecedência, tenha sido escrito, sempre, talvez, por último, como um *da capo* que vibraria primeiro, um eco mais vivo que o som” (COMPAGNON, 1996, p. 87). Nesse sentido, a hipótese seria a de que as chamadas televisivas eram sempre feitas posteriormente à gravação dos programas – pois eram construídas a partir de cenas prontas do grupo – por meio do padrão de chamadas produzidas pela equipe da TV Globo. Eram uma espécie de convite para o público assisti-los no próximo domingo à noite.

Dessa forma, a chamada televisiva, conforme Cristina de Melo e Gustavo de Almeida (2005), constitui-se naqueles produtos publicitários audiovisuais, com o objetivo de divulgar os programas que são veiculados numa emissora de televisão, e que, segundo os autores, “além da marca e do slogan da própria emissora, divulga para o telespectador nome, conteúdo, dia, horário e marca do programa a ser exibido” (p. 3). Os intervalos comerciais, predominantemente na TV Globo, são repletos de chamadas e as principais divulgações são os produtos de mídia da própria emissora.

Para Raymond Williams (2016), a publicidade é pertencente à sequência ou ao fluxo televisual planejado, e os anúncios de programas da emissora também podem ser chamados de autopublicidade de canal (ou publicidade interna), com o objetivo de reforçar toda a sua programação. Esse fluxo, no qual a publicidade está inserida, colabora para as discussões sobre a televisão, tanto sob sua perspectiva tecnológica, quanto por sua forma cultural.

Machado (2005) explica que a natureza eletrônica da televisão, possibilitou a aproximação de tendências, oriundas das artes contemporâneas e do cinema, e foi possível sintetizar a imagem com grafismos produzidos pelo computador. Foi então que surgiu o grafismo televisual ou videografismo. Dele fazem parte os recursos visuais como: o *lettering*, o logo (abreviação de logotipo ou logomarca). O autor ainda pontua que esses recursos, em geral, seriam:

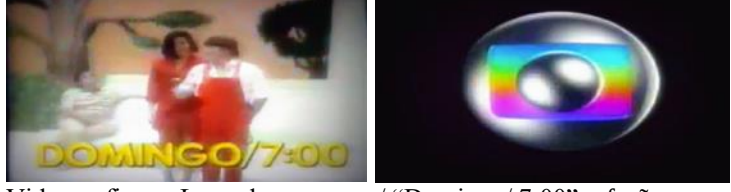
dinâmicos e tridimensionais, destinados a construir a “identidade” visual da rede, do programa ou dos produtos anunciados, bem como também as apresentações de créditos, as chamadas e toda a sorte de elementos visuais que sobrepõem às imagens figurativas captadas pelas câmeras. [...] ele contamina todo o fluxo televisual até integrar-se à estrutura do enunciado como um todo. (MACHADO, 2005, p. 199).

Para um melhor entendimento do cenário exposto, três chamadas aleatórias³⁴ foram selecionadas dos programas de *Os Trapalhões*, exibidos nos anos de 1988, 1990 e 1992, com respectivamente 17, 25 e 30 segundos cada uma. As três chamadas são classificadas na categoria de “manutenção periódica”. Para Melo e Almeida (2005), essas chamadas são aquelas que servem para lembrar o espectador de programas semanais ou esporádicos. Recorrentemente, a narrativa de todas as chamadas televisivas “apresenta o fator da temporalidade como elemento funcional e norteador da produção e das estratégias de veiculação destes produtos” (p. 9).

As três chamadas selecionadas foram transcritas para um quadro, com duas colunas (áudio/vídeo) para melhor visualização (ver quadros 2, 3 e 4).

³⁴ Vale a observação que, por serem programas de televisão antigos, é difícil o acesso a muitos materiais audiovisuais, como estas chamadas, por exemplo. Boa parte delas foram localizadas no site Youtube (disponível em www.youtube.com.br, acessos intermediários entre dez. 2015 a ago. 2016).

QUADRO 2 - PARATEXTO/CHAMADA TELEVISIVA (1988)³⁵

Vídeo	Áudio
 Fusão com imagens do grupo ao fundo. Videografismo: Logo do programa.	Trilha sonora da vinheta de abertura do programa. Voice over: NESTE DOMINGO, OS TRAPALHÕES.
 Imagem com Didi. Imagens com diálogos entre Didi e Dedé.	Didi: “As mulher quer virá home, e os home qué leva...” Dedé (vestido de Batman): “Adivinha quem veio para jantar? Adivinha?”. Didi: “Isso aí é uma morcegoná”.
 Videografismo: Logo do programa/ “Domingo/ 7:00” – fusão com imagens do grupo ao fundo. Videografismo: Entra a logo da TV Globo.	Voice over: OS TRAPALHÕES, NESTE DOMINGO, 7 DA NOITE. Voice over: REDE GLOBO.

Fonte do quadro: o próprio autor, a partir da transcrição audiovisual.

Fonte das figuras: recorte do autor, a partir do material analisado.

A primeira vinheta selecionada (ver quadro 2), de 1988, apresenta trechos do programa *Os Trapalhões* que seria exibido posteriormente, no domingo à noite. A narrativa da chamada inicia com a música-tema do grupo³⁶, seguida por uma locução com a *voice over* do narrador que dava ênfase à questão temporal: “*Neste domingo...*”. A locução é sobreposta por um videografismo: a logomarca do programa *Os Trapalhões* que cobre quase totalmente a imagem. Nesse sentido, locução e logomarca se sobressaem na chamada e reforçam o convite para o público assistir ao programa no fim de semana. Vale fazer aqui uma observação: naquela época, conforme já pontuado por Machado (1988, 2005) e Marcondes Filho (1988, 1994), a chegada da tecnologia computacional, para a produção de vinhetas e videotextos, contribuiu muito para o aprimoramento e estética do design do material textual, inserido nas imagens televisivas.

³⁵ Chamada disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ESBfBc2H-qo>. Acesso em: 19 ago. 2016.

³⁶ Refere-se à música-tema clássica do quarteto, composta por José Menezes de França.

Em seguida aparecem dois trechos de cenas dos esquetes. Primeiro, Didi fala “*As mulher quer virá home, e os home qué leva...*”, momento em que há um corte. Na sequência, aparece Dedé fantasiado do personagem Batman e fala: “*Adivinha quem veio para jantar? Adivinha?*”, e Didi diz: “*Isso aí é uma morcegoná*”, e há outro corte. Os dois momentos podem causar sentimentos de expectativas e curiosidades, pois as falas não são completadas por eles, mas pela logomarca do programa com a voz do narrador que, novamente, repete o nome *Os Trapalhães* e dá ênfase à temporalidade: “*Neste domingo, sete da noite*”. A chamada é encerrada com a logo da TV Globo, numa forma de promover a própria emissora, e com uma locução em *voice over* que diz: “*Rede Globo*”. A narrativa da chamada do texto de *Os Trapalhães* não se separa da autopromoção, feita pela emissora que produzia e veiculava o programa.

A segunda chamada, veiculada em março de 1990 (ver quadro 3), apresenta o programa *Os Trapalhães*, dias depois ao falecimento de Zacarias.

QUADRO 3 - PARATEXTO/CHAMADA TELEVISIVA (1990)³⁷

VÍDEO	ÁUDIO
  Didi olha para a câmera e fala. Videografismo: Logo do quadro <i>Trapa hotel</i>. Entram imagens dos personagens.	Trilha sonora da vinheta de abertura do programa. Didi: “<i>Oh, da poltrona! Acabou de inaugurar um hotel muito doido na cidade. Você está afim de curtir um domingo num hotel cheio de estrelas? Olha só o que vem aí!</i>”
  Videografismo: Logo do programa.	Voice over: TRAPA HOTEL, ONDE TUDO PODE ACONTECER. O LUGAR MAIS ANIMADO DA CIDADE. OS TRAPALHÕES, DE VOLTA, PRÓXIMO DOMINGO.

³⁷ Chamada disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=blbZ6bpsRMM>. Acesso em: 19 ago. 2016.

 Videografismo: Domingo. Videografismo: Entra a logo da TV Globo 25 anos.	Voice over: A GLOBO 90 É NOTA 100.
---	---

Fonte do quadro: o próprio autor, a partir da transcrição audiovisual.

Fonte das figuras: recorte do autor, a partir do material analisado.

Ao som da música da vinheta de abertura do programa, a chamada se inicia com os olhos de Didi fixados diretamente na câmera, para dar a impressão de quem olha e conversa com o espectador. Em seguida, com a utilização de seu famoso jargão “*Oh, da poltrona*”, convida o espectador, por meio de um dos esquetes realizados pelo grupo, a assistir ao *Trapa hotel*: “*Oh, da poltrona! Acabou de inaugurar um hotel muito doido na cidade. Você está afim de curtir um domingo num hotel cheio de estrelas? Olha só o que vem aí*”. Na sua fala, é possível perceber que Didi não só anuncia a novidade que está por vir, mas também afirma que o programa se passa no domingo. Isso está totalmente relacionado à fase em que o grupo recém passava – falecimento de um dos integrantes – e os desafios de continuar o humor, até então, produzido por eles.

Renato Aragão fala e olha direto para a câmera como se olhasse para o espectador. É uma espécie de relação que se institui com o espectador e corrobora o que Eco (1984), constata sobre aquele instante do olhar de um personagem/apresentador para a câmera. Parece que o espectador percebe que o personagem se dirige diretamente a ele por meio da televisão, e que essa situação é “verdadeira”. É uma relação que se estabelece. “É como se dissesse ao espectador: ‘Eu sou uma personagem fantástica, estou realmente aqui e estou de fato falando com você’” (p. 188).

Neste paratexto/chamada, a situação serve para mostrar que a essência do grupo ainda se mantinha viva, que o público poderia continuar a se entreter com o humor produzido por eles. Como era o personagem principal do quarteto e também o mais popular, Didi tenta passar uma imagem de credibilidade e confiança para o espectador e, acima de tudo, provar que o humor deles continuava, mesmo sem mencionar o falecimento de Zacarias.

Em seguida, aparece a logomarca do esquete *Trapa hotel*, assim como trechos de cenas do programa com a locução em *voice over* masculina que anuncia a volta do grupo e

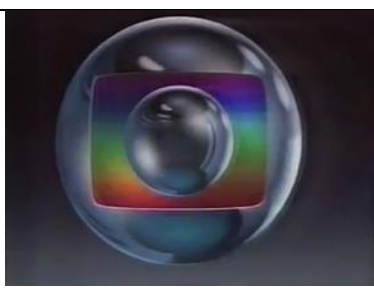
reafirma a temporalidade: “Trapa hotel, onde tudo pode acontecer. O lugar mais animado da cidade. Os Trapalhães, de volta, próximo domingo”. A chamada encerra com a logomarca especial em comemoração aos 25 anos da TV Globo, com a seguinte locução em *voice over*: “A Globo 90 é nota 100”.

Veiculada em 1992, a terceira chamada analisada se inicia, assim como as demais, com a música-tema da vinheta de abertura do programa e com a logomarca (ver quadro 4).

QUADRO 4 - PARATEXTO/CHAMADA TELEVISIVA (1992)³⁸

Vídeo	Áudio
  Videografismo: Logo do programa. Imagens do grupo com outros personagens.	Trilha sonora da vinheta de abertura do programa. <i>Voice over</i>: OS TRAPALHÕES. NA AGÊNCIA TRAPA TUDO, A FAMÍLIA MONSTRO TOCA O MAIOR HORROR.
  Imagens da Vila Vintém.	Mulher/monstro: “Olá, rapazes!” Mussum e Didi: “Uahh” (susto) <i>Voice over</i>: E NA VILA VINTÉM, DIDI PINTA E BORDA.
  Imagens de Didi e demais personagens. Imagens da dupla de cantores Sandy & Júnior.	<i>Voice over</i>: OS TRAPALHÕES. PARTICIPAÇÃO ESPECIAL DE SANDY & JÚNIOR. NESTE DOMINGO, 7 DA NOITE.

³⁸ Chamada disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdYbvpFgG5s>. Acesso em: 19 ago. 2016.

		Trilha da vinheta da Rede Globo.
Videografismo: Domingo/ 7 da noite. Videografismo: Entra a logo da TV Globo.		

Fonte do quadro: o próprio autor, a partir da transcrição audiovisual.

Fonte das figuras: recorte do autor, a partir do material analisado.

Na chamada aparece um videografismo com uma montagem animada das fotos dos três integrantes do grupo e a logomarca de *Os Trapalhões*. Sobre põe-se à essa imagem, e às imagens do esquete, a locução em *voice over* do narrador: “*Os Trapalhões. Na agência Trapa tudo, a família monstro toca o maior horror*”. Em seguida aparece uma imagem de uma mulher/monstro que se direciona a Didi e Mussum e fala: “*Olá, rapazes*”. Os dois se assustam e gritam: “*Uahh!*”. Na sequência, volta-se à locução em *voice over* do narrador que apresenta outro esquete: “*E na vila Vintém, Didi pinta e borda. Os Trapalhões. Participação especial de Sandy & Júnior*”. São intercaladas as imagens de Didi e de alguns personagens, da dupla de cantores infantis Sandy & Júnior, assim como do videografismo “*Domingo, 7 da noite*”. Encerra com a logomarca e trilha da TV Globo, sem locução.

A partir da análise dos três paratextos/chamadas dos programas televisivos do grupo, constata-se que há uma sincronia em relação à narrativa veiculada nos esquetes de *Os Trapalhões*, assim como há uma publicidade não somente do quarteto, mas também da TV Globo. As chamadas utilizam-se de efeitos de videografismo, que intercalam com a logomarca do grupo, de textos que indicam o tempo e a logomarca da TV Globo. A fonte utilizada no videografismo das chamadas é semelhante às utilizadas na própria emissora, para a divulgação de outros programas. O videografismo utilizado nas logomarcas de emissoras ou redes de televisão, conforme Machado (2005, p. 200), “constitui também um recurso importante de pontuação da programação, separando as unidades dentro do fluxo contínuo da transmissão, como se fosse um *shifter* com função puramente sintática”.

Nem todos os personagens se apresentam, ao mesmo tempo, nestas chamadas. A ênfase parece não estar neles, mas na marca que o humor deles proporciona. Ao anunciar, com trechos dos esquetes, o próximo programa, cria-se uma expectativa no público. Os paratextos/chamadas se configuram, portanto, numa linguagem híbrida, pois neles são

incorporados vários tipos de linguagem que vão desde o videografismo, trechos dos programas de televisão, até a publicidade da própria TV Globo, algo que o cenário televisivo dos anos de 1980 e os de 1990 proporcionava, a partir das tecnologias da computação gráfica.

Segundo Lucia Santaella (2003), o computador expandiu o processo da produção midiática e colaborou para o hibridismo no qual as linguagens e os meios “se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (p. 135). Isso também pode ser verificado no paratexto/vinheta analisada a seguir.

2.2.2 Tecnografismo e narrativas nas vinhetas de abertura do programa de televisão

O segundo paratexto, considerado como uma capa dos textos televisivos de *Os Trapalhões*, eram as vinhetas de abertura dos programas que sempre foram conhecidas por serem criativas e embaladas por uma trilha sonora que se tornou a marca registrada do grupo.

Para análise, foi selecionada a segunda vinheta (veiculada de 1984 a 1990, com duração de 1'), por ser considerada a mais famosa do grupo (ver Quadro 5) e produzida pelo austríaco Hans Donner, da TV Globo, um dos nomes mais importantes dos grafismos televisuais mundial dos anos de 1980 e os de 1990. No paratexto/vinheta, aparecem os quatro personagens em fotomontagens que interagem com desenhos animados. A trilha sonora é a mesma utilizada na vinheta anterior, de 1977, apenas com pequenos arranjos/alterações.

QUADRO 5 - PARATEXTO/VINHETA DE ABERTURA (1984)³⁹

Vídeo		Áudio
		Trilha da música tema de abertura do programa.

³⁹ Vinheta disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bwn586XMF0E>. Acesso em: 19 ago. 2016.



Didi, com chapéu característico do nordeste, aparece em cena e olha para um esqueleto de uma vaca.

Videografismo: Renato Aragão.

Olha para a câmera e, em seguida, chuta os ossos no chão. Estes tomam vida e começam a correr atrás de Didi. Corte.



Dedé, vestido de frentista, enche o tanque de um automóvel.

Videografismo: Dedé Santana.

Uma mulher passa e Dedé fica espantando. Ele se distrai e o combustível completa o interior do veículo com um personagem dentro dele. Corte.





Mussum aparece dentro de um barco, num lago, pescando.

Videografismo: Mussum.

Em seguida ele puxa a vara de pescar e aparece um tampão. Seu barco começa a girar no redemoinho provocado pela abertura do tampão. Corte.



Um passarinho pousa sobre o chapéu de Zacarias, vestido de caçador. O passarinho voa e Zacarias tenta mirar a arma nele.

Videografismo: Zacarias.

Ele começa a atirar e não acerta o alvo, mas na confusão atira em seu próprio pé. O passarinho aparece perto de Zacarias e lança um ovo em seu rosto, que é limpado logo em seguida. Corte.





Didi, vestido de presidiário, aparece na cadeia, pisca para a câmera e começa dar embaixadas na bola de ferro presa a uma corrente em seu tornozelo. Com um chute ele consegue ser arremessado para fora do presídio.

Videografismo: R (de Replay).

Didi aparece num palco, no qual os demais integrantes o recebem. Os quatro personagens olham para a câmera.

Videografismo: logomarca *Os Trapalhões*.

Fonte do quadro: o próprio autor, a partir da transcrição audiovisual.

Fonte das figuras: recorte do autor, a partir do material analisado.

No paratexto/vinheta ocorrem cinco pequenas situações cômicas, com os quatro integrantes separados (Didi é mostrado em dois momentos sozinho) e uma delas com o quarteto completo.

Inicialmente, aparece o personagem principal do grupo, Didi, vestido com traje e chapéu nordestinos, num cenário de representação da seca e o dia aparenta estar quente no qual há nuvens laranjas, vermelhas e amarelas. Didi observa um esqueleto de uma vaca no chão, pisca para a câmera, como se olhasse para o espectador e, em seguida, chuta os ossos. O esqueleto começa a tomar forma e corre atrás de Didi. O gesto de piscar para a câmera, como se olhasse para o espectador, pode ser uma forma de demonstrar confiança com seu público e nos seus atos. Esse mesmo gesto era característico do personagem e aparecia em diversos esquetes do grupo, principalmente quando Didi se dava bem em algum momento, ou demonstrava confiança no que fazia. Esta curta situação cômica, não só provoca a graça com gestos do personagem, mas também faz uma alusão a geografia brasileira, mais especificamente ao nordeste, local de onde é oriundo. Conforme Carrico (2013), Renato Aragão sempre deixou clara a sua origem nordestina por meio dos seus sotaques, gestos e situações engraçadas que remetiam àquela região do Brasil.

Na sequência da vinheta, aparece Dedé, vestido de frentista e abastece um veículo. Uma mulher, vestida com roupas de praia, passa por ele e, espantado, a observa atento. Por descuido, o interior do veículo começa a ficar cheio de combustível. Logo depois, Mussum, com um chapéu de palha, aparece dentro de um barco com uma vara de pescar. Um peixe

salta fora d'água e Mussum começa a recolher sua vara e, dessa forma, faz com que um tampão seja puxado pelo anzol. O barco começa a girar no redemoinho provocado pela abertura do tampão. Um corte é feito e aparece a próxima situação cômica, com o último personagem, Zacarias, vestido de caçador. Um pássaro pousa sobre o seu chapéu e ele começa a atirar, mas com seus trejeitos cômicos, não acerta o alvo e dá um tiro no próprio pé. Novamente, o pássaro aparece perto de Zacarias e atira um ovo em seu rosto. Zacarias limpa o rosto e há um corte para a próxima situação. Dentro de uma prisão, Didi reaparece, vestido de presidiário e com uma bola de ferro atada a uma corrente em seu tornozelo. Ele dá uma piscada para a câmera, como se olhasse para o espectador. Em seguida, dá um chute na bola. Essa tomada aparece duas vezes com um *lettering R* (que representa o *replay*, utilizado na televisão para repetir lances nas partidas de futebol). Didi é arremessado para um palco no qual aparecem os outros três integrantes que o recebem. Os quatro personagens olham para a câmera, e entra a logomarca do grupo.

Nesse paratexto/vinheta, há incorporações estéticas e artísticas por meio dos grafismos e das imagens. Elas condizem com o cenário propiciado para as tecnologias eletroeletrônicas que a televisão começou a aperfeiçoar no final do século XX. Segundo Guimarães (2007), na vinheta televisiva “seu valor estético integra o elemento persuasivo, como, por exemplo, a função de fazer que o telespectador memorize uma mensagem, por força de sua forma gráfico-imagística” (p. 144).

Na transtextualidade desta vinheta, há uma forte relação com os textos dos esquetes televisivos: narrativas curtas e diretas que enfatizam não só os personagens separadamente e cada qual com suas peculiaridades, mas também, o sucesso dos quatro integrantes, juntos num palco. Note-se que Didi aparece em duas pequenas situações cômicas e os demais, somente uma vez, o que evidencia o seu papel como personagem principal. Apesar de ser uma vinheta de abertura, essa se constitui em pequenas narrativas cômicas. É possível aludir ao que Violette Morin (1976) explica sobre as historietas cômicas que, mesmo curtas, também possuem uma função narrativa. Depois de Morin estudar textos cômicos curtos – de 25 a 40 palavras – a autora percebe que todos eles expõem, argumentam e resolvem uma problemática e são articulados por três funções: a de normalização, na qual situa o(s) personagem(ns), a de locutora de deflagração, que coloca o problema a ser resolvido, e a de interlocutora de distinção, que resolve o problema de forma cômica, ou responde a questão da mesma forma. Segundo Morin (1976, p. 174), “ela é algumas vezes tão curta ou tão engraçada que seu valor de narrativa poderia ser posto em questão. Mas estas historietas são

finalmente também narrativas”. Considera-se, portanto, que o paratexto/vinheta é também uma narrativa cômica e curta, pois expõe e situa as peculiaridades de cada personagem do quarteto, apresenta um problema e, em seguida, resolve-o (ou não) o que gera efeitos cômicos. Todas essas situações remetem diretamente à narrativa dos esquetes televisivos.

2.2.3 A entrevista na televisão: um paratexto/comentário do quarteto

Os Trapalhões, além de estarem presentes em diversas frentes da mídia, também apareciam em formas de paratextos/comentários quando de suas entrevistas para a televisão, para os jornais, para as rádios, entre outros. Nessas os espectadores/fãs podiam conhecer mais os textos do grupo. As entrevistas podem ser consideradas materiais desprendidos do texto original, mas que contribuem para o contato com a obra de origem. Stam (2006) afirma que as entrevistas seriam consideradas materiais paratextuais e que “inevitavelmente remodelam nossa experiência e compreensão do próprio texto” (p. 30).

Foram muitas, as entrevistas dadas pelo grupo e, de acordo com a condução do entrevistador, possuíam diferentes pontos de vista. Em uma entrevista, feita com os quatro integrantes para o *Jornal Hoje*, da TV Globo, em 1987 [duração de 7’44”], pôde-se ter uma melhor compreensão da concepção dos programas ao vivo na televisão.

A entrevista foi realizada pela jornalista e apresentadora Leda Nagle, sentada no chão, juntamente com Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, também sentados no chão do cenário do *Jornal Hoje*. O quarteto comenta o sucesso alcançado em diversas frentes, desde o circo até os personagens em desenhos, que eram criados para a sua marca. Na entrevista, o quarteto fala sobre cinco aspectos: a reafirmação do grupo enquanto palhaços do circo, a divulgação dos filmes cinematográficos, a grife de *Os Trapalhões*, as músicas e os programas de televisão ao vivo.

Inicialmente, Leda Nagle apresenta cada membro do quarteto e suas origens. Em seguida, ela diz serem tantas as frentes, nas quais o grupo trabalha, que não sabe por onde começar. Renato Aragão fala então: “*Começa pelo circo, né?*”. Dedé comenta: “*É, pelo circo*”, e Zacarias faz mais um comentário: “*pelas raízes, pelas raízes*”. Ato contínuo eles começam a falar do circo e dos shows. Posteriormente falam do filme em cartaz, na época, *Os Trapalhões no auto da compadecida* (1987, Roberto Farias) e das dificuldades de não poderem improvisar no filme, por exigências do autor da obra original, Ariano Suassuna (1927-2014). A jornalista também comenta que *Os Trapalhões* lançariam uma grife

relacionada com os seus produtos que teriam uma nova marca criada, o que corroborou uma estratégia de marketing e publicidade para todos os produtos da mídia do grupo. O disco de músicas também é apresentado por eles e fazem uma observação: o lançamento não estaria ligado a nenhum filme ou programa de televisão do grupo. No último trecho da entrevista, eles comentam sobre as gravações dos programas de televisão ao vivo, uma nova fase para *Os Trapalhões*. Aqui, um importante paratexto/comentário, por fazer referência, especificamente, aos programas de televisão.

Para uma melhor visualização, mostra-se, no quadro abaixo, a transcrição textual da entrevista e, em seguida, se apresenta a análise [a transcrição se refere a minutagem 6'08" a 7'44", da entrevista] (ver quadro 6):

QUADRO 6 - PARATEXTO/ENTREVISTA, *JORNAL HOJE* (1987)⁴⁰

Vídeo	Áudio
 A jornalista Leda Nagle e os quatro integrantes estão sentados no chão do cenário do <i>Jornal Hoje</i>.	[...] Dedé: <i>Ah, Renato, queria falar uma coisa importante que está acontecendo na vida da gente...</i> [Renato Aragão interrompe] Didi: <i>Oh, amor diga...</i> Dedé: <i>... que é o nosso programa que está sendo praticamente ao vivo, gravado ao vivo com auditório.</i> Leda Nagle: <i>Essa presença do público, dentro do Teatro Fênix pra gravar, ajuda? Facilita?</i> Didi: <i>Interiormente não. É pior para nós. É pior pro texto. Por que você tem que falar mais esganiçado. Porque quando tem muita gente, o tom da voz tem que subir e não fica natural, mas por outro lado, aquilo é tão bom, motiva a gente tanto que parece que eu vou para uma estreia. Todos nós saímos de casa preocupados, ou então ansiosos para fazer aquele dia porque você sabe que vai receber uma energia direta, que você não fizer rir, eles não riem não. Então você tem que tirar leite de pedra.</i> Leda Nagle: <i>O que que faz realmente o público rir? É só uma boa piada? O que que é?</i> Didi: <i>Não sei, pelo seguinte, vou te contar, depende da pessoa. O meu ponto de vista. Quando cheguei a trabalhar aqui com o Dedé, a primeira vez, a gente foi fazer um show, a gente escolheu, mas, as piadas melhores. As melhores que tinha. Aquele baú que eu trouxe do norte e ele trouxe do circo, a gente juntou, mas era uma piada atrás da outra. Fomos fazer o show, mas o povo olhava, fazia aquele sorrisozinho... no desespero a gente pegava, sentava na cadeira, empurrava, caia no chão, eles riam para caramba. Quer dizer, nós temos que usar o corpo para rir.</i>
 Didi	

⁴⁰ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IfFkVuYRr0>. Acesso em 19 ago. 2016.

 Dedé	Dedé: <i>Antigamente a gente saia para fazer o programa. Agora a gente sai como se fosse uma estreia, com muita vontade, querer saber onde é que o público está rindo e a gente está descobrindo. E dá para a gente descobrir onde é que eles estão indo mais. E a gente vai por aquele caminho.</i> Leda Nagle: <i>Bom, valeu, né?</i> [...]
---	---

Fonte do quadro: o próprio autor, a partir da transcrição audiovisual.

Fonte das figuras: recorte do autor, a partir do material analisado.

A nova fase de *Os Trapalhões*, ocorrida a partir de 1987, referia-se a remodelagem da marca do grupo que envolvia a uniformização dos produtos licenciados.

Nesse paratexto/comentário, o personagem Dedé enfatiza que gostaria de comentar algo muito importante que acontecia, naquele momento, nos programas do grupo. Em seguida relata que os programas já seriam gravados ao vivo e com auditório. A jornalista pergunta como era atuar, nos programas de televisão, com a presença do público. Didi responde que para o texto não é bom, pois o ator precisa falar de forma mais “*esganiçada*”, uma vez que há muitas pessoas presentes, e o tom de voz precisa subir e a atuação não fica natural. Logo após, Didi comenta que antigamente eles moldavam o seu humor, a partir do público e usavam o corpo para fazer rir.

Ao se fazer uma análise desses comentários do grupo na mídia, evidencia-se uma questão histórica da televisão no Brasil, exposta por Marcondes Filho (1988). Ele explica que cada país desenvolveu sua linguagem própria na televisão, porém, no Brasil, “embora já tivesse uma produção de filmes e uma tradição teatral antigas, não contou, pode-se assim dizer, com essa participação na constituição de sua linguagem televisiva” (p. 43). O autor complementa que ela teria surgido das formas mais conhecidas da sociedade: por meio do circo e do rádio. Isso corrobora o contexto do grupo que se utilizava de trejeitos circenses e também pelo humorismo do rádio, principalmente, oriundo do personagem Zacarias, conforme constatação de Carrico (2013). Esse paratexto/comentário de *Os Trapalhões* foi uma das formas de diálogo com o público, sobre seus esquetes televisivos, sua linguagem em si e a reafirmação de suas raízes.

2.3 A metatextualidade em *Os Trapalhões*

O terceiro tipo de transtextualidade, proposto por Genette (2010), foi a metatextualidade que “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’ que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (p. 16).

Eco (2011c) também denomina essa relação como uma metanarrativa, numa reflexão que o texto faria sobre si mesmo e acerca de sua natureza e, por vezes, convidaria o leitor a participar de suas reflexões textuais.

É uma relação crítica, dentre um texto e outro, e que pode aparecer de forma alusiva ou silenciosa. Geralmente é percebida a partir do repertório do leitor/espectador, está relacionada às complementações do texto e constrói relações entre textos que estão tangenciados à sua concepção estrutural. É um exercício de metalinguagem em que há a possibilidade de promover uma reflexão ou autorreflexão textual.

Haroldo de Campos (2013), na obra *Metalinguagem & outras metas*, afirma que toda crítica é metalinguagem e essa também pode ser considerada como “a linguagem sobre a linguagem”. Para o autor, a crítica deve estar “comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação)” (p. 11).

Ao transportar para os programas televisivos de *Os Trapalhões* a concepção de transtextualidade/metatextualidade proposta por Genette, é possível perceber que ela se dá de muitas formas e maneiras. A evocação metatextual mais presente, de forma implícita, aparece a partir dos trejeitos do personagem Vagabundo, oriundo das comédias pastelão das obras cinematográficas de Charles Chaplin; e, de forma mais explícita, as autorreflexões relacionadas ao padrão Globo de qualidade (em forma de zombaria) e à própria emissora, o que evoca uma autorreferência televisual. Dessa forma, observa-se que *Os Trapalhões* aproveitam da linguagem de Chaplin, da metalinguagem e da autorreferência ao padrão Globo de qualidade, para a produção de sentidos.

2.3.1 Os trejeitos atrapalhados: evocações a Charles Chaplin

Charles Chaplin é considerado um dos precursores da comédia pastelão no audiovisual, a partir do cinema mudo. Seu clássico personagem, o Vagabundo, tornou-se conhecido por ser constituído pela linguagem circense, por fazer gestos extrapolados e

situações atrapalhadas, com o intuito de provocar o riso nos espectadores. O artista produziu, dirigiu e atuou em dezenas de filmes cinematográficos, geralmente curtos, principalmente no período em que se passava a Primeira Guerra Mundial. A narrativa de seus filmes e, principalmente, de seu personagem, o Vagabundo, contribuiu para a consolidação do gênero pastelão e influenciou artistas do mundo todo. Muitas de suas obras ainda são consideradas importantes referências que servem de estilo para comédias que utilizam a linguagem corporal dos personagens, como principal fonte de provocação do riso. O Keystone Pictures Studio (Los Angeles-Califórnia, 1912), que depois passou a ser somente Keystone Studios, foi um dos primeiros estúdios cinematográficos dos Estados Unidos e que Chaplin iniciou sua carreira no cinema. É considerado como o berço da comédia pastelão no audiovisual.

No Brasil, *Os Trapalhões* podem ser considerados um dos grupos mais representativos do gênero comédia pastelão, principalmente, na televisão. Em paratextos/entrevistas com Renato Aragão, sempre que possível, ele relembra a influência do Vagabundo, o famoso personagem de Chaplin, assim como de Grande Otelo e Oscarito, artistas que também foram influenciados pela linguagem de Chaplin.

Com o objetivo de empreender as formas implícitas dos procedimentos metatextuais evocadas pelo cinema de Chaplin nos esquetes de *Os Trapalhões*, foram selecionados e analisados os filmes: *Making a living* (1914, Henry Lehrman), *Kid auto races at Venice* (1914, Henry Lehrman) e *Mabel's Strange predicament* (1914, Mabel Normand), que foram os três primeiros filmes⁴¹ do ator, lançados em fevereiro de 1914.

Making a living, também conhecido pelo título de *Carlitos repórter*, é um filme que narra a trajetória de Slicker (Chaplin) que passa a trabalhar como repórter e se envolve numa confusão, relacionada ao roubo de uma câmara fotográfica. A comédia marca não somente a primeira aparição de Chaplin no cinema, como também expressa a mimese de Chaplin que utiliza o corpo como principal ferramenta para provocar o riso, e o uso de sua clássica bengala. Na narrativa há tropeços, cambalhotas, confusões e um personagem principal (Chaplin) que sempre se dá bem perante os demais (ver figuras 09, 10 e 11).

⁴¹ Conforme dados publicados sobre o artista no site IMDB – Internet Movie Database (2016). Disponível em: http://www.imdb.com/name/nm0000122/?ref=fn_al_nm_1. Acesso em: 01 jul. 2016.



Figura 09: *still frame* do filme *Making a living* (1914)

Fonte: recorte do autor.



Figura 10: *still frame* do filme *Making a living* (1914)

Fonte: recorte do autor.



Figura 11: *still frame* do filme *Making a living* (1914)

Fonte: recorte do autor.

No segundo filme de Chaplin, *Kid auto races at Venice* (*Corrida de automóveis para meninos*, no Brasil), a narrativa se passa numa corrida de automóveis que se realiza numa praia de Los Angeles (Estados Unidos), chamada Venice. Chaplin interpreta, pela primeira vez, o Vagabundo. Ele faz o papel de um espectador de uma prova de corrida que incomoda e interrompe um cinegrafista para aparecer, a todo custo, na filmagem e atrapalha toda a corrida de carros. Os estereótipos clássicos de Chaplin, como os de “esperto” e “trapalhão”, começam a ser apresentados neste filme (ver figuras 12, 13 e 14).



Figura 12: *still frame* do filme *Kid auto races at Venice* (1914)

Fonte: recorte do autor.



Figura 13: *still frame* do filme *Kid auto races at Venice* (1914)

Fonte: recorte do autor.



Figura 14: *still frame* do filme *Kid auto races at Venice* (1914)

Fonte: recorte do autor.

Em *Mabel's Strange predicament* (conhecido no Brasil por *Carlitos no hotel*), a história se passa num hotel e Chaplin novamente interpreta o personagem Vagabundo. Ele precisa fazer um telefonema, mas não possui dinheiro. Ao encontrar uma moça, ele a tranca num quarto e começa uma correria cheia de tropeços e confusões que envolvem o amante dela. O Vagabundo, a todo custo, sempre tenta se dar bem na situação, assim como tenta namorar a mulher do outro personagem (ver figuras 15, 16 e 17).



Figura 15: still frame do filme *Mabel's Strange predicament* (1914)
Fonte: recorte do autor.



Figura 16: still frame do filme *Mabel's Strange predicament* (1914)
Fonte: recorte do autor.



Figura 17: still frame do filme *Mabel's Strange predicament* (1914)
Fonte: recorte do autor.

Nesses três filmes de Chaplin – assim como os demais que seriam produzidos a partir de então – há geralmente um cenário fixo, sem muito uso de câmeras, o que faz a expressão corporal se tornar a parte mais importante da narrativa. Nos hipertextos televisivos de *Os Trapalhões*, há uma evocação metatextual, apresentada de forma mais implícita, sem citar ou nomear os trejeitos de Chaplin. O contexto é percebido em diferentes esquetes de *Os Trapalhões*, em que há quase sempre um cenário fixo e os gestos produzidos, pelos quatro personagens, assemelham-se aos trejeitos de Chaplin. Samoyault (2008) considera que: quando se reproduz, se repete ou se produz simulacros, a mimese é um dos recursos literários que contribui na produção textual e consegue estender mais o universo do texto.

Num dos esquetes (s/d), Didi e Dedé estão num ringue e lutam boxe. Zacarias e Mussum são assistentes do palco. Há socos, pontapés e muitas trapalhadas entre os dois lutadores. Didi, em determinado momento, coloca um pedaço de madeira em frente ao Dedé, para poder ganhar vantagem. Aqui, ele faz uma relação metatextual com as narrativas de

Chaplin (ver figura 18). Em outro esquete (s/d), Didi, Zacarias e Mussum se metem em confusão com um pistoleiro do oeste que vem acertar as contas com Didi, por ele estar de namoro com a sua amante (ver figura 19).



Figura 18: *still frame* de um esquete de *Os Trapalhães* (s/d)
Fonte: recorte do autor.



Figura 19: *still frame* de um esquete de *Os Trapalhães* (s/d)
Fonte: recorte do autor.

A figura do personagem Didi remete, mais explicitamente, ao Vagabundo, de Chaplin: um sujeito esperto, que quase sempre se dá bem, ou se apaixona por uma mulher bonita e faz todos rirem com seus trejeitos e suas trapalhadas. O mesmo acontece, de forma mais implícita, com os demais personagens: Dedé, Mussum e Zacarias que, num sentido mimético, aludem às comédias da Keystone Studios, protagonizadas por Charles Chaplin, no começo do século XX. As práticas metatextuais de *Os Trapalhães* ecoam, portanto, de forma silenciosa, por meio da alusão aos trejeitos miméticos da comédia pastelão, oriundas de Chaplin.

2.3.2 Globo e você, tudo a ver: *Os Trapalhães* e a prática da metalinguagem

Um outro tipo de evocação metatextual de *Os Trapalhães* tinha relação com às questões de metalinguagem, por quase sempre conter uma crítica ao ambiente cenográfico da TV Globo, onde o grupo estava presente, assim como também em questões de autorreferência que evocavam, por meio de forma alusiva ou de citação, outros produtos de mídia da emissora, bem como os do próprio grupo. A metalinguagem é algo que faz parte da indústria cultural. Luís Martino (2009) constata que, na comunicação audiovisual, por exemplo, é comum se ver os bastidores da produção, a cozinha do filme, o glamour da

produção, algo que faz parte de um “exercício de metalinguagem”. O autor ainda explica que “a linguagem pode atuar igualmente no sentido de dizer algo em referência a ela mesma” (p. 137). É a função da mensagem, em falar dela mesma, numa forma de autorreferenciação.

A zombaria, as críticas e sátiras, em relação ao padrão Globo de qualidade, sempre estiveram presentes nos esquetes de *Os Trapalhões*. Era comum os personagens de *Os Trapalhões* brincarem com as gramas cenográficas, mostrarem que objetos eram feitos de isopor, sinalizarem para a câmera que eles realmente estavam num programa de televisão. Portanto, tudo aquilo não passava de uma brincadeira e eles precisavam encenar com aqueles objetos de mentira. Tudo conspirava para que se fizessem piadas e escrachos de todo esse contexto, com o intuito de provocar o riso nos espectadores.

Além do cenário metalinguístico, concebido a partir da crítica ao padrão Globo de qualidade, havia a evocação metatextual, a partir da autorreferência televisual. Conforme Eco (1984, p. 183), a televisão, com seu objetivo de entreter os atores sociais, possui um discurso que diz: “eu estou aqui, eu sou eu e eu sou você”, com a intenção de expor seus produtos de mídia e a de dialogar com ela mesma, de maneira intensa, no sentido de mostrar a sua importância em toda a programação.

No esquete *Os tatuadores Trapalhões* (1993)⁴², os personagens Didi, Dedé e Mussum trabalham numa empresa de tatuagem e nela atendem mulheres que gostariam de fazer desenhos nas nádegas. Era uma alusão ao contexto da telenovela exibida, na mesma emissora, no horário das 19 horas, em 1993, *O mapa da mina* (Cassiano Gabus Mendes e Maria Adelaide Amaral), cuja narrativa girava em torno de um mapa que estava tatuado nas nádegas de Elisa (Carla Marins) e que mostrava a localização exata de diamantes roubados por uma quadrilha anos atrás. No esquete, por várias vezes, os dizeres “o mapa da mina” era mencionado, o que remetia à telenovela e poderia conter uma crítica em relação a imposição de moda e costumes, a partir dos produtos audiovisuais da TV Globo. Conforme Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) explica, as telenovelas são integrantes da cultura brasileira e incorporam elementos característicos da sociedade, desde o surgimento da televisão brasileira, nos anos de 1950. As telenovelas também comunicam os estereótipos, que representam as mais diversas regiões do país, e tornam-se um representativo produto de mídia. Muniz Sodré (1991) aponta que as telenovelas da TV Globo, desde o início, ditam regras e impõem certos padrões de conduta de vida para os seus espectadores/consumidores.

⁴² Esquete disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2R7NYcwS3kU>. Acesso em 19 ago. 2016.

Um padrão de vida que é modelado pela televisão e influenciado por um fluxo contínuo de outros produtos de mídia que fazem parte da programação.

De forma cômica, *Os Trapalhões* reciclavam, deformavam, citavam as narrativas do próprio fluxo televisivo, no sentido de criarem novos sentidos metalinguísticos, a partir do “padrão de vida” estabelecido pelas telenovelas. Logo no início do esquete, quando Didi faz uma tatuagem em uma das personagens, esta diz: “*Pô, nunca imaginei que fosse tão demorado fazer uma tatuagem igual do mapa da mina aí*”. Didi, em seguida, fala: “*E dependendo da mina às vezes pode demorar um, dois, três dias, mas o seu já está no fim*”. É perceptível, na primeira fala, a alusão ao contexto da telenovela, em que “*mapa da mina*” faz referência tanto ao título da obra quanto à tatuagem. Na fala de Didi “*dependendo da mina*”, nota-se, novamente, uma clara alusão à telenovela, assim como dá um sentido de *double coding* que pode tanto estar relacionado ao nome e ao contexto da telenovela, como ao, “se a mulher for bonita ele faz questão de demorar mais” (ver figuras 20 e 21).



Figura 20: still frame do esquete *Os tatuadores* *Trapalhões* (1993)

Fonte: recorte do autor.



Figura 21: still frame do esquete *Os tatuadores* *Trapalhões* (1993)

Fonte: recorte do autor.

Depois de finalizada a tatuagem, a personagem se retira do ambiente e aparecem Dedé e Mussum. Dedé fala: “*uma gata dessa para eu fazer uma tatuagem do mapa da mina, vai ser comigo, tu não vai fazer mais nada*”. Aparece, novamente, uma fala que remete ao contexto da telenovela. Na sequência, surgem outras personagens com a intenção de fazer uma tatuagem e Didi apresenta Dedé como o tatuador “Bubo”. Tem-se aqui, uma alusão ao nome da personagem Buba (Maria Luísa Mendonça), a hermafrodita da telenovela *Renascer* (1993, Benedito Ruy Barbosa), exibida na TV Globo, no horário das 21 horas. Na época, a exposição de uma personagem hermafrodita, em narrativa audiovisual brasileira, havia se

tornado um assunto de discussão, em diversas frentes da mídia, o que também serviu para provocar um *double coding*, em relação ao personagem de Dedé, que também poderia ser um hermafrodita, o que dá novos sentidos na narrativa de *Os Trapalhões* (ver figuras 22, 23 e 24).



Figura 22: still frame do esquete *Os tatuadores Trapalhões* (1993)
Fonte: recorte do autor.



Figura 23: still frame do esquete *Os tatuadores Trapalhões* (1993)
Fonte: recorte do autor.



Figura 24: still frame do esquete *Os tatuadores Trapalhões* (1993)
Fonte: recorte do autor.

No esquete, um personagem que representa um travesti, pergunta: “*e quem vai fazer uma tatuagem de pássaro em mim?*”. Didi responde: “*Olha, quem entende da espécie é meu amigo Cacau*” e aponta para Mussum. Isso faz uma alusão autorreferencial ao “grande pássaro”, um apelido que Didi havia dado para Mussum e utilizava em outros programas do grupo. O esquete termina com uma última cliente que também solicita uma tatuagem igual ao “mapa da mina”. A intertextualidade/alusão, aos diversos produtos audiovisuais da TV Globo, em muitos esquetes de *Os Trapalhões*, se configura numa prática de metatextualidade.

Essa prática também se evidencia nas muitas paródias a telenovelas, não só da TV Globo, como de outras emissoras, com a finalidade de provocar sentidos, a partir da autorreferência ao mencionar uma telenovela dentro do esquete, bem como transformá-la por meio de artifícios textuais.

Ainda em seu sentido metatextual, *Os Trapalhões* também realizavam práticas de autorreferência na televisão quando: a) apresentavam promoções que envolviam os personagens do grupo; b) divulgavam filmes de cinema; c) apareciam em comerciais de televisão em que faziam publicidade de produtos diversos que levavam a marca do grupo; d) enunciavam o próprio quarteto nos hipertextos televisivos, o que colaborava para a produção de novos sentidos à história.

Em outro esquete, *Renãoscer* (1993)⁴³, tem-se uma paródia da telenovela *Renascer*, da TV Globo. Esse esquete foi gravado no mesmo ambiente em que a novela era produzida e Didi surge, de repente, e começa a atrapalhar a gravação e a concentração dos atores que fazem uma alusão aos personagens Zé Inocência (Antônio Fagundes) e Mariana (Adriana Esteves). O personagem de Didi é um maquinista que começa a bater um martelo no cenário e provoca barulho durante a gravação. Em determinado momento, Roberto Guilherme, que interpreta o diretor da telenovela, zomba da função de Didi e pede silêncio. Didi rebate: “*vocês que são complexados aí, vocês são discriminadores. Na hora que botam a novela no ar, no final, aquelas letrinhas aparece só a ‘quem interessa’... ‘diretor’[...], ‘assistente’[...], ‘codiretor’[...], ‘figurino’[...]*”, e ao final da fala disse que seu nome também deveria aparecer (ver figuras 25 e 26).



Figura 25: still frame do esquete *Renãoscer* (1993)
Fonte: recorte do autor.



Figura 26: still frame do esquete *Renãoscer* (1993)
Fonte: recorte do autor.

⁴³ Esquete disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myrUF60JE-o>, acessado em 19 ago. 2016.

É uma espécie de crítica sobre o mundo da produção televisiva, na qual apenas algumas pessoas são mencionadas nos créditos da telenovela. Além disso, há uma zombaria no esquete em relação a telenovela *Renascer*, que é da própria emissora. Nele se faz piada dos personagens e de suas falas, assim como zomba da diferença de idade de Zé Inocêncio e Mariana, elementos estes, que remetem diretamente à obra de origem. É uma crítica ao falar de si mesma. A crítica convoca, segundo Campos (2013) “todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto” (p. 11).

Em determinado momento do esquete, um assistente do diretor Roberto Guilherme, o Cobrinha, inicia uma discussão com Didi e pede para ele parar com o barulho: “*se você não descer daí, eu vou pular, hein? Eu pulo, eu pulo*”. A câmera se volta para Didi que olha para a tela como se dirigisse para o espectador e fala, em tom de zombaria: “*Humm... ele pula!!!*”. Na sequência, começa a tocar uma canção do disco de *Os Trapalhões*, e Didi canta junto: “*pula veadinho, pula veadinho, pula danadinho, devagar, bem de mansinho*”. Didi olha para os demais personagens e diz: “*Michael Sullivan e Paulo Massadas, no LP dos Trapalhões, é todo seu!*”, o que era uma referência e uma publicidade do LP do grupo, lançado em 1991.

Conforme Genette (2010), uma narrativa não é, necessariamente, homogênea, ela pode apresentar diferentes relações textuais. Num esquete de *Os Trapalhões*, intitulado *Perpétua desempregada* (1990)⁴⁴, eles zombam da linguagem da televisão, assim como referenciam a si próprios e a uma telenovela da TV Globo, recém encerrada, na época: *Tieta* (1989-1990, Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares). Na trama da telenovela, Perpétua Esteves Batista (Joana Fomm), era uma personagem rancorosa e irmã de Tieta (Betty Faria). No início do esquete, as luzes estão sob uma penumbra e aparecem Dedé e Mussum. Dedé interpreta a si mesmo, como se tivesse acabado de gravar um quadro para o programa e diz: “*o quadro foi legal, vamos ensaiar outro agora, né? Tá ruim aqui [refere-se a escuridão do cenário], acende uma luz aí pra gente, senão não vai dar para mim [sic] ler, não enxergo nada*”. Mussum vai até um canto no cenário e encosta na parede e as luzes se acendem. Dedé fala: “*aí é lugar de acender luz?*”, e Mussum retruca: “*televisão é assim mesmo*”. Ouvem-se risadas e, em seguida, Dedé diz que deveriam ensaiar um quadro em que ele faz o papel de um médico e Mussum, o de um enfermeiro. Mussum diz que gostaria de ser o médico e Dedé responde: “*o Wilton disse que eu sou o médico, agora tu quer ser*

⁴⁴ Esquete disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Op1eLFRbPM>. Acesso em: 19 ago. 2016.

médico”. Naquele momento, o diretor do programa, Wilton Franco, é mencionado, o que corrobora um exercício de metalinguagem.

Os dois são interrompidos por uma contrarregra chamada Mônica, que anuncia que uma senhora nordestina está do lado de fora da porta e quer conversar com os dois. Dedé começa a mudar a entonação de voz, diferentemente de como ele era conhecido pelo público, como se estivesse nos bastidores do programa e diz para ela não os interromper enquanto eles estão em processo de ensaio. Mussum fala que não suporta o pessoal da televisão e dá ênfase na função do contrarregra. Alguns nomes da produção também são mencionados.

A televisão, desde o início, além de produzir imaginários, toma a autorreferencialidade como um dos seus componentes. Marcondes Filho (1994, p. 34) pontua que a televisão “transmite a si mesma, transmite seus estúdios, seus operadores de imagens, deixa que o telespectador veja que aquilo é um estúdio, um cenário, um conjunto de técnicos que estão lá para produzir mundos”. Dessa forma, *Os Trapalhões* provocavam o humor a partir do exercício da metalinguagem e referenciavam produtos televisivos da própria emissora na qual seus programas eram exibidos.

Logo após a conversa de Mussum e Dedé com a contrarregra Mônica, Didi entra em cena (tra)vestido de Perpétua (ver figuras 27, 28 e 29).



Figura 27: *still frame* do esquete *Perpétua desempregada* (1990)
Fonte: recorte do autor.



Figura 28: *still frame* do esquete *Perpétua desempregada* (1990)
Fonte: recorte do autor.



Figura 29: *still frame* do esquete *Perpétua desempregada* (1990)

Fonte: recorte do autor.

Dedé fala que era uma honra a Perpétua estar no programa deles e olha para Mussum e fala: “*essa novela já não acabou não?*”. Didi responde: “*é por isso que eu tô aqui, a novela acabou e eu queria arrumar um emprego de figurante aqui nos Trapalhões*”. Todos começam a conversar sobre a telenovela recém encerrada. Nomes dos personagens são mencionados, o que é uma citação e alusão à trama de origem. Nesse ínterim, eles dizem a ela que poderia participar de outra telenovela da TV Globo, *Mico preto* (1990, Marcílio Moraes, Leonor Bassères e Euclydes Marinho). É uma constante prática de autorreferência. Dedé diz para Perpétua (Didi) procurar emprego na telenovela *Mico preto* e Mussum fala: “*mico preto, mas o mico é louro*”, numa zombaria às características físicas do personagem Didi. Perpétua (Didi) explica que já havia tentado emprego lá, mas que o diretor teria lhe dito para interpretar uma macaca, ao que ela respondeu: “*macaca é tua mãe*”, e foi então que perdeu o emprego. Dedé questiona se ela sabe fazer outras imitações, e ela diz que sabe imitar coruja, gráúna e o “grande pássaro”, e nisso faz uma mímica dos passos de Mussum, o que evocava o apelido que Didi usava em outros esquetes. Na sequência, Dedé menciona que ela poderia ganhar dinheiro se explorasse o assunto sobre a grande curiosidade que girava em torno da telenovela *Tieta*, que era a caixa de segredo da Perpétua. Dedé diz que ela poderia vender os objetos de dentro da caixa, o que lhe renderia algum dinheiro. Perpétua informa que já não era mais possível, pois “*vendi como sucata pra novela da Globo*”, uma referência a telenovela que recém havia estreado no lugar de *Tieta*, intitulada *Rainha da sucata* (1990, Silvio de Abreu).

O cenário corrobora a constatação de Adayr Tesche (2006) sobre a autorreferencialidade na televisão, com o intuito de manipular as narrativas da mídia por meio de técnicas que visam a produção de sentidos, a partir da divulgação de seus próprios

produtos e que se marcam pela reiteração na sociedade. Conforme o autor, “essa manipulação obedece a uma gramática do discurso midiático que precisa tornar-se cada vez mais familiar ao seu destinatário para ganhar legitimidade e interatividade” (p. 74). Com isso se trabalha uma estética nos produtos audiovisuais, o que os torna incrementos do consumo e dá legitimidade aos programas da própria TV Globo.

2.4 A arquitextualidade em *Os Trapalhões*

A arquitextualidade⁴⁵ é uma das formas mais abstratas e implícitas do texto e, conforme Genette (2010, p. 17), é “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual [...] de caráter puramente taxonômico”. O intertexto arquitextual está sempre ligado aos títulos e aos subtítulos que deixam as suas marcas em relação ao gênero da obra, discurso e enunciados. O autor ainda constata que:

Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. Em suma, a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto [...]. (GENETTE, 2010, p. 17).

Ao contextualizar a arquitextualidade, a partir do cinema, Stam (2003) explica que ela contribui para caracterizar o texto, direta ou indiretamente, a partir de seus títulos e os alinha com antecedentes literários. Como exemplo, Stam cita a obra *As viagens de Gulliver* (1726, Jonathan Swift) que é evocada no título do filme *As viagens de Sullivan* (1941, Preston Sturges).

Nesse sentido, constata-se que o título *Os Trapalhões*, estampados em diversas frentes de mídia, não somente na televisão, já direcionava o leitor/espectador para o gênero da comédia pastelão. Alguns de seus esquetes, como o *Trapa hotel* ou *Agência Trapa tudo*, já abriam os precedentes e deixavam marcas das narrativas por eles protagonizadas.

⁴⁵ Genette (2010) divide a transtextualidade em cinco categorias e considera a hipertextualidade como a mais importante e essencial nos textos, inclusive dedicou a ela a maior parte dos estudos em sua obra. Contudo, ele apresenta, em sua obra, a sua quinta categoria, a arquitextualidade, antes da quarta. Nesta tese optou-se por aplicar a mesma sequência de apresentação dos conceitos de Genette.

Contudo, o intertexto/arquitexto do título da marca *Os Trapalhões* é o que melhor contribui para a narrativa transmídia, concebida por eles, no cinema e nos quadrinhos, nos quais se alinhavam textos de obras externas e também é lembrada a marca do grupo. Há muitos exemplos nesse contexto transmidiático de *Os Trapalhões* e pode-se considerar, como um desses, a obra literária *O maravilhoso mágico de Oz* (1900, L. Frank Baum) que mais tarde seria trabalhada pelo quarteto no filme *Os Trapalhões e o mágico de Oróz* (1984, Victor Lustosa e Dedé Santana); bem como, o filme *Um tira da pesada* (1984, Martin Brest) que é evocado na história em quadrinhos *Um trapatira da pesada* (1992). Esse cenário arquitetural é melhor entendido e aprofundado nos próximos capítulos desta tese.

2.5 A hipertextualidade em *Os Trapalhões*

O termo hipertextualidade é vastamente utilizado e estudado nas áreas da Computação e da Comunicação Social e remete, quase sempre, à questão do hipertexto digital. Entretanto, quando Genette concebeu o termo hipertextualidade, no início dos anos de 1980, era uma época em que não existia a cultura digital oriunda da internet. O termo hipertexto também reporta-se aos anos de 1950 e os de 1960, em que se tentava criar um hipertexto por meio do computador, independente da internet, com intuito de ligar um texto a outro⁴⁶.

Nesse sentido, os produtos televisivos de *Os Trapalhões* são analisados a partir da ótica de Genette, sobre a intertextualidade/hipertexto. Assim, não se leva em conta o hipertexto digital propiciado pela rede mundial de computadores, haja vista que *Os Trapalhões* fizeram sucesso muito antes da internet e na mesma época em que Genette escreveu a obra *Palimpsestos*.

Genette define a hipertextualidade como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). Para o autor, portanto, todo hipertexto deriva de outro anterior e isso ocorre de duas formas: pela transformação simples ou direta, ou pela transformação indireta ou imitação.

A transformação simples ocorre no processo em que o hipertexto (texto B) não precisa citar o hipotexto (texto A), mas o hipertexto não existiria sem o hipotexto. Ao levar

⁴⁶ O objetivo da tese não é adentrar em conceitos sobre hipertexto, mas esclarecer que o termo hipertexto, utilizado para as análises dos produtos televisivos, é o de Genette (2010).

esse contexto para os hipertextos televisivos de *Os Trapalhões*, constata-se que esse processo é corriqueiro, pois se faz a transposição de diversas obras que são transformadas por meio de paródias, travestimentos e imitações (pastiche ou apócrifo).

A paródia é entendida por Genette (2010), como um desvio textual por sua transformação simplificada; já o travestimento é uma transformação de estilo com função degradante. A imitação pode ocorrer por meio da prática do pastiche. Toda imitação é também uma transformação,

mas de um procedimento mais complexo, pois – para dizê-lo aqui de maneira ainda muito resumida – exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico) [...] e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico [...]; para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar [...] (id., p. 19).

A hipertextualidade, portanto, é uma classe de textos e existe por meio do trânsito textual e com diferentes aspectos. Segundo o referido teórico (id., p. 43), “isso não exclui absolutamente a possibilidade de práticas mistas, mas é que um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar um outro”.

2.5.1 *Branca de Neve* e um pouco de tudo: a transformação textual

A hipertextualidade, no seu sentido de relação textual, contribui na evocação das obras originais e suas derivações. Para Stam (2003), nos hipertextos há uma transformação por meio de “seleção, amplificação, concretização e atualização” (p. 233). Com o objetivo de identificar o esquema de transformações textuais mais representativas de *Os Trapalhões*, é aqui analisado o esquete hipertexto *O grotóco do caqui* (1988) que evoca a parte final do clássico infantil, o hipotexto *Branca de Neve* (Irmãos Grimm). Esta obra já teve diversas adaptações e uma das mais famosas é a versão de Walt Disney para os desenhos animados, de 1937, com o título de *A Branca de Neve e os sete anões* (ver figura 30).

Branca de Neve é uma fábula que tem sido transmitida oralmente desde a Idade Média, na Alemanha. Entre as primeiras décadas do século XIX, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm publicaram o conto intitulado *Branca de Neve*, juntamente com outros, na obra *Kinder-und Hausmärchen*. A transformação de *Os Trapalhões* se concentra na parte final

da obra – quando a personagem Bruxa oferece a maçã envenenada para Branca de Neve – numa espécie de excisão textual, em que ocorrem práticas mistas de hipertextualidades.

Genette (2010) constata que, em muitos hipertextos, é comum a prática da excisão, no sentido de melhorar a obra e com a intenção de suprir partes inúteis. O autor exemplifica com as muitas edições, destinadas ao público infantil, da obra *Robinson Crusoe* (1719, Daniel Defoe). Nestas há sempre uma supressão de fatos e se dá ênfase apenas ao naufrágio do navio e a vida do personagem na ilha.

O diálogo que o esquete faz com a obra de origem evidencia uma hipertextualidade com o seu hipotexto, no qual são transpostos não apenas uma parte da narrativa do conto de fábulas mas, também, uma transformação de forma parodiada e travestida, com o intuito de provocar o riso. Conforme Genette (2010, p. 50) “a fábula é um dos alvos preferidos do travestimento popular (oral), e por duas razões bem evidentes, que são sua brevidade e sua notoriedade”.

O título do esquete não evoca arquitextualmente *Branca de Neve*, mas todo o quadro é uma parte transposta da história, de forma parodiada. A paródia, no seu sentido etimológico, deriva de “ôdè, que é o canto; para, ‘ao longo de’, ‘ao lado’; *parôdein*, daí *parôdia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto [...], ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia” (GENETTE, 2010, p. 26).

Para Samoyault (2008), a paródia é uma prática de transformação de uma obra, na qual se faz caricatura, reutilização, transposição e se exhibe sempre um liame, relacionado com a literatura existente. A paródia é facilmente reconhecida pelos leitores/espectadores, pois há sempre algo visível no texto que indica seu uso.

O esquete inicia com Mussum (tra)vestido de Branca de Neve. Ele dança ao som da clássica música da obra de Walt Disney: “*Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou...*”. A música é inserida no texto como uma transtextualidade/imitação (já traduzida para o português). O personagem Mussum, afrodescendente, travestido de uma personagem feminina e que remete à imagem de Branca de Neve, convoca uma inversão de valores, algo que se relaciona ao conceito de carnavalização, muito presente em obras de comédia. Bakhtin (2010) esclarece que as práticas carnavalescas “oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isto se manifesta sobretudo nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo” (p. 360). O carnaval inverte a ordem dos

valores, instala a comédia e a zombaria, é uma cultura simbólica do oprimido e está intrinsecamente relacionado às práticas paródicas (ver figuras 31 e 32).



Figura 30: still frame do filme *A Branca de Neve e os sete anões* (1937)
Fonte: recorte do autor.



Figura 31: still frame do esquete *O grotóco do caqui* (1988)⁴⁷
Fonte: recorte do autor.



Figura 32: still frame do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.

Em seguida aparece uma personagem vestida de bruxa e pergunta para Mussum: “*Olá, linda menina, queres provar uns dos meus caquis?*”, e ele fala: “*Mas o negócio da frescura da história não era a maçã, dona?*”. A bruxa responde: “*Tu sabes quanto é que está custando o quilo da maçã?*” (ver figura 33). Neste trecho é percebida novamente a zombaria, um dos artifícios para a provocação do riso. A bruxa insiste para que Mussum prove o caqui e ele pergunta: “*É caqui de quê? Caipirinha de quê?*”. A citação de bebida alcóolica no discurso do personagem Mussum faz autorreferência à linguagem do seu próprio

⁴⁷ Esquete disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-beoBgVMH0>. Acesso em: 19 ago. 2016.

personagem, conhecido de outros esquetes. Conforme Samoyault (2008, p. 99) “a linguagem dos personagens, como do narrador, se constitui assumindo o peso dos enunciados anteriores”.



Figura 33: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)

Fonte: recorte do autor.



Figura 34: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)

Fonte: recorte do autor.



Figura 35: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)

Fonte: recorte do autor.

Mussum prova o caqui e cai ao chão, logo aparecem Didi e Zacarias trajados de príncipes medievais (uma alusão) e se espantam com o corpo caído (ver figuras 34 e 35). “Saravá meu irmão”, fala Didi. “O que é isso?”, fala Zacarias, e Didi responde “isso é trabalho”, e todos caem na gargalhada, e logo complementa: “é despacho, sai fora”. A fala do personagem Didi faz intertextos/alusões a cultos africanos, provavelmente, pelo fato de ser um personagem afrodescendente que está esticado ao chão. A alusão, conforme já constatado, está presente em diversos esquetes do grupo e serve para evocar outros contextos com o sentido de provocar o riso.

Didi cheira o caqui e fala: “*Ih, príncipe, grotóco no caqui [...], comeu aqui caiu ali*”. No momento, Zacarias comenta que irão precisar de um príncipe para beijar Branca de Neve para despertá-la, porém nenhum dos dois quer fazer isso. Didi ainda menciona: “*eu não vou beijar esse brijelão aí, [risos] eu prefiro beijar a bruxa*”. Zacarias diz: “*Mas não pode fazer isso, não, pois assim vai mudar o curso da história*”, e Didi rebate: “*então joga no rio Guandu*”, uma referência ao importante rio do estado do Rio de Janeiro. Neste sentido percebe-se a evocação ao hipotexto *Branca de Neve*, há uma preocupação com o curso da história original para manter a coerência com a origem textual, mas já com transformações. “*Parece que estou ouvindo um cantar de um príncipe*”, fala Zacarias. E os dois personagens falam juntos: “*É um príncipe audaz, forte e corajoso*”. Em instantes, aparece Dedé vestido de príncipe com trajes cor-de-rosa. Ele canta trechos da canção *Sonhando assim*, do clássico de 1937, de Walt Disney, e que era proferida por Branca de Neve: “*Esta canção que eu canto, fala só de você...*” (ver figuras 36, 37 e 38). Em seguida os três personagens começam a cantar e a dançar juntos uma canção brasileira, *Abre a roda* (compositores: Sarajane, Robson de Jesus, Alfredo Moura), inserida no texto como uma espécie de colagem de um texto em outro: “*Abre a rodinha meu amor, abre a rodinha*”, cantam os três. O cenário corroborava ao que Samoyault (2008) aponta sobre a recuperação de materiais para a produção textual, em que elementos são tomados como empréstimos de outros contextos, numa forma de transpor referências e que, as vezes, também pode ser um elemento externo à ficção.



Figura 36: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)

Fonte: recorte do autor.



Figura 37: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)

Fonte: recorte do autor.



Figura 38: still frame do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.

Didi, a todo momento, trata Dedé sempre no sentido de duvidar de sua sexualidade: “*princesa cor-de-rosa*”, “*minha senhora*”, “*príncipe*”, “*madame*”, “*donzela*”. Zacarias e Didi explicam que para a princesa acordar, ela precisa ser beijada por um “*príncipe audaz, forte e corajoso*”, novamente, um reforço dos arquétipos dos contos de fada. Dedé responde que iria resolver o problema e Didi fala: “*cuidado com o bafo de azinhavre, seja o que Deus quiser*”. Novamente as características do Mussum são enunciadas. Pouco antes de beijar Mussum, Didi dirige metatextualmente a frase a Dedé: “*Peraí, quando a Globo te paga por mês pra dar um beijo?*”. Todos os demais personagens e o público começam a rir. Dedé responde: “*Isso não tava no contrato quando eu comecei*”. Esse contexto contribui como uma ferramenta importante para a provocação do riso nos esquetes de *Os Trapalhões*.



Figura 39: still frame do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 40: still frame do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 41: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.

Dedé começa a se esquivar de beijar Mussum, até que Didi faz o ato acontecer forçadamente. Dedé cai ao chão e Didi diz que ele “*morreu com o bafo do miocárdio*” e todos começam a rir. Preocupado, Zacarias fala que um dos dois precisa beijar Mussum, e Didi deixa claro que não vai beijar a “*morcegona*”, um dos jargões utilizados pelo seu personagem nos programas de *Os Trapalhões*. Zacarias beija então Mussum, e começa a passar mal. Pouco antes de cair ao chão, dança e canta, novamente, a música *Abre a roda* (ver figuras 39, 40 e 41). Em seguida, aparece outro príncipe, interpretado pelo cantor Fagner. Didi ainda olhando para Mussum fala: “*isso se chama Bafo Mortífero, aquele filme*”, numa alusão ao filme *Máquina mortífera* (1987, Richard Donner), um recente sucesso dos cinemas, próximo da época em que foi gravado o esquete. Fagner pede explicações do que aconteceu, e Didi esclarece que a lenda conta que uma princesa tomou “*grotóco no caqui*” ao invés de ter sido uma maçã e que agora um príncipe precisaria acordá-la com um beijo (ver figuras 42, 43 e 44).



Figura 42: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 43: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 44: *still frame* do esquete *O grotóco do caqui* (1988)
 Fonte: recorte do autor.

Fagner diz: “*há anos estou de olho nessa princesinha Mussunga*” e Didi fala que não sabia o nome dela. Fagner responde que seu nome era “*Mussumguinha*”, numa alusão architextualmente ao nome do personagem que interpretava a princesa. Ele a beija e, em seguida, também cai ao chão. Didi começa a rir e fala: “*Eu não sei como termina isso*”, e se encerra o esquete.

Tem-se aqui, não somente a evocação hipotextual da obra de origem, mas também das diversas alusões que são feitas a outras obras e a alusão architextual aos nomes de origem dos personagens, como no caso, “*Mussunga*” que está relacionado ao nome do personagem Mussum. Essas sempre foram práticas corriqueiras nos textos de *Os Trapalhões*, numa utilização constante de recursos intertextuais que colaboram para o nexos das narrativas.

De um modo geral, os hipertextos televisivos de *Os Trapalhões* colaboram para uma relação textual, figurada como um palimpsesto, assim como teoriza Genette (2010). Não somente a obra *O grotóco do caqui*, de *Os Trapalhões*, mas também a maioria dos esquetes do grupo, se configuram num trânsito textual e corroboram com o exposto pelo autor:

A arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto”. (id., p. 144).

Samoyault (2008, p. 139) constata também que esses trabalhos intertextuais causam uma espécie de efeito palimpsesto, “ou seja, o efeito de difração, na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro”.

A hipertextualidade se configura numa espécie de circulação de textos dentro de um jogo que, segundo Genette (2010, p. 145), “nenhuma forma de hipertextualidade ocorre sem uma parte de jogo, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes”, algo que é possível remeter às diferentes formas de produções textuais, oriundas de *Os Trapalhões*, quando se utilizam de hipotextos, ao jogar com eles e, ao mesmo tempo, se jogar dentro deles.

A circulação de textos provocada pela hipertextualidade “tem em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (id., p. 146). *Os Trapalhões*, neste caminho, reciclavam obras das mais diversas e mantinham seus leitores/espectadores num constante contato de entrelaçamento intertextual. Este cenário também se apresentava melhor no cinema e nos quadrinhos do grupo, o que configurava uma espécie de jogo hipertextual.

Todo esse cenário hipertextual, marca da comunicação midiática de *Os Trapalhões* na televisão, remetia aos princípios de um nexu narrativo que era expandido para o cinema e para as histórias em quadrinhos. Dessa forma, faz-se necessário contextualizar, no próximo capítulo, a história dessas duas principais frentes de mídia do grupo, assim como analisar a composição dessas narrativas, sob a perspectiva da intertextualidade transmídia, fundamental para a concepção da narrativa transmídia de *Os Trapalhões*.

3 A NARRATIVA DE *OS TRAPALHÕES* NO CINEMA E NOS QUADRINHOS

Para poder constatar a concepção transmídia de *Os Trapalhões*, este capítulo se dedica a estudar o cinema e os quadrinhos do grupo, em que se contextualiza a história dos dois produtos de mídia. Eles são analisados sob a perspectiva da intertextualidade transmídia proposta por Kinder (1991). Os produtos analisados são da fase posterior ao ano de 1987 do quarteto. A exposição desse cenário contribui para o entendimento de como aconteceu a expansão das narrativas televisivas para o cinema e para os quadrinhos.

Os produtos da mídia televisiva de *Os Trapalhões*, conforme discutidos no segundo capítulo desta tese, apresentavam-se de forma hipertextual. Faz-se necessário, portanto, conhecer e apresentar também a trajetória/história dos paratextos cinematográficos e dos quadrinhos do grupo que também são considerados produtos de mídia. Eles foram lançados quase que paralelamente aos hipertextos televisivos de *Os Trapalhões* e são essenciais para a configuração da sua narrativa transmídia. Tanto os filmes de cinema, quanto os quadrinhos, podem ser considerados paratextos comerciais do universo televisivo do grupo.

Dentro da área da Comunicação Social, algumas expressões como meios de comunicação de massa ou culturas de massa⁴⁸ estão relacionadas, geralmente, aos sistemas que geram produtos simbólicos, atrelados a proliferação de imagens nos constantes processos comunicacionais. Esse cenário, atualizado e denominado como *cultura das mídias*⁴⁹, por Santaella (2003), está tangenciado aos grupos que produzem, massivamente, determinado produto e esses são distribuídos a muitos consumidores, em forma de fotografias, filmes cinematográficos, revistas, jornais, histórias em quadrinhos, televisão, entre muitos outros.

Em outra obra, Santaella (2005) explica que tudo o que for gerado pelos meios de comunicação pode ser chamado, portanto, de produto midiático ou de produto cultural. O cenário das tecnologias, propiciado nas quatro últimas décadas, como as transmissões por satélite, as impressoras, as câmeras, entre outros, contribuiu para disseminar a comunicação.

⁴⁸ Os termos já são tratados de forma atualizada por Kellner (2001, p. 50): “o conceito de ‘cultura de massa’ também é monolítico e homogêneo, portanto neutraliza contradições culturais e dissolve práticas e grupos oposicionistas num conceito neutro de ‘massa’”. Muniz Sodré (2010), também propõe uma reinvenção destas nomenclaturas por estarmos numa era tecnocultural. Outro autor, Williams (2011), sob uma perspectiva comunicacional e cultural, também complexifica essa discussão. Entretanto, não é objetivo desta tese, dialogar sobre essas concepções teóricas e conceituais.

⁴⁹ É sabido que existe uma ampla discussão sobre o conceito. Andreas Hepp (2015) esboça essa complexidade no texto *O que a cultura das mídias (não) é*. Porém, o objetivo desta tese não é adentrar nesses questionamentos.

Conforme a autora, “os produtos culturais gerados por esse sistema são baratos, seriados, amplamente disponíveis e passíveis de uma distribuição rápida” (p. 6).

Douglas Kellner (2001) também denomina essa cultura como comercial pois, “seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital” (p. 9). A cultura é produzida de forma a ser lucrativa e é divulgada como se fosse uma mercadoria. Com isso, os produtores da indústria cultural tendem a produzir bens que sejam populares, que vendam e que tenham um público fiel, para atrair cada vez mais a atenção dos atores sociais.

Nesse contexto, portanto, *Os Trapalhões* são considerados produtores culturais e, independentemente de suas diversas fases como grupo, cada um dos seus produtos de mídia, oriundos da televisão, podem ser comparados às características do ciclo de vida de um produto. Essa concepção é vastamente estudada e abordada pelas teorias do marketing, sempre aliada às vendas e ao lucro. Na obra *Administração de marketing* (2013), Philip Kotler e Kevin Keller discorrem, teoricamente, sobre as fases pelas quais todo produto passa: introdução, crescimento, maturidade e declínio, o que também pode ser relacionado aos produtos de mídia de *Os Trapalhões*.

Os produtos não se referiam apenas às narrativas seriadas, que iam do programa de televisão exibidos aos domingos à noite, ou às revistas em quadrinhos vendidas nas bancas de jornais e revistas; mas também a todos os brinquedos, produtos de higiene e de alimentos que levavam a marca do quarteto, principalmente as produções posteriores ao ano de 1987. Tudo isso colaborava para reforçar a marca, algo que se entende por *branding* que é, segundo José Martins, “um conjunto de ações ligadas à administração das marcas. São ações que, tomadas com conhecimento e competência, levam as marcas além da sua natureza econômica, passando a fazer parte da cultura, e influenciar a vida das pessoas” (MARTINS, 2006, p. 8). A marca sempre tem um efeito de potencializar esforços estratégicos, em torno da comunicação de alguma empresa.

Sob uma perspectiva semiótica, Scolari (2015, p. 16) constata que “a marca é um dispositivo que pode produzir um discurso, atribuir significado e conversar com uma audiência”.

Esse contexto brasileiro faz alusão ao mesmo que Kinder (1991) apontou nos Estados Unidos quando observou episódios de desenhos animados veiculados na televisão, na mesma

época, dos *Muppet babies*⁵⁰ (1984-1990, Jim Henson), de *Garfield e seus amigos*⁵¹ (1988-1994, Jim Davis) e de *As tartarugas ninjas*⁵² (1987-1996, Kevin Eastman e Peter Laird) que propiciavam às crianças experiências transmídia, nas quais elas podiam ter contato com diferentes narrativas que também eram construídas intertextualmente a partir de outras. Além disso, o cenário contribuía para que elas se tornassem potenciais consumidoras de produtos, relacionados a esses personagens, a partir de brinquedos e as narrativas exibidas na televisão.

Atualmente torna-se difícil mapear todos os produtos de mídia que levam a imagem e o nome do grupo *Os Trapalhões* ou, até mesmo, a “continuação” a partir da comicidade do seu personagem principal Didi, criado nos anos de 1960 e que ainda propaga a linguagem do quarteto até a contemporaneidade, por meio de *spin-offs*. Esses são narrativas que derivam de outras já existentes, como acontece com personagens específicos, Didi ou Dedé e bem como com os produtos mais recentes: as narrativas televisuais *Aventuras do Didi* (2010-2013), ou *Dedé e o comando maluco* (2005-2008).

Cabe comparar o grupo com as narrativas do personagem Superman (criado em 1938) e dado como exemplo por Eco (2011a) na obra *Apocalípticos e integrados*: nas histórias em quadrinhos, as narrativas são iniciadas sem serem precedidas por outras, assim como aconteciam nos episódios do herói na televisão e também no cinema. Isso deixa o Superman, mesmo com o passar do tempo, sempre ativo na lei do consumo, num “clima onírico”, em que outras histórias se desenrolam e também acontecem histórias paralelas, como a do Superboy (o Superman ainda garoto), ou a da Supergirl (a prima do Superman), ou do próprio Superman, em narrativas filmicas ou televisivas. Todas as histórias são recontadas com o objetivo de incluir novos personagens à narrativa original, na qual podem surgir acontecimentos recontados sob outro ponto de vista do autor.

Nesta lógica, *Os Trapalhões* mantinham sua linguagem original da televisão sempre repetida, porém, suas histórias eram contadas sob diferentes pontos de vista, nas quais também é possível ver o grupo em diferentes frentes de mídia. O fenômeno dos produtos da mídia de *Os Trapalhões* se insere no que Jenkins (2009, p. 162) explica sobre a “construção

⁵⁰ É uma série de desenhos animados que era transmitida pela NBC, nos Estados Unidos. A narrativa é em torno das versões infantis dos personagens Muppets, já conhecidos de outros programas de televisão e de filmes cinematográficos.

⁵¹ Produzida pela Film Roman, série em desenhos animados, baseada nas histórias em quadrinhos do personagem Garfield, de Jim Davis, criado em 1978.

⁵² Grupo de quatro personagens famosos dos desenhos animados, oriundos das histórias em quadrinhos, que levam o nome de quatro artistas do Renascimento: Leonardo, Raphael, Donatello e Michelangelo. Tiveram uma série de produtos licenciados e narrativas em diferentes meios, por muitos anos, que iam de revistas em quadrinhos aos jogos eletrônicos.

de universos” e segue uma lógica mercadológica em que os artistas não estão relacionados apenas às artes, mas também aos negócios licenciados e à expansão de contar as histórias em diversas plataformas existentes. *Os Trapalhões*, nesse cenário, sempre trabalhavam com repetições de enredos e os replicavam nos vários formatos. Conforme já visto, a televisão é considerada a plataforma principal de acesso e pode ser comparada à uma nave-mãe, metáfora exposta por Jenkins (id.), sobre a centralização do eixo da narrativa de origem. Todas as informações vitais da história podem ser acessadas pela televisão e os demais produtos de mídia seriam complementações desse universo narrativo no qual se desenvolvem outras histórias.

São mais de cinquenta anos de produtos e processos comunicacionais de *Os Trapalhões*, desde a criação de Didi, por Renato Aragão. A melhor fase, mais frutífera e lucrativa do grupo, foi entre os anos das décadas de 1970 e de 1980, na TV Globo. *Os Trapalhões* estavam presentes, não só no cinema, na televisão ou nos quadrinhos, mas também na comunicação publicitária, em lancheiras, estojos, utilidades domésticas, em discos de vinil, fitas cassete, livros, brindes, bonecos, linha têxtil, bicicletas, kit de aniversário, álbuns de figurinhas, chaveiros, cadernos escolares, camisetas, em apresentações em shows, no ramo alimentício e tudo o que pudesse estar relacionado ao consumo do público infantil e adolescente. É um aproveitamento de toda a exposição que o grupo possuía na mídia televisiva, para estar em outros formatos. Mesmo que já acontecesse esse fenômeno, desde os anos de 1960, constata-se que foi a partir de 1987 que o grupo conseguiu moldar, de forma mais elaborada, todas as suas narrativas. Essas foram feitas por meio das estratégias mercadológicas propostas pela agência Tribo de Merchandising, com o apoio da produtora Sketch Filme, na intenção de remodelar e uniformizar a marca.

Essas estratégias realizadas pelos *Trapalhões*, já eram concebidas por outros produtores culturais estrangeiros, como a Disney, a Hanna Barbera, The Beatles e a Lucasfilm. Conforme Barreto, “a diferença é que a industrialização da imagem venderia um produto de dentro do Brasil e não do exterior” (BARRETO, 2014, p. 322).

3.1 OS PARATEXTOS DE *OS TRAPALHÕES*: O CINEMA E OS QUADRINHOS

O presente subcapítulo faz uma contextualização sobre o cinema de comédia e, na sequência, descreve toda a trajetória e fases dos paratextos de *Os Trapalhões* no cinema e também nas histórias em quadrinhos. Essa contextualização se torna essencial para analisar

essas narrativas, sob os conceitos da intertextualidade transmídia, e para entender a maneira como são concebidas textualmente.

3.1.1 Breve contextualização do cinema de comédia

O primeiro filme de comédia da história foi um curta metragem, em formato de esquete, intitulado *L'arroseur arrosé* (*O regador regado*, 1895), dos inventores do cinematógrafo, os irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948). Conforme Jean-Claude Bernardet (2006), desde o seu surgimento, o cinema sempre foi envolvido nos mais diversos gêneros que variam de filmes de aventura, ação, comédia, suspense, terror, entre outros, e contam histórias que sempre surpreendem o público.

É possível dizer que os inventores do cinema foram os Lumière, porém, foi o mágico e ilusionista George Méliès (1861-1938) quem deu vida ao cinema do espetáculo, da ilusão, das artes, logo no final do século XIX e início do XX. Ele trouxe, à tona, a arte do teatro, do circo, do cômico, da aventura e da ação. Paralelamente à Europa, mas de forma bastante precária, o cinema também começou a se desenvolver no Brasil. Entretanto, foi nos Estados Unidos, entre as décadas de 1910 a de 1930, que Max Linder (1883-1925), Harold Lloyd (1893-1971), Harry Langdon (1884-1944), Ben Turpin (1869-1940), Charles Chaplin e Buster Keaton (1895-1966) começaram a universalizar, cada vez mais, o gênero da comédia e tornaram-se uma espécie de referência mundial. Alguns historiadores consideram o filme *The curtain pole* (1909, David W. Griffith), rodado nos Estados Unidos, como a primeira comédia pastelão.

Sales Gomes (2001) explica que o Brasil, nos primeiros anos do século XX, tinha dificuldade em produzir e exibir cinema, devido a escassa quantidade de locais com energia elétrica, o que exigia um custo alto para sua realização. A maioria dos filmes exibidos vinham de outros países como a Itália, a Alemanha e, principalmente, dos Estados Unidos. No Brasil, poucas eram as pessoas que tinham aptidões para trabalhar com câmera de cinema e o pouco que se produzia era feito com operadores estrangeiros que sabiam manejar os equipamentos.

O gênero de filmes predominante no país, entre as três primeiras décadas do século XX, foi a comédia popularesca; embalada, geralmente, por musicais. Narrativas cinematográficas “destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira” (SALES GOMES, 2001, p. 14).

Os registros apontam que *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908, Julio Ferrez) foi o primeiro filme de comédia brasileiro. Segundo João Luiz Vieira (2003), esse filme anteciparia a chanchada, gênero que, anos mais tarde, iria se enraizar fortemente na comédia do cinema brasileiro, com elementos que desencadeavam, em sequências cômicas, o riso e a imagem estereotipada do caipira.

Dois filmes curtos de comédia foram rodados, logo em seguida, por Antonio Leal: *Os capadócios da cidade nova* (1908) e *O comprador de ratos* (1908). No início do cinema brasileiro é possível constatar não só a proliferação de filmes, baseados em fatos do cotidiano, principalmente, os policiais; mas também as comédias que se inspiravam na vida política, com sátiras como *Zé Bolas e o famoso telegrama n. 9* (1909, Antônio Leal e Eduardo Leite). Filmes dirigidos por Antônio Serra como *Pega na chaleira* (1909), *O 9º mandamento* (1909), *Uma lição de maxixe* e *Um cavalheiro deveras obsequio* (1909), assim como *As aventuras de Zé Caipora* (1909, Emílio Silva), contribuíram para a produção do cinema cômico nacional. Sales Gomes (2001) argumenta que, aos poucos, o cinema brasileiro começou a se consolidar com características próprias em suas narrativas e formas de produção que eram oriundas da expressão cultural norte-americana, imperativa e hegemônica nesse quesito. Contudo, ocorreram altos e baixos na produção brasileira, que se consolidou somente por volta dos anos de 1940 e que perdurou por mais de vinte anos: os filmes musicais e a chanchada.

O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. (SALES GOMES, 2001, p. 95).

O autor ainda enfatiza que essas obras trazem a mais pura marca de um cinema subdesenvolvido, um fator cultural muito mais próximo à vida do espectador brasileiro do que aos produtos culturais norte-americanos. A identificação do público nacional com a chanchada foi imediata.

O desenvolvimento do gênero de comédia cinematográfica brasileira se popularizou com o nome de chanchada, um termo de cunho pejorativo e originário da língua italiana *cianciata*, relacionado a um discurso sem sentido. Para Vieira, é uma “espécie de arremedo vulgar [...] vincula-se diretamente ao advento do cinema sonoro, vez que a música popular,

em grande parte de natureza carnavalesca, é uma característica essencial desse conjunto de filmes, talvez seu traço genérico mais forte” (VIEIRA, 2003, p. 46).

O que mais define a chanchada é o humor produzido a partir da música, da paródia, da comédia pastelão que serviu como base para o cinema de *Os Trapalhões*. Renato Aragão, publicamente, sempre declarou que sua inspiração veio de nomes admirados como o de Grande Otelo e de Oscarito, importantes artistas da chanchada brasileira, bem como o de Charles Chaplin, ícone da comédia mundial. Conforme foi constatado na análise dos produtos televisivos de *Os Trapalhões* (capítulo 2, da presente tese), a inspiração em Chaplin ilustra uma relação de metatextualidade na plataforma televisiva do grupo e está, constantemente, presente nas obras do cinema.

Para Vieira (2003), *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle), filme no qual se parodiam grandes obras históricas de Hollywood, pode ser considerado a obra que inaugurou o triângulo “galã-mocinho-vilão”, característica que formou o núcleo da maioria das histórias no cinema da chanchada “numa relação de redundância necessária a um esquema de produção contínuo, visando ao maior lucro possível” (p. 51).

Os artistas desses filmes provinham do rádio, do teatro, do circo e contribuíram para a consolidação do gênero. A indústria cultural do cinema brasileiro já possuía suas estrelas/celebridades que estavam estampadas em cartazes publicitários dos filmes e propagavam, cada vez mais, a chanchada como identidade do cinema nacional. Apesar de toda crítica, por sua forma grotesca de narrar histórias no cinema, a chanchada é a que mais teve identificação com o público.

Embora a linguagem do carnaval sempre permanecesse como uma espécie de substrato estético e ponto de referência culturalmente codificado, as chanchadas desenvolviam um espectro mais amplo de conteúdos. Tal empatia se apoiava, entre outros elementos, em personagens que mantinham traços de uma sociedade que ainda prezava valores de amizade, camaradagem, vizinhança, costumes comunitários típicos do interior ou do subúrbio carioca. (VIEIRA, 2003, p. 53).

Os filmes, da chanchada brasileira, são os que mais incorporam os elementos carnavalescos, por meio dos seus discursos paródicos. Conforme Stam, “as melhores paródias brasileiras ‘devoram’ o intertexto hollywoodiano antropofagicamente, digerindo-o e reciclando-o, voltando ao riso crítico e catártico contra os modelos metropolitanos ao enfatizar seu profundo deslocamento” (STAM, 1992, p. 54).

Para Gilmar Rocha (2011), a chanchada brasileira imortalizou a figura emblemática dos “eternos vagabundos”, a partir de personagens padrões como o palhaço, o malandro e o

caipira. O autor compreende esse período como uma visão carnavalesca do mundo numa relação “de trocas simbólicas entre a cultura erudita e a cultura popular, entre o folclore e o cinema, entre o circo e o teatro, entre a música e o rádio, [...] revelando-se, portanto, uma estrutura imaginária da sociedade brasileira” (p. 391). Dos anos de 1930 aos de 1950 tenta-se, no país, construir/inaugurar grandes estúdios de cinema como a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz, com o objetivo de igualar as produções brasileiras às de Hollywood. Apesar do curto período de existência desses estúdios, eles foram importantes para a produção de consagrados filmes nacionais. Conforme Rocha, “o malandro e o caipira da chanchada são herdeiros dos bufões, bobos da corte, palhaços das feiras medievais, *pierrots* e arlequins da *Commedia dell’Arte*, dos *clods* ingleses [...]” (p. 406).

Outro nome importante da chanchada brasileira foi Amácio Mazzaropi que começou a seguir uma carreira semelhante com a de *Os Trapalhões*, porém, de forma solo. Entre os anos de 1950 e os de 1960, Mazzaropi deu início à uma fase caipira do cinema brasileiro que perdurou por mais de 20 anos. Ele foi lançado ao circuito cinematográfico ainda na época da Vera Cruz, em que criou o personagem que iria lhe dar fama parecida com a de Didi, de Renato Aragão: o Jeca Tatu. Nesse período também surge o movimento do Cinema Novo brasileiro, momento em que Renato Aragão começa a dar os primeiros passos para criar *Os Trapalhões*.

3.1.2 O cinema de *Os Trapalhões*

Na obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1998), García-Canclini cita exemplos representativos de artistas das áreas da música e do cinema, que atuavam em diversos espaços com diferentes linguagens e obras que podiam ser entendidas e apreciadas por públicos diferentes. Entre os anos de 1970 e os de 1980, o cinema brasileiro foi representativo na América Latina, por refletir a hibridez da cultura do país, com diversos filmes que combinavam elementos culturais da nação. García-Canclini cita também alguns nomes como o brasileiro Caetano Veloso e o argentino Astor Piazzola (1921-1992), e considera que estes são “capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências” (GARCÍA-CANCLINI, 1998, p. 361).

Os Trapalhões podem ser vistos como artistas híbridos do cinema brasileiro. O quarteto pode ser inserido no cenário exposto por García-Canclini quando contextualiza que os artistas brasileiros dessa época tinham habilidades em “fundir as heranças culturais de

uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça” (id., p. 361).

Ramos (2004), ao estudar todos os filmes do grupo, pontua que, naquela época em questão, uma matriz cultural estava em processo de formação com os influxos da mídia e do cinema brasileiro. Entretanto, todos os filmes do quarteto eram sempre uma repetição de estruturas narrativas, assim como aconteciam com os seus esquetes televisivos:

A filmografia dos Trapalhões é toda construída com a repetição de estruturas, elementos, situações. A narrativa e a alocação dos personagens seguem na maioria dos filmes um modelo fixo: o herói/cômico principal e os 3 companheiros enfrentam um antagonista/vilão e seus asseclas, sendo que após uma série de enfrentamentos os derrotam. Complementando o quadro há a heroína/ “mocinha” por quem o herói sempre se apaixona. Se existir o galã ou “herói verdadeiro”, esse amor está fadado ao insucesso e o herói cômico terminará solitário. Em torno dessa estrutura ocorrem, então, variações de construção do personagem central (Didi), de encaminhamento da narrativa e finalização. (RAMOS, 2004, p. 143).

A estreia de Renato Aragão (Didi) no cinema ocorre, paralelamente, a sua entrada na televisão. Ele e Dedé Santana estrelam o filme *Na onda do iê-iê-iê* (1965, Aurélio Teixeira) que evoca *Os reis do iê-iê-iê* (1964, Richard Lester), da banca de rock inglês The Beatles, e iniciam uma parceria que iria perdurar por mais alguns filmes cinematográficos, e inaugura a primeira fase do grupo: *Dois na lona* (1967, Carlos Alberto de Souza Barros), *A ilha dos paqueras* (1968, Fauzi Mansur), *Bonga, o vagabundo* (1969, Victor Lima), *Ali Babá e os 40 ladrões* (1972, Victor Lima), *Aladim e a lâmpada maravilhosa* (1973, J. B. Tanko), *Robin Hood, o Trapalhão da floresta* (1973, J. B. Tanko), *O Trapalhão na ilha do tesouro* (1974, J. B. Tanko) e *Simbad, o marujo Trapalhão* (1975, J. B. Tanko). Em 1966, Renato Aragão fez uma atuação solo no filme *O adorável Trapalhão* (J. B. Tanko). Dedé Santana também protagonizou alguns filmes com atuação solo, nesse período.

O diretor Josip Bogoslaw Tanko (1906-1993), conhecido artisticamente por J. B. Tanko, foi um croata que fixou residência no Brasil, nos anos de 1940, e foi parceiro dos filmes do grupo por um longo período. O diretor foi um importante nome do movimento da chanchada brasileira (anos de 1950) e muito influenciou na condução e direção dos filmes de maior bilheteria do quarteto.

Em 1976, é filmado *Os Trapalhões no planalto dos macacos* (J. B. Tanko), o primeiro filme de Mussum como trapalhão. Em 1977, é produzido *O Trapalhão nas minas do rei Salomão* (J. B. Tanko). Esse filme teve uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro, com mais de 5 milhões de espectadores.

Todos esses filmes começaram a entrar na lógica do *blockbuster* hollywoodiano e contaram com um público de mais de um milhão de espectadores o que perduraria até o final da década de 1980, fase que coincide com o período em que o grupo esteve na TV Globo. Os filmes de estilo *blockbuster*, em Hollywood, surgiram depois nos anos de 1970 e sofreram uma reconfiguração estética e mercadológica. Sobre esse cenário, Fernando Mascarello constata que:

[...] no contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento. O lamento apocalíptico e impressionista, no Brasil, diante da atual hegemonia hollywoodiana, costuma enfatizar, sobretudo, três aspectos dessa "Nova Hollywood" - não verificados antes da década de 1970 - vistos como sinais de decadência estética e sociocultural. São eles: (1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização/ infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos blockbusters, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional. (MASCARELLO, 2006, p. 335).

A estreia de Zacarias no cinema com a marca do quarteto, foi em 1978⁵³, com o filme *Os Trapalhões na guerra dos planetas*, uma paródia de *Star Wars* (1977, George Lucas), e teve público superior a 5 milhões de espectadores. Em seguida, novos sucessos de público e bilheteria: *O Cinderelo Trapalhão* (1979, Adriano Stuart), paródia da história clássica de *Cinderela*, e *O rei e Os Trapalhões* (1979, Adriano Stuart), filmado parcialmente em Marrocos.

Conforme Ramos (2004), os filmes produzidos até então – desde o início dos anos de 1970 – mesclam com diversas características e elementos de filmes diferentes, como os de estilo *western*, presentes em *Simbad, o marujo Trapalhão* e *O Cinderelo Trapalhão*, assim como há filmes que utilizam técnicas do cinema clássico de Hollywood, “um livro se abrindo, os nomes dos atores e técnicos sendo imprimidos sobre gravuras. A comunicação é direta: uma história de aventura vai começar a ser narrada” (p. 127). O autor ainda complementa:

Essas farsas dos Trapalhões utilizam com extrema liberdade, de forma anárquica, as referências ficcionais que são familiares aos espectadores. Seria mesmo o exercício de uma “extrema liberdade”, ou a forma possível de realizar as adaptações de temas ficcionais complexos, nas condições de produção desses filmes? A questão que nos remete à utilização da “paródia” pela produção nacional. (id., p. 128).

⁵³ Algo que perdurou até o ano de 1990 – devido ao falecimento do Zacarias – e totalizou uma produção de 22 filmes. O quarteto clássico já estava formado, desde 1976, na televisão e nos quadrinhos.

Logo depois, são lançados *Os três mosquiteiros Trapalhães* (1980, Adriano Stuart) e *O incrível monstro Trapalhão* (1980, Adriano Stuart). Em 1981, é produzido o documentário *O mundo mágico dos Trapalhães* (Silvio Tendler) que contou a história do sucesso do quarteto.

Nessa época, o grupo entrou em uma nova fase no cinema, na qual as paródias a obras estrangeiras começaram a ter um cunho mais social, e as causas e problemas regionais brasileiros eram defendidas. Em 1981, foi gravado também *Os saltimbancos Trapalhães* (J. B. Tanko), considerado um marco na carreira do quarteto. Com gravações realizadas em Hollywood, é perceptível, conforme Ramos (2004, p. 139) “um cinema irritado por ter de coletar desesperadamente cacos do outro, para poder continuar avançando na identificação com o público, no interior de um audiovisual em processo acelerado de modernização”. Era uma forma de mesclar o imaginário hollywoodiano com o cinema criticado de *Os Trapalhães*, por meio da hipertextualidade/paródia.

Além disso, a partir da análise do filme *Os saltimbancos Trapalhães*, feita por Rogério Ferraraz e Paulo Cunha (2010), constatou-se um diálogo com as premissas industriais do cinema da época, e o fato de que o filme se moldava aos conceitos do *blockbuster* e o *high concept*. Não somente *Os saltimbancos Trapalhães*, mas também quase toda a totalidade da obra cinematográfica do grupo carregava “recorrentes traços estéticos, temáticos e mercadológicos” (p. 224).

O conceito *high concept* está relacionado aos filmes exibidos ou estilizados, em que cinco elementos são essenciais: a aparência visual, a performance das estrelas/celebridades dos filmes, a música/trilha sonora, o personagem e o gênero cinematográfico, conforme definido por Justin Wyatt, na obra *High concept: movies and marketing in Hollywood* (1994).

Os autores Ferraraz e Cunha ainda complementam que:

[...] as alterações estratégicas que influenciaram a produção cinematográfica nos EUA na década de 1980, e que se fizeram presentes no Brasil, não exclusivamente no cinema, também existem em *Os saltimbancos trapalhães*. Não como traço mais relevante, mas como uma comprovação do poder de influência do mercado internacional e também da capacidade de apropriação, adaptação e intertextualização que moldou a indústria do entretenimento desde então no Brasil. Enfim, trata-se, portanto, de um claro exemplo de um *blockbuster-high concept-brazuca*. (FERRARAZ; CUNHA, 2010, p. 235).

A produção cinematográfica continuava concomitantemente aos programas semanais na televisão. O grupo produzia, em média, dois filmes por ano, cuja estreia, geralmente, era

no período de férias escolares. Em 1982, são lançados *Os vagabundos Trapalhães* (J. B. Tanko) e *Os Trapalhães na serra pelada* (J. B. Tanko).

O ano de 1983 ficou marcado com a produção do filme *O cangaceiro Trapalhão* (Daniel Filho), que trouxe efeitos especiais, câmeras e técnicas importadas, o que tornou a obra pioneira, nesse quesito, no país e contribuiu para a linguagem do cinema brasileiro. No mesmo ano, o quarteto se separa e são produzidos dois filmes: um apenas com Didi, intitulado, *O Trapalhão na arca de Noé* (Del Rangel), e outro com Dedé, Mussum e Zacarias, chamado *Atrapalhando a suate* (Victor Lustosa e Dedé Santana).

A retomada do grupo aconteceu em 1984, ano em que foi filmado *Os Trapalhães e o mágico de Oróz* (Victor Lustosa e Dedé Santana). Na narrativa do filme, segundo Ramos (2004, p. 136), “prevaleceu o procedimento de retirar elementos e personagens do original, enfim, a deformação anárquica”. Em seguida vieram outros sucessos de bilheteria: *A filha dos Trapalhães* (1984, Dedé Santana), *Os Trapalhães no reino da fantasia* (1985, Dedé Santana), *O Trapalhão no rabo do cometa* (1986, Dedé Santana) e *Os Trapalhães e o rei do futebol* (1986, Carlos Manga).

Em 1987 é adaptada pela segunda vez⁵⁴, para o cinema, a peça de Ariano Suassuna, *Auto da compadecida* (1955), que se tornou o filme *Os Trapalhães no auto da compadecida*, roteirizado e dirigido por Roberto Farias. Essa obra é considerada o fechamento da segunda fase do grupo e também um dos filmes mais sérios já produzidos por eles. Conforme Ramos (2004, p. 133) “uma produção carregada de folclore, intenções críticas, resgate de uma situação cultural em extinção”. O filme atingiu um público de 2,4 milhões de espectadores, um número inferior se comparado às produções anteriores.

Na última fase do grupo, conforme Ramos, “os filmes passaram a incorporar cada vez mais as atrações dos meios de comunicação: grupos musicais, apresentadores de TV, modelos e símbolos sexuais, e atrizes adolescentes de comerciais” (RAMOS, 2004, p. 140). Nessa fase, notava-se um carrossel de atrações da mídia com a participação de celebridades da televisão e da música, para aumentar o número de interlocutores e as possibilidades de reconhecimento dos diversos públicos.

Pode-se notar, nesse estágio de produção do grupo, uma semelhança com o cenário estadunidense, analisado por Kinder (1991). Ela constata que os desenhos animados dos *Muppets babies*, exibidos na televisão, fazem uma intercalação de elementos oriundos do

⁵⁴ A primeira versão da obra adaptada para o cinema foi *A compadecida* (1969, George Jonas).

cinema, da televisão, entre outros: “*the series consistently presents a running commentary on the relationship between movies and television and how they train youngsters to read narratives interactively*”⁵⁵ (p. 64). O cinema de *Os Trapalhões* também treinava as crianças para a leitura de narrativas televisivas e contribuía para um processo de consumo que dá indícios de um sistema de sinergia. É uma forma, principalmente das crianças, terem uma experiência transmidiática nos cinemas, a partir de seus ídolos provenientes de outros meios.

Desde o fim da década de 1910, a organização industrial do cinema começou a se aperfeiçoar e a criar os filmes com a finalidade de obter o máximo de lucro possível para os investidores. Foi então que surgiu o termo *star system*, atrelado aos grandes astros e estrelas do cinema, que conferia um valor singular a eles nas aparições, nos filmes e fora deles, numa espécie de cultura de celebridades. Conforme Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 278), “dessa forma, a estrela é o representante intransponível da sociedade (e do momento histórico) que a produz”.

Para Richard Dyer (1998), no *star system* das celebridades, há todo um aparato em torno do artista que está relacionado ao consumo, ao desejo, ao acontecimento e ao carisma. Sua imagem está atrelada a uma estrutura complexa, polissêmica, na qual não estão apenas as obras em que o artista atuou, mas também em todos os paratextos envoltos dela. Há muitos valores em volta. “*A star image is made out of media texts that can be grouped together as promotion, publicity, films and commentaries/criticism*”⁵⁶ (p. 121). Constata-se, portanto, que *Os Trapalhões* e os artistas/celebridades agregados aos seus filmes – e também podem ser considerados os produtos televisivos – constituem uma espécie de *star system* brasileiro.

Assim, mesmo com toda a fama do quarteto, iniciou-se uma renovação e unificação da marca *Os Trapalhões* e foram produzidos os filmes: *Os fantasmas Trapalhões* (1987, J. B. Tanko), *Os heróis Trapalhões – uma aventura na selva* (1988, José Alvarenga Jr.), *O casamento dos Trapalhões* (1988, José Alvarenga Jr.), *A princesa Xuxa e os Trapalhões* (1989, José Alvarenga Jr.) e *Os Trapalhões na terra dos monstros* (1989, Flávio Migliaccio). Todos tinham uma qualidade diferenciada dos produzidos até o momento, com gravações em estúdios e com apoios mais explícitos dos anunciantes – a publicidade torna-se mais presente

⁵⁵ Tradução livre: ‘as séries apresentam consistentemente um breve comentário acerca da relação entre o cinema e a televisão e, como eles, treinam os jovens a ler narrativas interativamente’.

⁵⁶ Tradução livre: ‘a imagem da estrela é feita de textos de mídia que podem estar agrupados em conjunto como a promoção, a publicidade, os filmes e os comentários/críticas’.

nos filmes por meio do *product placement* – e a aproximação com a linguagem da televisão tornou-se mais invasiva e comum nas narrativas cinematográficas.

O filme *O casamento dos Trapalhões*, por exemplo, foi apontado por Renato Pucci Júnior (2008), como um longa-metragem brasileiro de princípios pós-modernistas, consolidados no estilo neon realista, que deu margem a uma variação de estilos de produção e uma efemeridade na iluminação. Ramos (2004) também constata que o filme trabalha com uma estética publicitária que utiliza o cenário e a iluminação e induz a um padrão moderno, típico dos comerciais de televisão da época.

Uma escola atrapalhada (1990, Antônio Rangel) foi o último filme com os quatro integrantes reunidos. Zacarias já estava com problemas de saúde e aparecia mais magro nas poucas cenas em que o grupo esteve presente. O foco da narrativa é em torno da personagem Angélica (apresentadora de televisão) e Supla (cantor). No mesmo ano, sem Zacarias, o quarteto filma *Xuxa e Os Trapalhões em: o mistério de Robin Hood* (1990, José Alvarenga Jr.). No ano seguinte, é gravado o último filme com Mussum: *Os Trapalhões e a árvore da juventude* (1991, José Alvarenga Jr.).

Conforme já apresentado no início do primeiro capítulo desta tese, no qual há um levantamento dos trabalhos acadêmicos já realizados sobre o grupo, Ramos (1990; 1995; 2004) ordenou todos os filmes de *Os Trapalhões* em subdivisões temáticas. Alguns filmes somente apareciam Didi, ou Didi e Dedé. Todos eles foram incluídos na lista proposta por Ramos. Os filmes *Os Trapalhões no reino da fantasia* (1985) e *Os Trapalhões no rabo do cometa* (1986), foram excluídos da lista do autor, por não se enquadrarem nas divisões propostas. Ramos faz a observação que esses dois filmes são “verdadeiros ‘programas de TV’, misturando cenas de show do quarteto, de rodeio, desenho animado e uma quase inexistente costura temática e narrativa, não se encaixando na divisão efetuada” (RAMOS, 2004, p. 125). O mesmo aconteceu com a exclusão do filme *Uma escola atrapalhada* (1990), em que o grupo participa apenas como um coadjuvante da narrativa. A proposta de categorização dos filmes do quarteto é apresentada no quadro a seguir (ver quadro 7):

QUADRO 7 – CATEGORIZAÇÃO DE FILMES DE OS TRAPALHÕES PROPOSTA POR RAMOS

I – Temas literários estrangeiros	II – Temas sociais/nacionais	III – Temas cinematográficos modernizados
• <i>Ali Babá e os 40 ladrões</i> (1972) • <i>Aladim e a lâmpada maravilhosa</i> (1973) • <i>Robin Hood, o Trapalhão da floresta</i> (1973) • <i>O Trapalhão na ilha do tesouro</i> (1974) • <i>Simbad, o marujo Trapalhão</i> (1975) • <i>Os Trapalhões nas minas do rei Salomão</i> (1977) • <i>O Cindelelo Trapalhão</i> (1979) • <i>O rei e os Trapalhões</i> (1979) • <i>Os três mosquiteiros Trapalhões</i> (1980)	• <i>O mundo mágico dos Trapalhões</i> (1981) • <i>Os saltimbancos Trapalhões</i> (1981) • <i>Os vagabundos Trapalhões</i> (1982) • <i>Os Trapalhões na serra pelada</i> (1982) • <i>O cangaceiro Trapalhão</i> (1983) • <i>O Trapalhão na arca de Noé</i> (1983) • <i>Os Trapalhões e o mágico de Oróz</i> (1984) • <i>A filha dos Trapalhões</i> (1984) • <i>Os Trapalhões e o rei do futebol</i> (1986) • <i>Os Trapalhões no auto da compadecida</i> (1987) • <i>Os Trapalhões e a árvore da juventude</i> (1991)	• <i>Os Trapalhões no planalto dos macacos</i> (1976) • <i>Os Trapalhões na guerra dos planetas</i> (1978) • <i>O incrível monstro Trapalhão</i> (1980) • <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987) • <i>Os heróis Trapalhões</i> (1988) • <i>O casamento dos Trapalhões</i> (1988) • <i>A princesa Xuxa e os Trapalhões</i> (1989) • <i>Os Trapalhões na terra dos monstros</i> (1989) • <i>Xuxa e os Trapalhões em: o mistério de Robin Hood</i> (1990)

Fonte: RAMOS, 2004, p. 125.

Podemos notar que a divisão segue uma certa periodização, não muito rígida: os filmes que buscam apoio no imaginário literário clássico e internacional se concentram nos anos 70; os “nacionalistas” na primeira metade dos anos 80; os inspirados num cinema internacional contemporâneo, atentos aos cenários e preocupados com efeitos, são um fenômeno mais de final da década de 1980. (RAMOS, 2004, p. 126).

Lunardelli (1996) comenta que essa subdivisão de Ramos consegue abranger, de forma perfeita, o universo de referência dos filmes do grupo, porém, a autora amplia a terceira subserialidade, pois os filmes dialogam também com os seriados de televisão. Lunardelli faz um reordenamento da lista de filmes e insere também os que foram produzidos em 1983, quando o grupo esteve separado. A nova proposta de Lunardelli é a seguinte (ver quadro 8):

QUADRO 8 – CATEGORIZAÇÃO DE FILMES DE OS TRAPALHÕES PROPOSTA POR LUNARDELLI

I – Temas literários estrangeiros	II – Temas sociais/nacionais	III – Temas cinematográficos e televisivos
• <i>Ali Babá e os 40 ladrões</i> (1972) • <i>Aladim e a lâmpada maravilhosa</i> (1973) • <i>Robin hood, o Trapalhão da floresta</i> (1973) • <i>O Trapalhão na ilha do tesouro</i> (1974) • <i>Simbad, o marujo Trapalhão</i> (1975) • <i>Os Trapalhões nas minas do Rei Salomão</i> (1977) • <i>O Cinderelo Trapalhão</i> (1979) • <i>O rei e Os Trapalhões</i> (1979) • <i>Os três mosquiteiros Trapalhões</i> (1980) • <i>Xuxa e Os Trapalhões em: o mistério de Robin Hood</i> (1990)	• <i>O mundo mágico dos Trapalhões</i> (1981) • <i>Os saltimbancos Trapalhões</i> (1981) • <i>Os vagabundos Trapalhões</i> (1982) • <i>Os Trapalhões na serra pelada</i> (1982) • <i>O cangaceiro Trapalhão</i> (1983) • <i>O Trapalhão na arca de Noé</i> (1983) • <i>Os Trapalhões e o mágico de Oróz</i> (1984) • <i>A filha dos Trapalhões</i> (1984) • <i>Os Trapalhões e o rei do futebol</i> (1986) • <i>Os Trapalhões no auto da compadecida</i> (1987) • <i>Os Trapalhões e a árvore da juventude</i> (1991)	• <i>Os Trapalhões no planalto dos macacos</i> (1976) • <i>Os Trapalhões na guerra dos planetas</i> (1978) • <i>O incrível monstro Trapalhão</i> (1980) • <i>Atrapalhando a suate</i> (1983) • <i>Os Trapalhões no reino da fantasia</i> (1985) • <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987) • <i>Os heróis Trapalhões</i> (1988) • <i>O casamento dos Trapalhões</i> (1988) • <i>A princesa Xuxa e os Trapalhões</i> (1989) • <i>Os Trapalhões na terra dos monstros</i> (1989)

Fonte: LUNARDELLI, 1996, p. 73.

A partir da observação e análise das temáticas do cinema do grupo, Lunardelli explica que:

O humor e a comicidade do cinema deles é a repetição de uma história bem sucedida, que lembra figuras do cinema brasileiro queridas do público como Oscarito, Grande Otelo e Mazzaropi. Este sucesso está vinculado a um modelo narrativo simples, direto e de fácil comunicação, que na história da cultura sempre foi o preferido do público. (LUNARDELLI, 1996, p. 19).

O movimento da chanchada proporcionou que os estereótipos do caipira ou os do malandro ganhassem as telas do cinema, como forma de representação da identidade nacional e, conforme Rocha, fizeram com que esses virassem “protagonistas do drama mais denso e profundo que se desenrolava nos bastidores da construção da identidade nacional brasileira” (ROCHA, 2011, p. 398).

Dentro desse contexto, aplicado décadas depois, *Os Trapalhões* são o exemplo mais primoroso para retratar a sociedade brasileira, num misto de chanchada com a linguagem da televisão e, ao mesmo tempo, numa visão empreendedora, parecida com o que acontecia com a franquia *Star Wars*, de George Lucas, nos Estados Unidos.

Lunardelli explica sobre o dinamismo na narrativa fílmica do quarteto:

Vorazmente, eles incorporam ao discurso fílmico todos os produtos do momento na indústria cultural, desde o filme norte-americano lançado na temporada até o cantor, a modelo ou atriz que fazem sucesso na televisão. **Dinâmicos em reciclar os fatos culturais do momento, os filmes estão em comunicação viva e intensa com o público ao qual se destinam** [grifo meu]. (LUNARDELLI, 1996, p. 48).

A maior parte dos filmes produzidos pelos *Trapalhões* eram provenientes de textos externos que eram transformados, hipertextualmente, por procedimentos paródicos, mas nunca se apegavam à totalidade de uma obra de cinema ou da literatura. Conforme Ramos (2004), sempre era uma espécie de referência intertextual de diversas obras que se mesclava e se aproximava do imaginário popular.

João Melo, que pesquisou sobre o cinema direcionado ao público jovem, esclarece que “as adaptações literárias mantiveram-se ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990 como um dos carros-chefes da produção cinematográfica para as plateias infanto-juvenis. A maioria delas tornou-se grande sucesso nas bilheterias” (MELO, 2011, p. 63). Entretanto não somente de adaptações/transposições, o cinema destinado a esse público se manteve. Produções realizadas pela Disney, por George Lucas e Steven Spielberg, foram essenciais para conceituar e inspirar o cinema infanto-juvenil no mundo todo e, principalmente, o de *Os Trapalhões*, no Brasil.

Em quase toda a filmografia do grupo há uma incorporação da cultura estrangeira “como a legítima expressão de um modo brasileiro, e dependente, de fazer cinema” (LUNARDELLI, 1996, p. 16).

Apesar do falecimento de Mussum, os artistas/personagens Didi e Dedé continuaram a produzir para o cinema e televisão e se utilizavam das mesmas estruturas humorísticas do grupo original. Os dois estrelaram mais três filmes cinematográficos juntos: *O noviço rebelde* (1997, Tizuka Yamasaki), *Simão, o fantasma Trapalhão* (1998, Paulo Aragão) e *O Trapalhão e a luz azul* (1999, Paulo Aragão e Alexandre Boury).

O primeiro, um intertexto/paródia do filme *A noviça rebelde* (1965, Robert Wise), e o segundo, intertexto/paródia da obra *O fantasma de Canterville* (1887, Oscar Wilde). O terceiro evoca, intertextualmente, de forma alusiva, à uma fábula em que, pela primeira vez, Dedé representou um vilão no cinema de *Os Trapalhões*.

Na sequência, Renato Aragão tanto seguiu carreira solo, como atuou com sua filha Lívian Taranto Aragão (a Lili) em mais seis filmes: *Um anjo Trapalhão* (2000, Alexandre Boury e Marcelo Travesso), uma adaptação de um especial de natal para a televisão veiculado em 1996; *Didi: o cupido Trapalhão* (2003, Paulo Aragão e Alexandre Boury), uma história que faz citações intertextuais à obra de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e carrega diversos elementos provenientes da mídia televisiva: cantores, apresentadores, modelos, entre outros; *Didi quer ser criança* (2004, Alexandre Boury e

Fernando Boury), uma história em que Didi troca de personalidade e vira criança; *Didi: o caçador de tesouros* (2006, Marcus Figueiredo), filme que faz alusão às obras estrangeiras com temática sobre caça a tesouros e fantasmas; *O cavaleiro Didi e a princesa Lili* (2007, Marcus Figueiredo) e *O guerreiro Didi e a ninja Lili* (2008, Marcus Figueiredo), filmes inspirados em contos de fadas e fábulas estrangeiras que possuem como protagonistas Renato Aragão e sua filha.

A partir do cenário exposto, toma-se a liberdade de atualizar as subserialidades temáticas dos filmes de *Os Trapalhões* e, a partir das propostas de Ramos (1990; 1995; 2004) e Lunardelli (1995; 1996), são inseridos os nove filmes, produzidos a partir do ano de 1997, como mostra o quadro⁵⁷ a seguir (ver quadro 9):

QUADRO 9 – ATUALIZAÇÃO DA CATEGORIZAÇÃO DOS FILMES DE OS TRAPALHÕES

I – Temas literários estrangeiros	II – Temas sociais/nacionais	III – Temas cinematográficos e televisivos
• <i>Ali Babá e os 40 ladrões</i> (1972) • <i>Aladim e a lâmpada maravilhosa</i> (1973) • <i>Robin Hood, o trapalhão da floresta</i> (1973) • <i>O Trapalhão na ilha do tesouro</i> (1974) • <i>Simbad, o marujo Trapalhão</i> (1975) • <i>Os Trapalhões nas minas do rei Salomão</i> (1977) • <i>O Cinderele Trapalhão</i> (1979) • <i>O rei e os Trapalhões</i> (1979) • <i>Os três mosqueteiros Trapalhões</i> (1980) • <i>Xuxa e os Trapalhões em: o mistério de Robin Hood</i> (1990) • <i>Simão, o fantasma Trapalhão</i> (1998) • <i>O Trapalhão e a luz azul</i> (1999) • <i>Didi, o cupido Trapalhão</i> (2003) • <i>Didi, o caçador de tesouros</i> (2006) • <i>O cavaleiro Didi e a princesa Lili</i> (2007) • <i>O guerreiro Didi e a ninja Lili</i> (2008)	• <i>O mundo mágico dos Trapalhões</i> (1981) • <i>Os saltimbancos Trapalhões</i> (1981) • <i>Os vagabundos Trapalhões</i> (1982) • <i>Os Trapalhões na serra pelada</i> (1982) • <i>O cangaceiro Trapalhão</i> (1983) • <i>O Trapalhão na arca de Noé</i> (1983) • <i>Os Trapalhões e o mágico de Oróz</i> (1984) • <i>A filha dos Trapalhões</i> (1984) • <i>Os Trapalhões e o rei do futebol</i> (1986) • <i>Os Trapalhões no auto da compadecida</i> (1987) • <i>Os Trapalhões e a árvore da juventude</i> (1991) • <i>Didi quer ser criança</i> (2004)	• <i>Os Trapalhões no planalto dos macacos</i> (1976) • <i>Os Trapalhões na guerra dos planetas</i> (1978) • <i>O incrível monstro Trapalhão</i> (1980) • <i>Atrapalhando a suate</i> (1983) • <i>Os Trapalhões no reino da fantasia</i> (1985) • <i>Os fantasmas Trapalhões</i> (1987) • <i>Os heróis Trapalhões</i> (1988) • <i>O casamento dos Trapalhões</i> (1988) • <i>A princesa Xuxa e os Trapalhões</i> (1989) • <i>Os Trapalhões na terra dos monstros</i> (1989) • <i>O noviço rebelde</i> (1997) • <i>Um anjo Trapalhão</i> (2000)

Fonte: o próprio autor.

Desde a entrada de Renato Aragão e Dedé Santana no cinema, em 1965, foram produzidos mais de 40 filmes cinematográficos e boa parte deles carregados de influxos da mídia. *Os Trapalhões* atravessam os anos e usam “de forma magistral cada momento cultural,

⁵⁷ Os filmes expostos no quadro respeitam os critérios estabelecidos por Ramos (1995, 2004) e Lunardelli (1996), em que se exclui os filmes *Os Trapalhões no rabo de cometa* (1986) e *Uma escola atrapalhada* (1990). Manteve-se o filme *Os Trapalhões no reino da fantasia* (1985) inserido na lista por Lunardelli (1996).

cada ícone e os símbolos vividos pela geração do momento, além de histórias milenares que estão no inconsciente” (JOLY; FRANCO, 2007, p. 118).

Em 2014, o filme *Os saltimbancos Trapalhães*, foi adaptado para um espetáculo musical de mesmo nome e, no ano de 2016, iniciaram-se as filmagens de *Os saltimbancos Trapalhães: rumo a Hollywood*, uma continuação do filme de 1981, com a presença dos artistas Renato Aragão e Dedé Santana, com previsão de lançamento para o ano de 2017.

Em relação à estética dos filmes, produzidos pelo grupo, sabe-se que há problemas técnicos que vão desde questões de interpretação à iluminação, cenografia, problemas de continuidade, falhas no roteiro, entre outras coisas. Apesar desses aspectos, Joly e Franco esclarecem que:

Os Trapalhães foram oportunistas como nunca. Usaram de forma brilhante celebridades temporais, fatos consensuais, idéias [sic] momentâneas, temas universais e táticas simples e funcionais do ponto de vista do próprio marketing – como exibir filmes durante o período de férias escolares. (JOLY; FRANCO, 2007, p. 140).

Conforme Melo (2011), o cinema de *Os Trapalhães* foi um dos melhores exemplos acerca do poder da mídia televisiva no Brasil, comparado a qualquer outro meio. A carreira do líder do grupo, Renato Aragão, sempre esteve identificada com os programas na televisão e, apesar de seus filmes cinematográficos estarem envoltos com as tradições populares e a linguagem circense, a visão do mundo, em seus filmes, era oriunda de narrativas da televisão ou externas a ela. A frequência das exhibições dos programas do grupo na TV Globo propiciava o nexos narrativo com o cinema e os demais produtos de mídia.

A expansão de todo o contexto midiático do grupo, atrelado a estratégias de marketing e comunicação, contribuiu para que o cenário narrativo também fosse expandido para as histórias em quadrinhos, importante mídia apresentada a seguir, que colaborou para a sinergia da marca *Os Trapalhães*.

3.1.3 As histórias em quadrinhos de *Os Trapalhães*

Os quadrinhos, no mundo inteiro, são reconhecidos como mídia possuidora de grande penetração popular. Em todos os cantos do planeta há uma vasta publicação editorial com enorme multiplicidade de títulos, com milhares de tiragens que são consumidas por um

público de diferentes idades e que se mantém fiel por gerações, conforme Waldomiro Vergueiro (2010).

Na obra *HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1894-2014)*, Roberto Elísio dos Santos (2014) constata que o gênero humor sempre esteve presente desde o começo e é o que mais tornou as narrativas gráficas conhecidas entre os atores sociais. As histórias em quadrinhos tiveram seu início em periódicos jornalísticos, nos quais eram publicadas charges, cartuns e quadrinhos que, na sua maioria, sempre faziam crítica à sociedade e trabalhavam com sátiras do cotidiano.

Eco também faz uma observação: os quadrinhos possuem um parentesco entre as técnicas do cinema, devido aos seus planos e enquadramentos. O autor ainda esclarece que:

No plano do enquadramento, a estória [sic] em quadrinhos é claramente devedora ao cinema de todas as suas possibilidades e de todos os seus vezos. Mas, já no plano da montagem, o discurso resultaria mais complexo se se considerasse mais a fundo o aspecto [...] de que a estória [sic] em quadrinhos, contrariamente ao cinema, realiza um continuum graças à sua justaposição de elementos estáticos. (ECO, 2011a, p. 151).

O autor pontua que as histórias em quadrinhos são um “produto industrial de puro consumo”. Mesmo que um personagem tenha sido criado por um autor, logo este é substituído por uma equipe de técnicos em quadrinhos e “sua genialidade se torna fungível, e sua invenção, produto de oficina” (id., p. 285).

García-Canclini (1998) diz que as histórias em quadrinhos se tornaram componente central da cultura da contemporaneidade e têm uma extensa bibliografia que mescla com os signos e a literatura, desde o século XIX. Ainda assim é um dos setores editoriais que mais lucram e melhor propagam narrativas gráficas, por seu baixo preço e acesso. Elas misturam artes e há interação de personagens, sejam eles folclóricos ou não, que podem ser inseridos em diferentes épocas e lugares. O autor ainda observa que:

Poderíamos lembrar que as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas. (id., p. 339).

Eco (2011a) também explica que, apesar dos quadrinhos serem considerados um tipo de arte, seu/s criador/es não têm, necessariamente, o objetivo de desenvolver a obra para que, quem a receba, possa interpretar como artística. Possíveis elementos sempre são

emprestados de outras obras, tanto da parte narrativa, quanto da parte dos elementos gráficos. Por vezes, seu autor apenas se utiliza dessas fontes, pois as julgou apropriadas e funcionais.

Os quadrinhos podem ser lançados em formatos de revistas mais sofisticadas e maiores (como as *graphic novels*), ou em formato menor, mais conhecidos popularmente como gibis, e são produzidos/lançados de acordo com o público alvo. Segundo Paulo Ramos (2010), na obra *A leitura dos quadrinhos*, os principais elementos das narrativas dos quadrinhos variam entre o gênero, as representações de falas e pensamentos, a oralidade, a onomatopeia, a cor, a cena, os personagens, a ação da narrativa, o espaço e o tempo. O autor ainda complementa que “as histórias em quadrinhos representam aspectos da oralidade e reúnem os principais elementos narrativos, apresentados com o auxílio de convenções que formam o que estamos chamando de linguagem dos quadrinhos” (p. 18).

As histórias em quadrinhos possuem uma linguagem própria e carregada de elementos que fazem parte da iconografia de suas narrativas e que dão, a elas, um repertório de símbolos que formam uma semântica (ECO, 2011a). Muitas histórias em quadrinhos são utilizadas para a propagação de imagem, reforço de marcas, ou de personagens de determinadas narrativas, o que incentiva o processo do consumo e corrobora também a lógica do *star system*.

Conforme constatado por Santos (2014), alguns astros do cinema da chanchada brasileira, como Oscarito e Grande Otelo, na década de 1950, possuíam suas revistas em quadrinhos, cujo teor continha críticas sociais de todos os tipos que iam do funcionalismo público, dos buracos nas ruas, até da sociedade em geral.

Entre os anos de 1980 e os de 1990, diversos artistas da televisão brasileira possuíam revistas em quadrinhos como Xuxa Meneghel, Angélica, Ana Maria Braga, Fausto Silva, Gugu Liberato, Sérgio Mallandro entre outros, assim como os famosos cantores Leandro e Leonardo. Todos eles tinham suas imagens hipertextualmente transformadas para as narrativas gráficas, nas quais seus personagens, em sua maioria, estavam envolvidos em histórias destinadas às crianças. As revistas em quadrinhos se tornavam uma forma de expansão midiática para esses artistas que, na época, possuíam a televisão como o principal meio de comunicação e a internet ainda não fazia parte do cotidiano dos atores sociais. Os *Trapalhões*, nesse cenário, também utilizavam as narrativas gráficas, como uma das formas de propagação e reforço da marca do grupo. O cenário constata que a indústria das histórias em quadrinhos, no contexto da contemporaneidade, conforme Guimarães, é expandida e múltipla e faz com que se direcione para a função de um “produto cultural, em constante

interface com os outros meios. Cada produto aponta para a notoriedade de outros com os quais dialoga e vice-versa, de modo que as interações recíprocas funcionam de maneira sinérgica” (GUIMARÃES, 2011, p. 192).

A marca *Os Trapalhões*, estampada não somente nos quadrinhos, mas também nos filmes para cinema e nos diversos e diferentes produtos de consumo, promovia novas produções artísticas de maneira sinérgica e se configurava como uma franquia transmídia audiovisual, de grande poder mercadológico do passado. Para Jenkins, “uma boa franquia transmídia trabalha para atrair múltiplas clientelas, alterando um pouco o tom do conteúdo de acordo com a mídia” (JENKINS, 2009, p. 138). Existe uma possibilidade de expansão da franquia quando há material o suficiente para atrair o maior número de atores sociais para o consumo dessas narrativas, e sempre oferecer novas experiências da história. Um bom personagem de narrativa transmídia não precisa ser apresentado ou reapresentado ao público, pois ele já é conhecido por meio de outros acessos. Nesse sentido, os quatro personagens possuíam grande exposição na mídia televisiva e cinematográfica o que colaborava para a concepção da narrativa transmídia de *Os Trapalhões*.

Nos quadrinhos, *Os Trapalhões* tiveram três fases: uma pela Bloch Editores (1976-1987 e, isoladamente, em 1996), outra pela editora Abril (1988-1994) e mais uma pela editora Escala (2002-2012). A primeira fase se referia a hipertextos/paródias de programas televisivos, super-heróis, heróis de filmes e de desenhos animados, e sátiras diversas. A segunda fase, a paródias de filmes, produtos televisivos, literários e de personagens famosos, e histórias variadas. A terceira, concentrou-se no personagem principal Didi e sua filha Lili, numa espécie de *spin-off*, como aconteceu no cinema e na televisão, no mesmo período.

Cada uma das fases dos quadrinhos foi criada e roteirizada por diferentes profissionais, com vários estilos e gêneros, conforme eles migravam de editora. Para Joly e Franco (2007), as revistas em quadrinhos foram os produtos mais bem sucedidos da marca *Os Trapalhões*, além das lancheiras, dos estojos e dos jogos. Nas revistas quadrinizadas, as edições eram lançadas em formatos especiais, com passatempos, jogos, informações de cidadania e educação.

Foi em 1976, portanto, com a revista *Os Trapalhões*, da Bloch Editores, que o grupo iniciou sua carreira nas narrativas gráficas. Momento este, em que o quarteto já estava formado. A trajetória deles nessa editora perdurou até o ano de 1987 e, isoladamente, os quadrinhos foram relançados em 1996; porém, com apenas três edições.

A primeira fase retratava os personagens do grupo como adultos. Conforme Joly e Franco (2007, p. 69), “os quadrinhos tinham um estilo muito peculiar de arte, que não poupava as características físicas de cada *Trapalhão*, satirizando todos eles de uma forma brilhante”. As narrativas eram roteirizadas e os personagens desenhados por profissionais, como o publicitário Ely Barbosa, Carlos Cárcamo, Eduardo Vetillo, Bonini, Joel França, Waldir Odorisso, Sérgio Lima, Ubiratan Dantas, entre muitos outros. O período áureo dessa fase dos quadrinhos aconteceu no início dos anos de 1980, quando a tiragem média estava em torno de pouco mais de três milhões de exemplares por ano.

Marcus Ramone (2009) explica que de 1976 até 1979, os quadrinhos de *Os Trapalhões* eram inspirados numa adaptação fiel do humor que era apresentado na televisão: histórias curtas e baseadas em pequenos esquetes televisivos. As capas das revistas, por exemplo, eram fotos posadas dos personagens da televisão (ver figura 45) e, no início, dividiam histórias gráficas, mensalmente, com outros personagens como o *Gato Félix*, o *Buck Zé* e o *Leco e Beto*.

Em 1979, a partir da edição de número 23 (ver figura 46), a revista tomou um rumo diferente e ganhou novo visual e conceito mais ousados, o que resultou em uma história em quadrinhos diferente dos programas de televisão e que seguiu uma linha narrativa que era independente dos esquetes, conforme relata Ramone (2009). Apesar da tumultuada vida pública do grupo, como a sua separação ocorrida no início da década de 1980, até a reconciliação, a revista continuou a ser produzida sem interrupção (algo que aconteceu também independentemente do falecimento de Zacarias, em 1990, época em que os quadrinhos eram produzidos pela Editora Abril). Ramone ainda complementa que:

Escracho. Surrealismo. Metalinguagem. E, por cima de tudo, uma boa dose de politicamente incorreto. Histórias sobre mulheres, bebidas, malandragem, machismo e violência (no estilo caricatural dos cartuns, vale frisar); piadas de teor sexual; brincadeiras com homossexuais e outros temas apimentados que hoje seriam tratados com excessiva delicadeza foram marcas registradas da revista dos *Trapalhões* na Bloch. A regra era deixar o humor correr solto, fosse de qualquer gênero, desde que não beirasse o limite do mau gosto, pois o gibi também era lido por crianças. Além disso, os humoristas ficavam de olho no que era feito com sua imagem nos quadrinhos, muitas vezes emitindo sugestões (à guisa de determinações) sobre o visual e características da personalidade de suas respectivas versões cartunescas. (RAMONE, 2009, Disponível em: <http://www.universohq.com/materias/os-trapalhoes-na-bloch-editores-historia-de-um-classico-dos-quadrinhos/>. Acesso em: 15 abr. 2014).

Os intertextos das narrativas foram muitos e, sempre atrelados a eventos que ocorriam, principalmente, no Brasil; serviram de temática para as narrativas gráficas, como, por exemplo: a visita do Papa João Paulo II (em 1980), o programa de televisão *Cassino do Chacrinha* (1982-1988), o filme *Star Wars* (1977, George Lucas), *Karatê Kid – a hora da verdade* (1984, John G. Avildsen), o personagem He-Man (DC Comics), a heroína Mulher-maravilha (DC Comics), o personagem de cinema Rocky Balboa, Sherlock Holmes e até figuras públicas como, o então líder sindical da época, Luiz Inácio Lula da Silva e a transexual Roberta Close, que nas revistas em quadrinhos era Renata Close, uma alusão ao nome dela e de Renato Aragão (ver figura 47).



Figura 45: capa da revista *Os Trapalhões*, ed. 1 (1976)

Fonte: UNIVERSOHQ..., 2016, disponível em: <http://images.universohq.com/2014/04/Trapalhoes01.jpg>

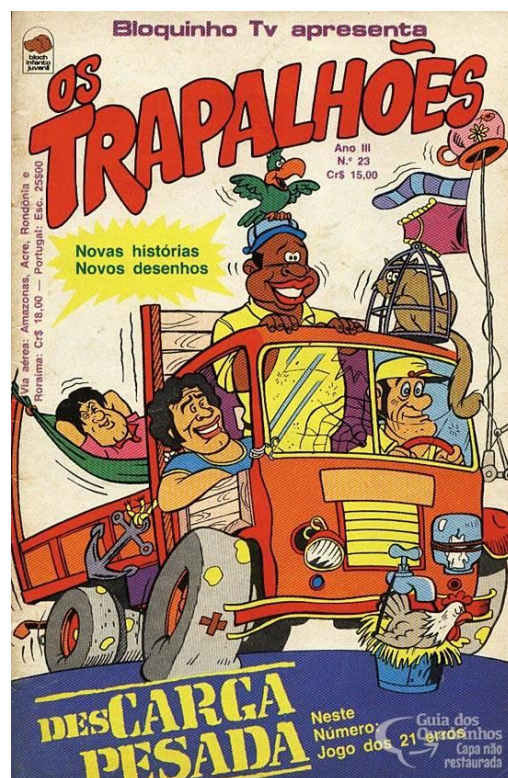


Figura 46: capa da revista *Os Trapalhões*, ed. 23 (1979)⁵⁸

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em: http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/S/howImage.aspx?id=50893&path=tr004101023_50893.jpg

⁵⁸ Boa parte das capas digitalizadas e inseridas no corpo do texto desta tese estão disponíveis no endereço: www.guiadosquadrinhos.com, de autoria de Edson Diogo. Acessos intermediários entre jan. a nov. de 2016.



Figura 47: capa da revista *Os Trapalhões*, ed. 70 (s/d)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em:

http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/Sho_wImage.aspx?id=50940&path=tr004101070_50940.jpg

As revistas da fase da Editora Bloch foram publicadas entre os anos de 1976 e 1987, e de forma isolada em 1996. Os títulos dessas edições foram: *Os Trapalhões*, *Aventuras do Didi*, *Almanaque Os Trapalhões*, *Almanaque de férias – 15 anos de Os Trapalhões*, *Os Trapalivros*, *Almanaque Supertrapalhões*, *Supertrapalhões*, *Trapa Suat – Os Trapalhões na Suat*, *Didi: passatempos e quadrinhos* e *As aventuras do Didi*, num total de 170 edições publicadas, aproximadamente.

Com o objetivo de deixar o grupo com uma aparência diferente daquela até então feita nos quadrinhos, uma nova proposta começou a ser desenvolvida na segunda metade da década de 1980. A marca *Os Trapalhões* mudou de editora e passou para a segunda fase dos quadrinhos, na Editora Abril, em janeiro de 1988, e seguiu os moldes propostos pelas estratégias de *branding*. Ela perdurou até o ano de 1994, com hipertextos/paródia de obras audiovisuais (filmes, telenovelas, seriados de televisão) e literárias, além de histórias diversas com os quatro *Trapalhões*. Os personagens foram concebidos e desenhados pelo designer de animação César Sandoval. *Os Trapalhões* passaram a ser retratados como crianças, diferentemente das edições publicadas pela Editora Bloch (ver figuras 48, 49 e 50).

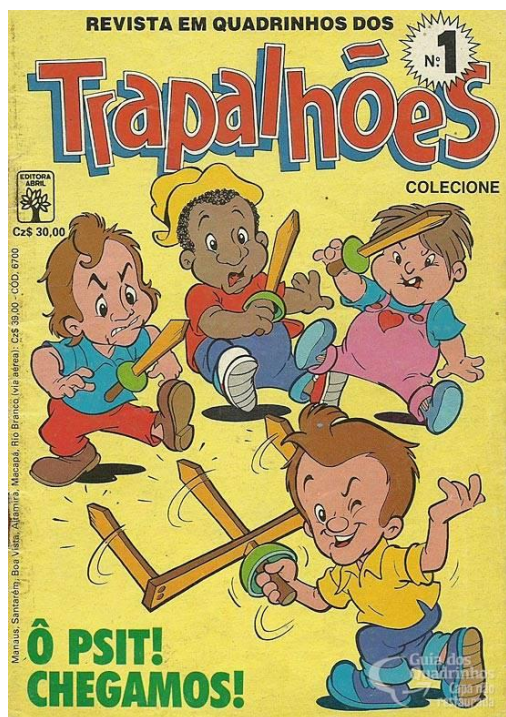


Figura 48: capa da revista dos *Trapalhões*, ed. 1 (1988)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em:

<http://guiadosquadrinhos.com/edicao/trapalhoes-revista-em-quadrinhos-n-1/trq0031/11496>

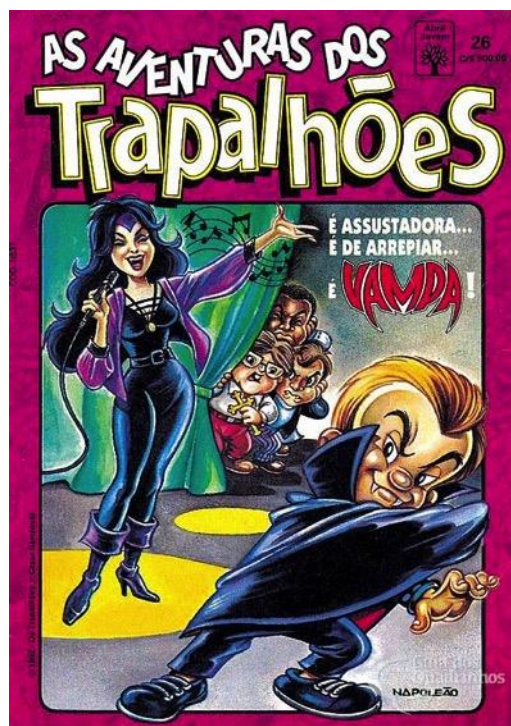


Figura 49: capa de *As aventuras dos Trapalhões*, ed. 26 (1992)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em:

<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/ShowImage.aspx?id=13198&path=abril/a/avt0031026.jpg>

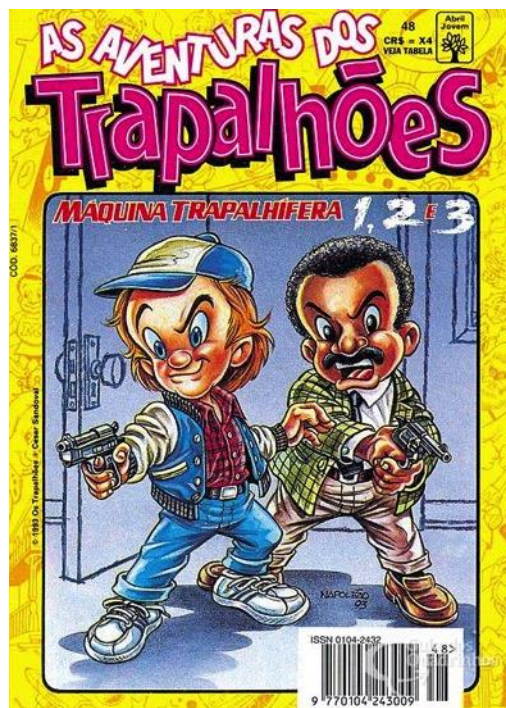


Figura 50: Capa de *As Aventuras dos Trapalhões*, ed. 48 (1993)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em:

<http://guiadosquadrinhos.com/edicao/ShowImage.aspx?id=16569&path=abril/a/avt0031048.jpg>

A fase na Editora Abril esteve de acordo com o objetivo de *Os Trapalhões*, na mesma época em que foi gravado *Os Trapalhões no auto da compadecida* (1987): focar cada vez mais no público infantil. As piadas adultas quase que desapareceram dos roteiros dos programas de televisão e se dava, metatextualmente, mais ênfase à comédia pastelão. Conforme Barreto (2014), o grupo fechou uma parceria com a empresa de marketing chamada Tribo de Merchandising, sob coordenação do publicitário Celso Schwartz. A marca do grupo foi remodelada e uniformizada e, a partir de então, os discos, os filmes e os produtos licenciados tiveram de ter a mesma cara.

A linguagem cômica do grupo adulto foi a que transmitiu as características dos personagens dos quadrinhos e tinha, como alvo, as crianças de três a dez anos de idade. Segundo Barreto (2014), os personagens foram desenhados com formas arredondadas, possuíam o corpo mais rechonchudo, vestiam roupas coloridas e as narrativas eram direcionadas ao “politicamente correto”, sem o uso de palavrões ou bebidas alcoólicas, por exemplo.

Apesar do falecimento de Zacarias, em 1990, as revistas continuaram a ser produzidas, em respeito à lógica do consumo: havia um público fiel às narrativas do quarteto nos quadrinhos e isso era independente da vida profissional e pessoal dos artistas que os interpretavam na televisão e no cinema. É um contexto semelhante com o dos super-heróis, Batman ou Superman. Apesar de suas muitas adaptações fílmicas ao longo da história, com atores e enredos diferentes, a essência das narrativas gráficas também se manteve. A lógica do consumo sempre foi essencial para que todos os produtos da mídia de *Os Trapalhões* se mantivessem na ativa.

Mesmo com toda a exposição da nova marca de *Os Trapalhões* na televisão e nos cinemas, os quadrinhos também ajudaram a consolidar a imagem do grupo, de forma peculiar e autônoma e ativaram os processos de consumo. García-Canclini define o consumo como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (2010, p. 60).

Na Editora Abril, os personagens dividiam as histórias nas seguintes edições em quadrinhos, publicadas entre os anos de 1988 e 1994: *Os Trapalhões – revista em quadrinhos*, *Revista em quadrinhos dos Trapalhões* (mini revista Danone, lançada com um iogurte), *Almanaque aventuras dos Trapalhões*, *Almanaque dos Trapalhões*, *Aventuras dos Trapalhões* (mini-revista), *Aventuras dos Trapalhões - especial*, *Grafic Trapa*, *As aventuras dos Trapalhões* (RPG), *As aventuras dos Trapalhões*, *Grande almanaque dos Trapalhões* –

25 anos e *Trapalhões* – revista em quadrinhos (fac-símile do n. 01), além de algumas edições na revista *Almanaque Abril Jovem*, o que totalizava pouco mais de 150 exemplares. A produção das revistas em quadrinhos, na Editora Abril, se encerrou em março de 1994.

Anos mais tarde, em 2002, iniciou-se uma terceira fase das revistas, pela editora Escala, em parceria com a Renato Aragão Produções Artísticas, sob a coordenação de Paulo Aragão. Assim como na televisão e no cinema, o personagem Didi continuou na mídia em forma de *spin-off* (ver figura 51). Da mesma maneira foi lançada uma revista com o nome de *A trupe do Didi*. O foco das narrativas manteve-se em Didi e em alguns de seus personagens apresentados nos programas de televisão que iam ao ar pela TV Globo na mesma época. Um dos personagens, que dava título às edições, era sua filha Lili que também estava na televisão e no cinema (ver figura 52). Nas histórias, Didi, assim como os coadjuvantes, eram retratados como adolescentes ou pré-adolescentes. Sobre as narrativas dessa fase dos quadrinhos, Vergueiro (2002) faz uma explicação:

um conjunto heterogêneo de representações sociais, buscando, desta forma, retratar a diversidade da população brasileira. *A Trupe do Didi*, como foi denominada, acabou constituindo, talvez até mesmo por acaso, um grupo politicamente correto de personagens. E isso costuma ter alguma ressonância na sociedade. (VERGUEIRO, 2002, Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/ias-aventuras-do-didizinho-o-retorno-do-trapalhao/#.U8AzBSif4hR>. Acesso em 11 jul. 2014).



Figura 51: capa da revista *As aventuras do Didizinho*, ed. 1 (2002)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/ShowImage.aspx?id=50951&path=escala/a/av04010001.jpg>



Figura 52: capa da revista *Didi & Lili – geração mangá*, ed. 2 (2010)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/ShowImage.aspx?id=86499&path=escala/d/di04010002.jpg>

As revistas publicadas nessa fase também tiveram várias edições, com uma publicação de, mais ou menos, 70 exemplares e duraram de 2002 a 2012⁵⁹. Foram lançadas a *Revistinha de pintar – a trupe do Didi*, *Pintando e brincando com o Didizinho*, *Estúdio do Didizinho*, *As aventuras do Didizinho*, *As aventuras do Didizinho – edição encadernada*, *Didi e Lili – geração mangá*, *Ô psit!* e *O mundo mágico do Didi*.

A partir de todo esse contexto midiático, percebe-se que as narrativas cinematográficas e dos quadrinhos se constroem de forma hipertextual, assim como nos esquetes, e utilizam a televisão como nexos para poder realizar suas histórias. Portanto, entende-se que *Os Trapalhões* também colaboraram para um sistema de intertextualidade transmídia brasileiro, no qual a televisão foi a sua mídia de origem e se expandiu para outros meios, como os quadrinhos e o cinema. Dessa forma, por meio da intertextualidade transmídia, faz-se necessária uma análise das relações textuais do grupo nesses dois meios citados que possibilitaram a narrativa transmídia de *Os Trapalhões*.

3.2 A INTERTEXTUALIDADE TRANSMÍDIA E OS TRAPALHÕES

Dentro do contexto dos estudos de narrativa transmídia, há o trabalho precursor, realizado nos Estados Unidos, de Marsha Kinder, que resultou no livro *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet babies to Teenage Mutant Ninja Turtles* (1991). Na obra, a autora descreve um supersistema de intertextualidade transmídia, concebido a partir da observação de desenhos animados veiculados na televisão, como os *Muppet babies*, *Garfield e seus amigos* e *As tartarugas ninjas*. Descreve também como essas narrativas eram construídas de forma hipertextual (por meio de alusões, paródia, pastiche, entre outros) com elementos advindos de fora de seu universo. Este supersistema de intertextualidade transmídia também se expandia para os jogos eletrônicos, para o cinema, para as fantasias de festas de aniversários de crianças e colaborava para uma experiência transmidiática por parte de seus consumidores, a maioria deles, o público infantil.

Nessa mesma época, pode-se afirmar que *Os Trapalhões* contribuíram para um supersistema transmídia brasileiro, por estarem presentes em diferentes frentes da mídia nas quais a televisão era a principal propagadora.

⁵⁹ Há controvérsias sobre a data de encerramento. Algumas edições foram lançadas sem periodicidade e também com outros títulos. O último exemplar encontrado está datado como sendo do ano de 2012.

Conforme Kinder, a introdução da televisão nos lares, desde os anos de 1950, afetou o processo de formação dos atores sociais e permitiu que o aparelho televisor funcionasse como um construtor de imaginários e como um aparato social ideológico, com poderes de transmitir e reproduzir ideologias. A televisão se tornou um poderoso meio de comunicação social e contribuiu, principalmente, para que as crianças tivessem contato com formas narrativas anteriores, como: livros, filmes, histórias em quadrinhos, e se tornassem consumidoras – fossem de produtos ou de outras histórias – a partir de narrativas audiovisuais exibidas na televisão. São dinâmicas que concebem a televisão como pós-moderna, pois colabora na intertextualidade e se torna um poderoso veículo de divulgação e formação de conceitos de consumo não só de narrativas da mídia, mas também de produtos. Segundo a autora, a criança: *“comes to believe that this nexus is activated and extended whenever he or she consumes a product. In short, television teaches viewers that commercial interactivity empowers precocious consumers by enabling them to assimilate the world as they buy into the system”*⁶⁰ (KINDER, 1991, p. 38).

As narrativas hipertextuais de *Os Trapalhões*, na televisão, colaboravam e conduziam as crianças, assim como os demais fãs, para o consumo das narrativas paratextuais, como os filmes cinematográficos ou as histórias das revistas em quadrinhos. Um exemplo é o filme *Os fantasmas Trapalhões* (1987), o primeiro produzido depois das novas estratégias de *branding* do grupo, que inicia com uma vinheta de abertura com os mesmos personagens dos quadrinhos e colabora para uma espécie de propagação e formação de conceitos de consumos da marca (ver figuras 53, 54 e 55).



Figura 53: still frame do filme *Os fantasmas Trapalhões* (1987)

Fonte: recorte do autor.



Figura 54: still frame do filme *Os fantasmas Trapalhões* (1987)

Fonte: recorte do autor.

⁶⁰ Tradução livre: ‘começa a perceber que esse nexo é ativado e prorrogado sempre que ela consumir um produto. Em suma, a televisão ensina os espectadores que a interação comercial capacita consumidores precoces, que permite-lhes assimilar o mundo como eles compram no sistema’.



Figura 55: still frame do filme *Os fantasmas Trapalhões* (1987)
 Fonte: recorte do autor.

O filme narra a história dos quatro amigos: Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, que são vendedores de artesanatos. Depois de uma perseguição de carro, o grupo ajuda um senhor idoso, chamado Giovanni (Wilson Grey), que revela um segredo sobre uma fortuna que tinha origem em um dinheiro furtado de um banco italiano e que está escondido em um castelo mal-assombrado. Com o auxílio de Augusto (Gugu Liberato), eles partem em busca do valor escondido, mas precisam enfrentar os bandidos.

A narrativa fílmica propiciava ao público a experiência de acompanhar o quarteto da televisão nas telas do cinema e, ao mesmo tempo, reforçava o consumo dos personagens das histórias em quadrinhos. Além disso, era possível ter contato com uma narrativa alusiva ao universo de outro filme, que foi sucesso de bilheteria nos anos de 1980, *Os caça-fantasmas* (1984, Ivan Reitman). Um dos personagens, Nicolas (Paulo Porto), também possui traços que remetem muito a personagens conhecidos na década de 1980, como ao Mestre dos Magos, do desenho animado *Caverna do dragão* (1983-1985), assim como ao Mestre Obi-Wan Kenobi (Alex Guinness), da trilogia clássica de *Star Wars* (1977, 1980 e 1983), o que permite a experiência de intertextualidade transmídia a partir do cinema de *Os Trapalhões* (ver figuras 56, 57 e 58).



Figura 56: *still frame* do filme *Os fantasmas Trapalhões* (1987)
Fonte: recorte do autor.



Figura 57: *still frame* do desenho animado *Caverna do dragão* (1984)
Fonte: recorte do autor.



Figura 58: *still frame* do filme *Star Wars – episódio V: o império contra-ataca* (1980)
Fonte: recorte do autor.

Na produção cinematográfica seguinte, dentro do contexto das novas estratégias de *branding*, *Os heróis Trapalhões – uma aventura na selva* (1988), percebe-se o mesmo tipo de experiência. A narrativa do filme se passa na Amazônia brasileira e o enredo fica em torno dos quatro personagens e do grupo musical Dominó. Eles partem para resgatar Angélica, filha do ministro do exército, que foi sequestrada pelo Rei (Geraldo Del Rey) e seus capangas. O Rei exige a quantia de 15 milhões de dólares para libertar Angélica; ou, caso contrário, explodirá uma cápsula nuclear que poderá destruir toda a floresta.

Não há uma referência direta a alguma obra ou filme, porém, percebe-se muitas alusões metatextuais a filmes sobre guerras, assim como faz menções a figurinos utilizados na trilogia *Rambo*⁶¹ e no filme *Predador* (1987, John McTiernan), todos sucessos da década de 1980. Didi possui os poderes semelhantes aos do personagem proveniente dos quadrinhos, Superman, e fortemente popularizado pelo filme cinematográfico *Superman* (1978, Richard

⁶¹ Composta pelos filmes *Rambo – programado para matar* (1982, Ted Kotcheff), *Rambo II – a missão* (1985, George P. Cosmatos) e *Rambo III* (1988, Peter MacDonald).

Donner), por conseguir voar (ver figuras 59 e 60) e que teve outras continuações na década de 1980. Os poderes de Didi também remetem aos personagens da franquia de filmes *Star Wars*, por moverem os objetos com a força do pensamento. O velho índio (Castro Gonzaga) deixa a mensagem para Didi que a força está dentro dele – uma citação direta aos personagens famosos de George Lucas: Yoda e Luke Skywalker, no treinamento Jedi em *Star Wars – episódio V: o império contra-ataca* (1980, Irvin Kershner) (ver figuras 61 e 62).



Figura 59: *still frame* do filme *Os heróis Trapalhães* (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 60: *still frame* do filme *Superman* (1978)
Fonte: recorte do autor.



Figura 61: *still frame* do filme *Os heróis Trapalhães* (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 62: *still frame* do filme *Star Wars – episódio V: o império contra-ataca* (1980)
Fonte: recorte do autor.

Nas histórias em quadrinhos do grupo é possível acompanhar o hipertexto/paródia de *As tartarugas ninjas*, sucesso mundial estudado por Kinder (1991), na transposição para os quadrinhos, *Os Traparugas ninjas (As aventuras dos Trapalhães)*, ed. 19, 1991). Na narrativa eles são Rafazaca, Leonardedé, Mussulângelo e Diditello, uma referência direta aos personagens do original: Rafael, Leonardo, Michelangelo e Donatello, que também aludem

aos quatro artistas do Renascimento. A história do quarteto brasileiro é logo apresentada por uma narração com os dizeres: “Vindos diretamente dos subterrâneos de Trapalhópolis, nascidos de uma metamorfose química com tartarugas debilóides, eles são...”. E, continua no quadrinho subsequente, com o título apresentado de forma arquitextual: “Os Traparugas ninjas”, seguido por um comentário crítico, de forma metatextual, parecido com o que se percebia nas narrativas televisivas: “essa não! Esses caras não tem mais o que inventar, hein?” (ver figuras 63 e 64).



Figura 63: Os Traparugas ninjas⁶²

Fonte: *As aventuras dos Trapalhães* (1991, ed. 19, p. 3)

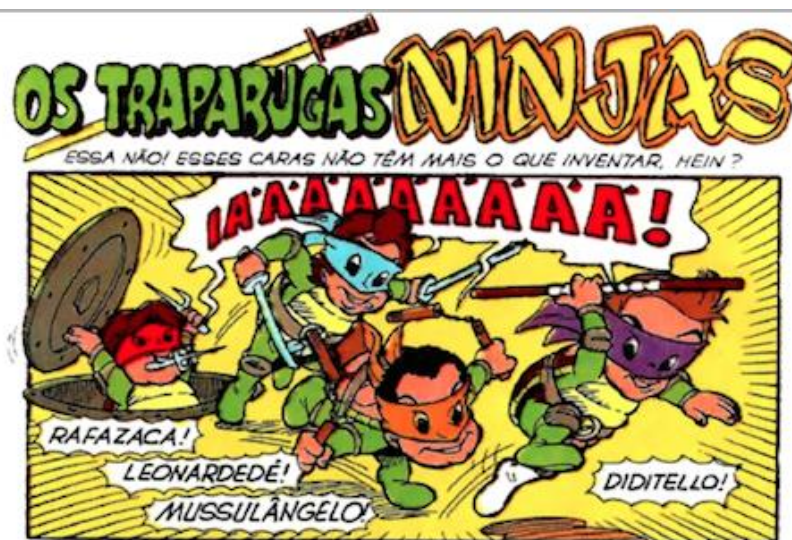


Figura 64: Os Traparugas ninjas

Fonte: *As aventuras dos Trapalhães* (1991, ed. 19, p. 4)

⁶² Boa parte das revistas em quadrinhos aqui analisadas estão disponibilizadas digitalmente no endereço: <http://zecagibis.blogspot.com.br>. Acessos intermediários entre mai. a ago. 2016.

Toda a história remete diretamente às aventuras dos personagens famosos dos Estados Unidos na qual se faz a inversão de alguns valores e fatos como, por exemplo, Os *Trapalhões* gostarem de sorvete e não de pizza, como é no original (ver figura 65), mesmo que o narrador enfatize essa inversão para o leitor: “Como vocês sabem, os *Traparugas ninjas* gostam muito de pizza, mas sorvete é outra coisa que deixa os heróis alucinados...” (ver figura 66).



Figura 65: As tartarugas ninjas (1987)

Fonte: COMIC..., 2016, disponível em: <http://media.comicbook.com/wp-content/uploads/2014/03/teenage-mutant-ninja-turtles-1987.jpg>



Figura 66: Os Traparugas ninjas

Fonte: As aventuras dos Trapalhões (1991, ed. 19, p. 6)

Na publicação posterior a essa, *Querida, encolhi os Trapalhões* (*As aventuras dos Trapalhões*, ed. 20, 1991), há também um hipertexto/paródia do filme *Querida, encolhi as crianças* (1989, Joe Johnston) (ver figura 67) no qual os personagens do grupo diminuem de tamanho, a partir de uma máquina inventada pelo tio do personagem Didi (ver figura 68). A intertextualidade com outras narrativas é uma prática presente em todas as histórias de quadrinhos do grupo de *As aventuras dos Trapalhões*, principalmente de forma parodiada.



Figura 67: still-frame do filme *Querida, encolhi as crianças* (1989)

Fonte: recorte do autor.



Figura 68: capa da revista *As aventuras dos Trapalhões*, ed. 20 (1991)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em:

<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/aventuras-dos-trapalhoes-as-n-20/avt0031/13192>

Assim como eram os hipertextos televisivos, *Os Trapalhões* se aproveitam de narrativas estrangeiras de sucesso e, de certa forma antropofágica, produzem suas próprias histórias, com enredos que carregam elementos da cultura nacional, em que se mencionam também regiões e expressões de diferentes lugares do país, além de fazerem alusões a marcas e celebridades brasileiras.

Todas essas histórias, assim como as narrativas televisivas, são compostas hipertextualmente, num trânsito com outras histórias advindas da literatura, de filmes, de telenovelas, de outras histórias em quadrinhos. Tanto os filmes de cinema, como as histórias em quadrinhos, podem ser considerados paratextos do material produzido na televisão e, quase sempre, as narrativas do quarteto são evocadas arquitextualmente, por meio de uma

parte do nome do grupo (*Trapa*) ou completo (*Trapalhões*), seguida por outra parte do título da história de origem.

O grupo também contracenou com narrativas além das suas, como aconteceu em 1991 quando completaram 25 anos de carreira artística e dialogaram com personagens da telenovela *O dono do mundo*, da TV Globo, na qual se fez uma citação deles próprios. Num dos capítulos da telenovela (exibido em 27 de julho de 1991), o jornalista Rodolfo (Kadu Moliterno) os apresenta a Stela (Glória Pires) numa festa: “*Stela, três artistas da maior importância da cultura brasileira*”. Didi, Dedé e Mussum, numa interpretação de si mesmos, conversam brevemente sobre produção de televisão com os dois personagens. Isso também ocorreu em outras narrativas dos produtos da mídia da TV Globo.

Nos quadrinhos é possível observar *Os Trapalhões* mencionados na revista *Mad*, em 1977 (ver figura 69), assim como na revista em quadrinhos publicada pelo Ministério da Saúde brasileiro, para uma campanha contra o sarampo, em 1992, na qual Didi contracena com as personagens Xuxa e Mônica na revista *Xuxa, Didi e Mônica contra o sarampo* (ver figura 70).



Figura 69: capa da revista *Mad*, n. 35 (1977)

Fonte: FREAK..., 2016, disponível em: <https://freakshowbusiness.files.wordpress.com/2008/10/1977-mai.jpg>



Figura 70: capa da revista *Xuxa, Didi e Mônica contra o sarampo* (1992)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em: www.guiadosquadrinhos.com

O encontro de personagens de narrativas diferentes sempre foi comum nas histórias em quadrinhos, desde o início do século XX e, segundo Santos (2015), são chamados de *crossovers*. Em narrativas desse tipo, há sempre a exigência de “um leitor preparado para entender não apenas a linguagem dos quadrinhos, mas também sua qualidade ficcional” (p. 35). A fama e sucesso de *Os Trapalhões*, na narrativa de/com outros personagens atestam que o grupo é um perfeito exemplo de intertextualidade transmídia brasileira, pois dialogam com eles próprios, não somente nas suas narrativas, mas também nas histórias de outros produtos da mídia.

De acordo com Kinder, a intertextualidade transmídia é um fenômeno voltado às narrativas que possuem elementos intertextuais de outras obras. Assim como a forma dessas narrativas se expandirem ou continuarem fora do seu meio de origem. Isso vale para os brinquedos, na construção de histórias intertextuais que se utilizam, de forma alusiva, a fatos recentes divulgados na mídia ou às narrativas literárias, televisivas, cinematográficas, entre outras. Em resumo, as narrativas exibidas para o público infantil e adolescente contribuem não somente para o entretenimento ou a instigação do consumo, atrelado às narrativas exibidas; mas também possibilitam que esse público realize uma leitura intertextual entre os produtos da mídia. A autora também observa que:

*Even when young viewers do not recognize many of the specific allusions, **they still gain an entrance into a system of reading narrative** [grifo meu] – that is, a means of structuring characters, genres, voices, and visual conventions into paradigms, as well as models for interpreting and generating new combinations⁶³ (KINDER, 1991, p. 41).*

A narrativa do filme *Os heróis Trapalhões - uma aventura na selva*, se utiliza de um fato da mídia mundial e brasileira que acabara de acontecer. A história fica em torno de uma possível bomba radioativa que seria detonada na selva. Esse episódio está relacionado ao desastre nuclear de Chernobyl (1986) e também ao incidente em Goiânia, o caso do célio 137 (1987). Questões ambientais, sobre o desmatamento da Amazônia, também eram divulgadas na mídia e a narrativa do filme passa uma mensagem de cunho moral e educativo sobre os tratamentos que os atores sociais devem ter com a natureza. Quase todos os filmes do grupo passavam mensagens de valores educativos, com temáticas relacionadas a problemas sociais.

⁶³ Tradução livre: ‘Mesmo quando os jovens espectadores não reconhecem muitas das alusões específicas, eles ainda recebem uma entrada para um sistema de leitura narrativa, isto é, um meio de personagens estruturantes, de gêneros, de vozes e de convenções visuais em paradigmas, assim como modelos para interpretar e gerar novas combinações’.

No filme *O casamento dos Trapalhões* (1988), os quatro *Trapalhões* são irmãos que moram numa fazenda. Em determinado momento, Didi vai para cidade e conhece Sônia (Nádia Lippi), por quem se apaixona e se casa no dia seguinte. Os demais irmãos vão para uma festa na cidade com o novo casal e conhecem mais três mulheres. Durante a história, a irmã do grupo escreve e solicita a permissão deles para que os quatro sobrinhos passem uns dias na fazenda e que sejam monitorados pelo quarteto. Esses são representados pelos integrantes do grupo musical Dominó. Todos conhecem outras garotas e vivem confusões na fazenda, além de enfrentar o vilão Expedito (José de Abreu).

Toda a história faz uma alusão ao filme *Sete noivas para sete irmãos* (1954, Stanley Donen), clássico musical de comédia dos anos de 1950. Mesmo que o principal público do quarteto, as crianças, não (re)conheçam a alusão, o filme se torna uma porta de entrada para outras leituras intertextuais entre os meios de comunicação que dialogam com os programas de televisão – com a participação do apresentador Gugu Liberado, com artistas da música (grupo musical Dominó) e com uma série de *product placement* que incentiva o consumo dos produtos exibidos no filme.

Na história em quadrinhos *Didi volta para o futuro* (*Graphic Trapa*, n. 1, 1991), um hipertexto/paródia da trilogia *De volta para o futuro* (1985, 1989 e 1990, Robert Zemeckis), os personagens Didi Mocófly (Marty McFly) e Zac Brow (Doutor Brown) viajam para os anos de 1891, 1961 e 2021, períodos próximos aos anos da narrativa mencionada. Em quase toda a história é possível ter uma leitura intertextual da trilogia de forma alusiva e a outras narrativas de mídia, principalmente sobre histórias de viagens no tempo.

Em determinado momento, Didi e Zac estão na máquina do tempo e vão para o ano de 2021. Eles passam próximo a uma nave, semelhante a de *Jornada nas estrelas IV: a volta para a terra* (1986, Leonard Nimoy). No balão de um dos quadrinhos há os dizeres: “O que era aquilo, Jim?”, “Não importa, Ispok! Temos que voltar no tempo, pegar uma baleia e levá-la para o século XXIII”, o que remete à narrativa do filme e aos personagens de *Jornada nas estrelas IV* (ver figuras 71 e 72).



Figura 71: *Didi volta para o futuro* (1991)
Fonte: *Graphic Trapa* (1991, ed. 1, p. 20)



Figura 72: still frame do filme *Jornada nas estrelas IV* (1986)
Fonte: recorte do autor.

Este trabalho hipertextual se observa em outro momento, quando Didi cumpre uma das missões da história e, ao fundo, aparecem dois personagens que conversam: “*Nunca tinha visto você! Como se chama?*”, “*Peggy Sue!*”, uma alusão a outro filme famoso dos anos de 1980, sobre viagens no tempo: *Peggy Sue: seu passado a espera* (1986, Francis Ford Coppola) (ver figuras 73 e 74).



Figura 73: *Didi volta para o futuro* (1991)
Fonte: *Graphic Trapa* (1991, ed. 1, p. 29)



Figura 74: still frame do filme *Peggy Sue: seu passado a espera* (1986)
Fonte: recorte do autor.

A metatextualidade se fazia presente nas histórias em quadrinhos do grupo, no sentido de autorreferenciação. Didi, na festa do “Baile à fantasia dos heróis”, uma transformação textual de “Baile encanto submarino”, do original, está vestido de Didiana Jones, um conhecido personagem dos quadrinhos de *Os Trapalhões* o que reporta ao personagem, oriundo do cinema, Indiana Jones. Didi fala: “*Não vejo nada aqui que sirva, Zac!*”, e Zac pergunta: “*Nem eu! Mas me diga... quem é esse tal de Didiana Jones?*” (ver figura 75).



Figura 75: Didi volta para o futuro (1991)
 Fonte: *Graphic Trapa* (1991, ed. 1, p. 14)



Figura 76: Didi volta para o futuro (1991)
 Fonte: *Graphic Trapa* (1991, ed. 1, p. 34)

Da mesma forma constata-se a metatextualidade, quando da menção de um fato que estava na mídia em 1991: a comemoração dos 25 anos de *Os Trapalhões*. Ao lerem um jornal do futuro, os dois personagens que estão no ano de 1961, fazem comentários referentes à essa data. Num dos momentos, Zac fala: “*Besteira! Aqui só diz que ‘Os Trapalhões’ completam 25 anos... quem são esses?*” (ver figura 76). O cenário intertextual colaborava para a manutenção da narrativa das histórias do quarteto que passavam por cima de qualquer paradoxo. Em 1991, o artista que interpretava o Zacarias já era falecido, mas seu personagem se mantinha vivo na história. Os fatos, ocorridos fora da ficção, eram ignorados; o que mostrava que cada um dos meios contribuía, de forma isolada, para todo o universo de *Os Trapalhões*. É possível também fazer uma alusão desse cenário ao contexto explicado por Jenkins (2009) quando menciona o universo dos filmes *Matrix* e sua compreensão adicional. A franquia de filmes, encerrada em 2003, teve sua narrativa continuada em outras plataformas. No game *The Matrix online*, de 2005, é morto Morpheu, o mentor do personagem Neo (Keanu Reeves), logo após os fatos ocorridos no final do último filme (*Matrix revolutions*). Essa reviravolta na narrativa não se deu para o público das telas do cinema, mas para um nicho específico de consumidores de jogos eletrônicos. Dessa forma, *Os Trapalhões* mantinham a sequência das narrativas, independente do que ocorria com o grupo na televisão, no cinema ou fora da vida artística. O mesmo fato ocorreu quando o grupo se separou, em 1983. As revistas continuaram a ser produzidas.

As histórias quadrinizadas são consideradas uma ficção serializada *a loop*, conceito entendido por Eco como aquelas histórias “criadas normalmente por questões comerciais: trata-se, a fim de continuar a série, de prevenir o natural problema ao envelhecimento do

personagem” (ECO, 1989, p. 124). Com isso, os personagens vivem continuamente do passado, sem ter o problema de envelhecer e experimentam um paradoxo: estão com a mesma idade e fisionomia nas paródias de filmes de diversas épocas da história do cinema, viajam para diversos lugares em diferentes períodos, sempre de forma intertextual.

Kinder relata que a intertextualidade transmídia facilita a “*comprehension and recall of stories, but also the development of more complex schemata of what stories are like, with their highly complex patchwork of similarities and differences in plots, characters, iconography, mise-en-scène, and modes of image production*”⁶⁴ (KINDER, 1991, p. 58).

Um supersistema de intertextualidade transmídia se constrói em torno de figuras ou de um grupo delas, relacionadas à cultura pop e podem ser fictícias ou “reais”. Kinder dá exemplos daquele contexto midiático em que o conceito foi concebido: que os fictícios são oriundos de obras de ficção como *Star Wars*, *Batman*, *As tartarugas ninjas*, e os “reais”, provenientes de celebridades como Madonna, Michael Jackson, The Beatles, entre outros artistas. A autora ainda complementa que para se tornar um supersistema, as produtoras de conteúdos de imagens devem “*appeal to diverse generations, classes, and ethnic subcultures, who in turn are targeted with diverse strategies*”⁶⁵ (id., p. 123). Da mesma forma, o cenário contribui para a produção e divulgação de produtos e aumenta os processos mercadológicos que aceleram o crescimento comercial deste sistema.

Os Trapalhões, nesse sentido, dão indícios de um supersistema transmídia brasileiro por introduzir celebridades da música e da televisão em seus filmes cinematográficos. Alguns deles são anunciados de forma arquitextual como *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989) que leva o nome da famosa apresentadora de televisão da TV Globo, na época, e que interpreta a personagem Xaron no filme (ver figura 77). Outros artistas da televisão e da música também aparecem em filmes do quarteto como Angélica, Gugu Liberato, Conrado e os grupos Dominó e Trem da Alegria, que interpretam a si mesmos em alguns filmes. Nos quadrinhos, ícones conhecidos do mundo da ficção, como *Batman*, viram hipertextos/parodiados *Os Bat-Trapalhões* (1989), da mesma forma que artistas do mundo “real”, como o falecido cantor Elvis Presley (1935-1977), ou o ator de filmes de ação, Jean-Claude Van

⁶⁴ Tradução livre: ‘compreensão e recordação de histórias, mas também o desenvolvimento de esquemas mais complexos de histórias que se assemelham e se diferenciam nos conflitos, personagens, iconografias, *mise-en-scène* e os modos de produção de imagem’.

⁶⁵ Tradução livre: ‘apelar para diversas gerações, ou classes e subculturas étnicas, que por sua vez são alvos de diferentes estratégias’.

Damme, são transformados em *Trapelvis, o rei do rock* (1993) e *Didi Van Dame* (1993) (ver figuras 78 e 79).

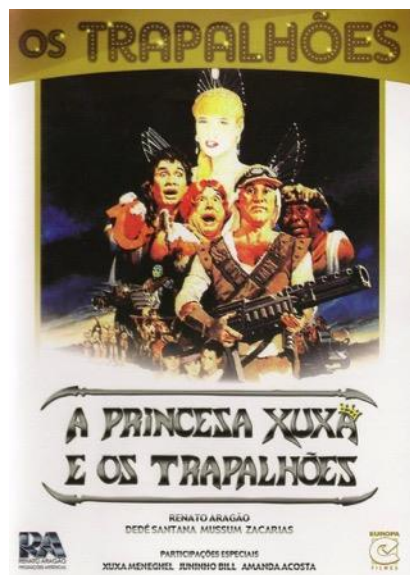


Figura 77: capa do DVD do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: o próprio autor.

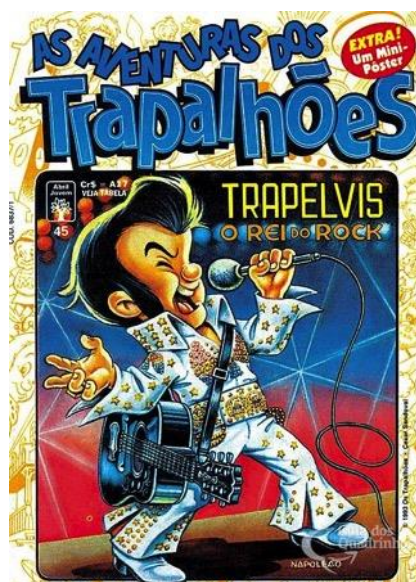


Figura 78: capa da revista *As aventuras dos Trapalhões*, ed. 45 (1993)
Fonte: GUIA..., 2016, disponível em: www.guiadosquadrinhos.com

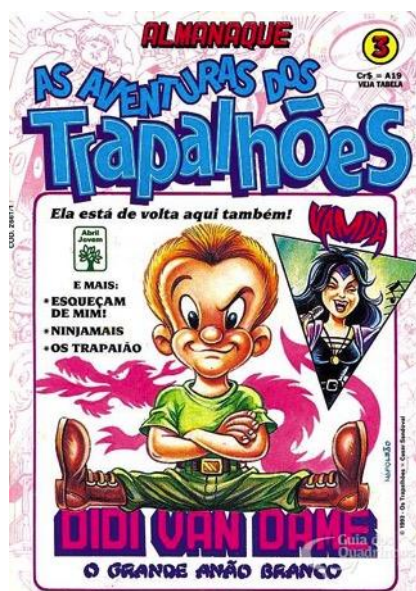


Figura 79: Capa da Revista Alm. aventuras dos Trapalhões, ed. 3 (1993)
Fonte: GUIA..., 2016, disponível em: www.guiadosquadrinhos.com

Conforme constatado por Kinder, um exemplo perfeito de supersistema de intertextualidade transmídia dos Estados Unidos, e expandido para diversos países do mundo,

foram *As tartarugas ninjas*, ocorrido entre os anos de 1980 e os de 1990; por estarem presentes nos mais vários tipos de brinquedos, assim como em todas as narrativas possíveis que iam de histórias em quadrinhos aos jogos eletrônicos. A autora dedica boa parte de sua obra para analisar o fenômeno do supersistema transmídia de *As tartarugas ninjas* e dá exemplos de quantas crianças – desde os dois anos de idade – já reconheciam os quatro personagens no momento em que apareciam homens, que se fantasiavam de tartarugas, em festas de aniversários infantis, o que colaborava para a entrada desse público na cultura pop. A autora ainda comenta que:

The supersystem coordinates the growth curves both of its marketable components and of its consumers, assuring young customers that they themselves form the nucleus of their own personal entertainment system, which in turn is positioned within a larger network of popular culture. (KINDER, 1991, p. 125)⁶⁶.

Os Trapalhões, portanto, concebem um supersistema de intertextualidade transmídia brasileiro. O quarteto nacional pode ser comparado ao quarteto de tartarugas ninjas pela forma como conduziam esse supersistema, entretanto, cada um com sua maneira peculiar de narrar suas histórias, sejam por suas formas de propiciar experiências por meio de festas de aniversário (ver figura 80), ou por bonecos (ver figura 81).



Figura 80: Kit festa de aniversário *Os Trapalhões*

Fonte: OS..., 2016a, disponível em: <http://www.ostrapalhoes.net/o-psit-/produtos/acessorios/kit-de-aniversario/>



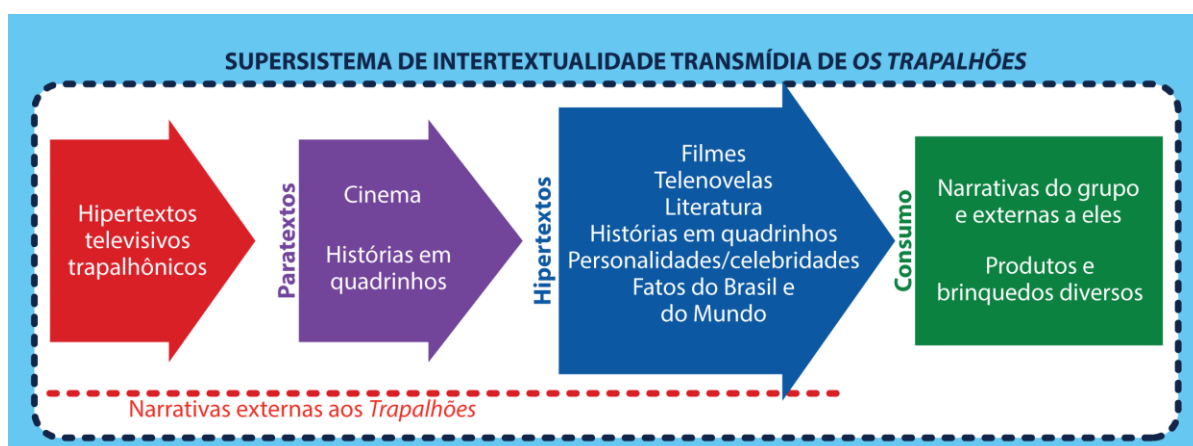
Figura 81: Bonecos de *Os Trapalhões*

Fonte: OS..., 2016b, disponível em: <http://www.ostrapalhoes.net/o-psit-/produtos/bonecos/>

⁶⁶ Tradução livre: ‘O supersistema coordena as curvas de crescimento tanto de seus componentes vendáveis e de seus consumidores, garantindo clientes jovens no qual eles mesmos formam o núcleo de seu próprio sistema de entretenimento pessoal, que por sua vez está posicionado dentro de uma rede maior da cultura popular’.

Kinder explica que cada supersistema tem suas formas de narrar histórias e seu próprio padrão de crescimento, e esse pode se mover em várias direções de acordo com o interesse do público: pode ser iniciado com um filme de cinema (como aconteceu com *Star Wars*), com uma série de televisão (como os *Muppets babies*), um jogo eletrônico (como ocorrido com *Super Mario brothers*), ou a partir de uma história em quadrinhos (como *As tartarugas ninjas*).

A partir da análise dos paratextos de *Os Trapalhões*, como os filmes de cinema e as histórias em quadrinhos, que provêm dos hipertextos televisivos, constata-se a intertextualidade transmídia na qual o grupo constrói narrativas de forma hipertextual. Essa construção se dá com elementos externos, tais como: fatos do cotidiano brasileiro e mundial, narrativas de telenovelas, narrativas de filmes cinematográficos, bem como de obras da literatura e das histórias em quadrinhos; e a presença e transposição de personalidades/celebridades da mídia oriundas de três emissoras de televisão da época: Globo, SBT e Manchete. Da mesma forma, o grupo esteve presente em narrativas exteriores às deles, como em cena de telenovela, em outras histórias em quadrinhos, entre outros, o que os torna um perfeito exemplo comunicacional híbrido. Para melhor visualização, o resumo do supersistema de intertextualidade transmídia do quarteto é sintetizado no organograma a seguir:



Organograma 2: Supersistema de intertextualidade transmídia de *Os Trapalhões*

Fonte: o próprio autor.

Esse fenômeno incentivava o consumo de suas obras, de outras narrativas de mídia e de produtos que levavam a marca do grupo e reforçavam as estratégias de *branding* de *Os Trapalhões*. Isso vem ao encontro de toda a concepção teórica de Kinder quando constata que a intertextualidade transmídia ensina os jovens espectadores a ler, intertextualmente, a relação entre os meios de comunicação e os tornam membros do supersistema. A partir da evocação desse cenário, parte-se para o estudo dos elementos que concebem a narrativa transmídia de *Os Trapalhões*, apresentada no capítulo a seguir.

4 A NARRATIVA TRANSMÍDIA TRAPALHÔNICA

No presente capítulo, analisam-se os produtos provenientes do cinema e dos quadrinhos de *Os Trapalhões* sob a instância da narrativa transmídia, a partir dos autores Jenkins (2007; 2009; 2011; 2016) e Scolari (2008; 2011; 2013; 2015; 2016). As análises contribuem para entender de que maneira as histórias se complementam de forma independente, de que modo acontecem as interconexões de narrativas e como se moldam a narrativas transmídia de *Os Trapalhões*.

Inicialmente se faz uma contextualização sobre a cultura da convergência midiática que contribuiu para a popularização dos conceitos e nomenclaturas relacionadas à narrativa transmídia. Em seguida, os filmes cinematográficos e os quadrinhos do grupo *Os Trapalhões* são analisados sob os principais conceitos de Jenkins e Scolari.

4.1 A CULTURA DA CONVERGÊNCIA

Dentro do contexto das teorias sobre narrativas, um termo bastante utilizado e estudado na contemporaneidade, é o de narrativa transmídia. O termo está vinculado às pesquisas provenientes da cultura da convergência, proposta por Jenkins (2009), que se tornou referência na área e conhecido mundialmente por seus estudos sobre o assunto. Para o autor, o significado de convergência é:

[...] um fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (id., p. 29).

Conforme o referido autor, a convergência define transformações no mercado, nas tecnologias, nas culturas, na sociedade e permite que todo e qualquer consumidor seja atingido pela mensagem que é passada em diferentes plataformas de mídia. A rede mundial de computadores e os diversos dispositivos tecnológicos possibilitaram e facilitaram esse cenário. Geralmente as informações, produzidas pelos atores sociais, são feitas por meio de apropriações de imagens, histórias, fatos, situações e contribuem para a produção de novos conteúdos e significados.

Em outro momento, Jenkins (2016) esclarece que na contemporaneidade tudo ainda se encontra num constante fluxo e nada é considerado premeditado, pois os meios de comunicação encontram-se num momento de transição prolongada. Da mesma forma, as mudanças acontecem de acordo com o seu contexto e território. O autor comenta que o livro, *A cultura da convergência*, fora escrito há mais de dez anos e fazia um estudo do contexto, dos Estados Unidos daquela época e tem conhecimento “suficiente sobre o modo como a mudança da mídia está agindo atualmente no Brasil” (id., p. 214). Entretanto, apesar de cada país ter seu cenário midiático específico, a interação em rede ainda é a mais significativa. O autor complementa que:

Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora e aquilo que assegura que a mídia seja importante em todos os níveis, desde o mais micro e hiperlocal, até o mais macro. Se a nossa sociedade é mediada, é POR CAUSA da convergência e da conexão, porque todos os aspectos das nossas vidas são tocados pela mídia e porque mais e mais de nós temos a capacidade de comunicar nossas ideias por meio de múltiplos canais de mídia. (id., p. 216).

Na obra *Hipermediaciones* (2008), Scolari explica que as tecnologias digitais têm favorecido a convergência de diversos tipos de informações em apenas um suporte de mídia. A convergência tem afetado diferentes meios de comunicação e tem transformado toda a indústria cultural, principalmente, pelo seu imediatismo. Consequentemente, “*los lenguajes comienzan a interactuar entre sí y emergen espacios híbridos que pueden dar origen a nuevas formas de comunicación*”⁶⁷ (p. 104). Há uma espécie de contaminação entre os velhos e os novos conteúdos nas plataformas de mídia, em que se começa a permitir a (re)apropriação de elementos, pertencentes às linguagens do passado.

Um exemplo característico dessa convergência, na contemporaneidade, é o personagem Mussum, de *Os Trapalhões*. Sua imagem ainda é utilizada na criação de *memes*⁶⁸ na internet que são compartilhados por atores sociais que talvez não fossem nascidos quando de seu falecimento em 1994. O romance *Gabriela, cravo e canela* (1958, Jorge Amado) que também ficou conhecido pelas adaptações audiovisuais para a televisão (1960, 1975 e 2012) e para o cinema (1983), ou os filmes *De volta para o futuro* (1985, 1989, 1990, Robert Zemeckis) são intertextualmente transformados para o linguajar característico

⁶⁷ Tradução livre: ‘As linguagens começam a interagir umas com as outras e surgem espaços híbridos que podem dar origem a novas formas de comunicação’.

⁶⁸ A palavra *meme* é oriunda da obra *O gene egoísta*, de Richard Dawkins, na qual o autor compara questões sobre a evolução genética e a cultural, e o *meme* (o gene cultural) se propaga entre os atores sociais por meio das ideias, informações, situações, entre outros.

do personagem Mussum: *Gabrielis, mé com canélis* e *De volta pro futuris* (ver figuras 82 e 83). Segundo Jenkins (2016), fatos e eventos começaram a ter um potencial para serem absorvidos em múltiplas conversas, por meio da conexão digital. Assim, tudo pode ser “reenquadrado e ao mesmo tempo reembalado e recirculado, redefinido conforme se transforma em um *meme*, por um lado, ou traduzido em conteúdo a ser difundido por outro” (p. 216).



Figura 82: Meme Mussum

Fonte: COMÉDIA..., 2016, disponível em: <http://comediairani.blogspot.com.br/2012/08/as-varias-faces-de-mussum.html>



Figura 83: Meme Mussum

Fonte: COMÉDIA..., 2016, disponível em: <http://comediairani.blogspot.com.br/2012/08/as-varias-faces-de-mussum.html>

Um outro exemplo é o de Renato Aragão, que em diversos momentos de sua trajetória artística, contou a história de uma criança que morreu nos braços da própria mãe, e proferiu: “*mamãe, no céu tem pão? E morreu*”. A história veio à tona, em 2013, quando diversos internautas perceberam, por vídeos postados no site Youtube, que Renato havia contado essa mesma história em diferentes programas de televisão. A frase se tornou famosa e contribuiu para criação de diversos memes que dialogam com fatos da atualidade. Para Scolari (2008, p. 237), “*la tecnología digital, al reducir las imágenes, sonidos y palabras a una masa de bits que pueden ser manipulados a placer, potencia y extiende la lógica de la recombinación intertextual hasta sus últimas consecuencias*”⁶⁹. A convergência possibilitou, a partir da comunicação digital, a construção de conteúdos e a produção de sentidos, a partir de material antigo e deu um novo sentido na contemporaneidade (ver figuras 84, 85 e 86).

⁶⁹ Tradução livre: ‘a tecnologia digital, ao reduzir as imagens, sons e palavras a uma massa de bits que podem ser manipulados a vontade, potencializa e estende a lógica da recombinação textual até as suas últimas consequências’.



Figura 84: meme da frase de Renato Aragão
 Fonte: FUTIRINHAS..., 2016, disponível em:
<http://futirinhas.com/times/mae-no-ceu-tem-pao-do-futebol/>



Figura 85: meme Renato Aragão
 Fonte: MUSEU..., 2016, disponível em:
<http://www.museudememes.com.br/wp-content/uploads/2015/06/no-ceu-tem-pao-midia-drops2.jpg>



Figura 86: meme Renato Aragão
 Fonte: NÃO..., 2016, disponível em:
<http://assets.naointendo.com.br/uploads/post-assets/567/Pao.jpg>

Entretanto, de acordo com Jenkins (2009) e Scolari (2008), o sentido de convergência, que a interatividade tornou possível, só é entendido e aplicado na contemporaneidade, devido ao surgimento da internet. Na época em que *Os Trapalhões* faziam sucesso, praticamente, não existiam computadores nos lares brasileiros e uma das suas melhores exposições na mídia era a televisão que colaborava para despertar o interesse no consumo de outras de suas narrativas, em meios diferentes.

Jenkins (2009) relata que a convergência midiática começou a tornar-se possível em meados dos anos de 1980 e que atualmente observa “como a primeira fase de um longo processo de concentração desses meios [...] tornando mais desejável às empresas distribuir conteúdos através de vários canais, em vez de uma única plataforma de mídia” (p. 38). Foi a partir desse cenário que novas estratégias de narrativas transmídia começaram a ser concebidas. *Os Trapalhões* poderiam ser precursores de um modelo de narrativa transmídia brasileira do passado? Para uma melhor compreensão desse conceito, parte-se para o estudo da narrativa transmídia sem adentrar nas questões de convergência e conexão potencializadas pela internet⁷⁰. Nesse sentido, Jenkins entende que “os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias” (id., p. 41).

Atualmente, o novo cenário comunicacional é desafiador, tanto para os pesquisadores quanto para os produtores de conteúdos, devido às transformações que a sociedade, em geral, está passando. É um cenário que começa a se configurar a partir das interações digitais. Scolari (2016, p. 179) afirma que “estamos lidando com novos processos de produção e consumo, novas textualidades, novos atores e novas lógicas culturais”, e isso contribui para que se possa conceber uma possível “teoria transmídia”. O autor constata que na América Latina há um maior interesse, por parte dos pesquisadores, nessas questões teóricas e conceituais, do que nos países europeus, ou nos Estados Unidos. Para o autor, não existe uma teoria unificada para analisar uma narrativa transmídia e o que importa é a experiência que ela pode proporcionar para o consumidor.

4.2 A NARRATIVA TRANSMÍDIA E OS TRAPALHÕES

A partir dos filmes cinematográficos *Star Wars* e *Matrix*, das obras televisivas *Survivor* (2000) e *American idol* (2002), da literatura como *Harry Potter* (1997, J. K. Rowling) e de jogos eletrônicos como *The Sims* (2000), o autor Jenkins (2009) atualiza e propõe alguns conceitos, amplamente, adotados nessa era das convergências de mídia. Todas essas narrativas saíram de seus meios originais e influenciaram outras produções culturais. A narrativa transmídia não se refere a uma nova modalidade, ela sempre existiu, desde a época em que se contavam as histórias de Jesus Cristo em diferentes formatos, como os vitrais, as

⁷⁰ É sabido que há outras correntes e pensamentos teóricos acerca dos conceitos de “convergência” e “conexão” que iniciaram muito antes do surgimento da rede mundial de computadores.

tapeçarias, ou por meio de relatos nos sermões religiosos. O que mudou foi a facilidade para contar as histórias, devido aos mais diversificados meios existentes.

O que mais tem facilitado a narrativa transmídia é a indústria do entretenimento, das últimas quatro décadas, a partir do alto investimento financeiro e do sucesso de algumas franquias originárias da indústria cultural, principalmente, as que são provenientes dos Estados Unidos. Em outros países, em que não há forte penetração globalizada de alguns produtos de mídia, Scolari (2011, p. 134) constata que “o poder econômico de um grupo de comunicação evidentemente facilita a produção de narrativas transmidiática, mas não é condição fundamental”. Elas podem ser realizadas de forma mais limitada, ou até mesmo em comunicações alternativas ou *underground*.

Marie-Laure Ryan (2013), em *Narrativa transmídia e transficcionalidade*, esclarece que toda narrativa transmídia pode aparecer numa variedade de espectros que se situam em dois polos. O primeiro é chamado pela autora de “bola de neve” que está relacionado às narrativas que já fazem parte da cultura popular e geram diversas sequências, adaptações, *prequels* que podem estar no mesmo produto midiático ou entre diferentes plataformas. O segundo polo é o que está relacionado à narrativa que surgiu, já concebida como um projeto para estar presente em diferentes meios. Ambos os polos contribuem para a criação do “universo narrativo” ou *storyworlds* em que é possível que todas as histórias sejam consumidas por um maior número de atores sociais em diferentes tipos de mídia. Ryan ainda complementa que:

A noção de universo narrativo é central para o fenômeno da narrativa transmídia, já que é ele quem amarra os vários textos do sistema. A habilidade de criar um universo, ou mais precisamente, a habilidade de inspirar a representação mental de um universo é a condição primária para um texto ser considerado uma narrativa. Isso nos leva à questão: o que é um universo? O universo narrativo é um conceito que se faz sobretudo por senso intuitivo, mas é muito difícil defini-lo com rigor teórico. Universo [*world*] sugere um espaço, mas narrativa [*story*] é uma sequência de acontecimentos que se desenvolve no tempo. Se concebermos os universos narrativos como representações mentais construídas ao longo de uma leitura (visão, jogo etc.) de um texto narrativo, eles não são recipientes estáticos para os objetos mencionados numa narrativa, mas sobretudo modelos dinâmicos de situações em desenvolvimento. Poderíamos dizer: são simulações de um desenvolvimento da narrativa. (RYAN, 2013, disponível em:

<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/narrativa-transmidia-e-transficcionalidade>. Acesso em: 28 ago. 2016).

Para Jenkins (2009) toda narrativa transmídia pode ser considerada uma arte da criação de universos, em que as histórias não dependem umas das outras. O referido autor ainda constata que:

O pessoal da indústria usa o termo “**extensão**” [grifo meu] para se referir à tentativa de expandir mercados potenciais por meio do movimento de conteúdos por diferentes sistemas de distribuição; “**sinergia**” [grifo meu], para se referir às oportunidades econômicas representadas pela capacidade de possuir e controlar todas essas manifestações; e “**franquia**” [grifo meu], para se referir ao empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais, sob essas condições. (JENKINS, 2009, p. 47).

Ao aplicar esse contexto para o cenário de *Os Trapalhões*, é possível denominar, como extensão, todas as narrativas que os hipertextos televisivos do quarteto possibilitaram. São formas de acesso à história original, como um todo, sem ter a necessidade de compreensão desse todo, por meio de formatos de mídia como quadrinhos, games, televisão, entre outros. São histórias que se complementam, mas que mantêm suas autonomias. No caso, encaixam-se perfeitamente às narrativas dos filmes cinematográficos e às revistas em quadrinhos. Para Jenkins (2007), as extensões fornecem dados sobre os personagens e sobre o seu mundo fictício e podem ajudar a construir nexos entre as histórias que são retratadas em sequência e também contribuem na sensação de realismo à narrativa ficcional.

A sinergia de *Os Trapalhões* está relacionada a todos os produtos lançados na época em que o grupo estava presente na mídia, tais como: os materiais escolares, de higiene, do ramo alimentício, assim como o lançamento de fitas VHS com seus filmes, entre outros. Todos faziam parte das estratégias de *branding* do quarteto.

E, no sentido de franquias, o grupo *Os Trapalhões* é entendido como uma franquia audiovisual do passado, sob os moldes dos *blockbusters* hollywoodianos. A partir da produção cinematográfica em série, e também por seus altos números de bilheteria, o quarteto pode ser considerado uma franquia com artifícios típicos de uma cultura audiovisual brasileira, em que estão presentes elementos que muito se assemelham ao cenário estadunidense da mesma época. Jenkins (2011), nesse contexto, explica que:

*Franchising is a corporate structure for media production which has a long history and throughout much of that history, there has been an attempt to move icons and brands across media channels, but not necessarily an attempt to extend the story in ways which expanded its scope and meaning. Most previous media franchises were based on reproduction and redundancy, but transmedia represents a structure based on the further development of the storyworld through each new medium.*⁷¹

(JENKINS, 2011, disponível em:

http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 27 ago. 2016).

Conforme mencionado anteriormente, *Os Trapalhões*, desde os anos de 1960 já teriam começado a criar o universo do grupo a começar da televisão, sua mídia de origem. Em seguida, propagar-se-ia para outros meios, como o cinema – ainda nos anos de 1960 – e para as revistas em quadrinhos, nos anos de 1970. A partir de toda a exposição sobre a trajetória comunicacional do grupo *Os Trapalhões*, na televisão, nos cinemas e nos quadrinhos, é possível constatar que eles se consolidaram, a partir de 1987, como um perfeito exemplo de narrativa transmídia brasileira que durou até 1994, mesmo ano em que falece o Mussum.

Os quatro personagens amigos interpretavam situações cômicas do cotidiano, em ambientes diversificados e evocavam constantemente obras externas ao grupo, todo esse contexto é corroborado por Ryan (2013) quando constata que “uma ampla rede de personagens conectadas por relações familiares, ou reunidas pelas circunstâncias da vida ficcional, é uma condição particularmente favorável para um sistema narrativo centrado no universo”⁷².

Jenkins (2009), ao utilizar como exemplo *Matrix* para explicar o funcionamento de uma narrativa transmídia, explana que a obra exigia bastante dos seus consumidores. O primeiro filme, de 1999, deixava pistas do que realmente seria o universo da história e, ao mesmo tempo, instigava-os a buscar respostas na internet. Quando o segundo filme, de 2003, foi lançado nos cinemas, não houve uma recapitulação, e se presumiu que os atores sociais já possuíam domínio, quase completo, da complexidade da obra, de seu elenco crescente de personagens. Todas as respostas viriam com o terceiro filme, lançado no mesmo ano, e esclareceria parte do universo da obra. Entretanto os produtores das três obras deixaram

⁷¹ Tradução livre: ‘Franquia é uma estrutura corporativa de produção midiática que tem uma longa história e ao longo desta história, existiu uma tentativa de mover os ícones e marcas em todos os canais de mídia, mas não necessariamente com a tentativa de estender a história de maneiras que expandam seu alcance e significado. A maioria das franquias de mídia já existentes são baseadas na reprodução e redundância, no entanto transmídia representa uma estrutura baseada na continuação do desenvolvimento do universo ficcional/mundo narrativo, por meio de cada novo meio’.

⁷² Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/narrativa-transmidia-e-transficcionalidade>. Acesso em: 28 ago. 2016.

pistas em histórias paralelas que fariam sentido ao jogar o game, ao assistir uma série de curtas metragens pela internet, ou ao ler as histórias em quadrinhos que contavam parte do universo expandido de *Matrix*. Segundo Jenkins (id., p. 137), “*Matrix* é entretenimento para a era da convergência, integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia”. Para o referido autor, a trilogia cinematográfica contribuiu para uma ativação cultural que fez seus consumidores mais envolvidos correrem atrás de outras informações, em diferentes frentes de mídia, que pudessem complementar ou revelar parte do seu universo e acrescenta que:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida para a televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. (id., p. 138).

Depois de acompanhar *Os Trapalhões* pela televisão, os consumidores podiam estender a experiência de suas narrativas, mediante outros meios, como os quadrinhos e o cinema, a partir do nexo que havia entre os personagens transpostos para cada produto de mídia. Isso vem ao encontro do que constata Jenkins (2007) quando explica que nas narrativas transmídia há um processo no qual os elementos, que integram uma obra de ficção, são dispersados por meio de diversos canais de mídia.

Cada plataforma contribui para a construção de universos narrativos e cada uma delas possui um sistema de significação próprio. Para Scolari (2015), toda narrativa transmídia se inspira e se desenvolve a partir da linguagem específica de cada meio, no qual é concebido um mundo multimodal que se expressa em diferentes plataformas. O autor ainda explica que as narrativas transmídia podem ser consideradas:

uma estrutura particular de narrativa que se expande através de diferentes linguagens (verbal, icônica etc.) e mídias (cinema, quadrinhos, televisão, videogames etc.). NTs não são apenas adaptações de um meio para o outro. A história que os quadrinhos contam não é a mesma contada na televisão ou no cinema; as diferentes mídias e linguagens participam e contribuem para a construção do mundo da narração transmídia. Esta dispersão textual é uma das fontes mais importantes da complexidade na cultura popular contemporânea. (id., p. 8).

Para que uma narrativa transmídia tenha sucesso, ela deve oferecer níveis de revelações e criar novas experiências perante os consumidores. Na lógica da indústria do entretenimento quando uma empresa detém raízes em vários setores de mídia, ela acaba por ditar o fluxo de conteúdos. Ao se ter produtos de mídia distintos de uma mesma narrativa, é possível atrair consumidores diferentes. Conforme Jenkins (2009, p. 138), “uma boa franquia transmídia trabalha para atrair múltiplas clientelas, alterando um pouco o tom do conteúdo de acordo com a mídia”. E quando há material suficiente que possa sustentar diferentes públicos, e que em cada uma das obras se ofereça novas experiências narrativas, existe a possibilidade de se ter um mercado em potencial de toda a franquia.

Com a colaboração de diferentes meios de comunicação, nas narrativas de *Os Trapalhões*, percebe-se um nexos com a mídia de origem (televisão) e conexões (inter)narrativas que possibilitam a experiência para diferentes públicos. Para uma melhor compreensão desse cenário midiático, os filmes cinematográficos e as histórias em quadrinhos serão analisados nos dois próximos subcapítulos.

4.3 TELEVISÃO, *STAR WARS* E COLABORAÇÃO: A CONCEPÇÃO DA NARRATIVA TRANSMÍDIA NO CINEMA DE *OS TRAPALHÕES*

Possivelmente, muito do sucesso que *Os Trapalhões* faziam nas bilheterias do cinema, estava relacionado à extensa exposição que o grupo tinha, semanalmente, na televisão, assim como em outros meios. Conforme já constatado no segundo capítulo, as narrativas televisivas do grupo se construía por meio de trânsitos textuais, oriundos de obras externas ao seu universo. Nos filmes cinematográficos, o cenário se mantinha e nele eram praticadas todos os tipos de paródias ou alusões a filmes de grande sucesso de bilheteria, ou a obras da literatura. A partir de filmes como *A princesa Xuxa e os Trapalhões* (1989, José Alvarenga Jr.) e *Os Trapalhões na terra dos monstros* (1989, Flávio Migliaccio), não somente se percebe a expansão das narrativas do quarteto da televisão, mas também um diálogo com a linguagem televisiva brasileira, com o universo de *Star Wars*, de George Lucas, e com uma narrativa colaborativa com as artistas/cantoras/apresentadoras de televisão, Xuxa Meneghel e Angélica. Estas faziam muito sucesso entre o público infantil e adolescente naquela época.

O filme *A princesa Xuxa e os Trapalhões* estreou em junho de 1989 e teve um público de 4.310.085 espectadores no cinema. A narrativa acontece no planeta Antar, local em que vive um vilão chamado Ratan (Paulo Reis) que, após o falecimento do rei, começou

a tomar conta do planeta, escravizou as crianças e dominava a todos. A princesa Xaron (Xuxa) é mantida num palácio por Ratan e acredita que todos os habitantes de Antar são felizes. Com o objetivo de derrotar o vilão, os príncipes Mussaim (Mussum), Zacaling (Zacarias) e Dedeon (Dedé), junto com o Cavaleiro Sem Nome/Diron (Didi), começam a planejar um ataque ao vilão, para libertar as crianças e trazer novamente a paz ao planeta.

Em dezembro do mesmo ano foi lançado *Os Trapalhões na terra dos monstros*, com um público estimado em 3.200.000 espectadores nos cinemas. A narrativa gira em torno da personagem Angélica, que ganha um concurso na televisão, apresentado por Gugu Liberato. Como prêmio, ela poderá gravar um videoclipe com o grupo musical Dominó. Angélica quer fazer a gravação no alto da Pedra da Gávea, no Rio de Janeiro, porém, seu pai (Benjamin Cattán) é contra e proíbe sua filha de realizar o desejo. Para concretizar o sonho, Angélica foge com o namorado, o cantor Conrado. Com o objetivo de encontrar sua filha, o pai contrata *Os Trapalhões*. Na busca por Angélica, eles caem num buraco para dentro da Pedra da Gávea e começam a ter contato com uma antiga civilização: os fenícios, os Grunks e os vilões Barks.

Nos dois filmes, a linguagem do grupo, proveniente da televisão, é o que dá o principal ponto de acesso, no estabelecimento da narrativa transmídia. Da mesma forma, agrega novos personagens ao enredo e *Os Trapalhões* se deslocam do mundo cenográfico da televisão, para um novo universo narrativo, a partir de um nexo de histórias e personagens; o que vem ao encontro do que é exposto por Jenkins (2007):

*Most often, transmedia stories are based not on individual characters or specific plots but rather complex fictional worlds which can sustain multiple interrelated characters and their stories. This process of world-building encourages an encyclopedic impulse in both readers and writers. We are drawn to master what can be known about a world which always expands beyond our grasp. This is a very different pleasure than we associate with the closure found in most classically constructed narratives, where we expect to leave the theatre knowing everything that is required to make sense of a particular story.*⁷³ (JENKINS, 2007, disponível em: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 25 ago. 2016).

⁷³ Tradução livre: ‘Frequentemente, as histórias da narrativa transmídia são baseadas não em personagens individuais ou plots específicos, mas em um mundo ficcional complexo que pode sustentar múltiplos personagens interrelacionados e suas histórias. Esse processo de construção de mundos incentiva um impulso enciclopédico tanto para os leitores quanto para os escritores. Somos atraídos para compreender o que pode ser conhecido sobre um mundo que sempre se expande para além do nosso alcance. Este é um prazer muito diferente do que nós associamos com os desfechos encontrados nas construções narrativas clássicas, em que esperamos sair do cinema sabendo tudo o que é necessário para dar sentido a uma história específica’.

Os filmes são carregados de elementos da comédia pastelão, com origem nas narrativas da televisão. Em *A princesa Xuxa e Os Trapalhões*, os trejeitos do grupo logo se apresentam nos seis minutos iniciais do filme quando os três personagens (Dedeon, Zacaling e Mussaim) estão num deserto com a princesa Xaron, ainda criança. Todos estão à procura de água e, num determinado momento, Dedeon encontra um caranguejo que prende forte sua mão: tropeços, cambalhotas, risos e tombos começam a acontecer. Isso também é possível notar em diferentes momentos da obra.

Há também uma identificação direta com a linguagem utilizada nos programas de televisão. Em determinado momento, os três personagens (Dedeon, Zacaling e Mussaim) dormem na areia do deserto e começam a delirar, devido ao calor, e Mussum diz: “*Garçom, um chope bem geladinho*”, típico do linguajar já conhecido do personagem da televisão. Em seguida, aparece Didi, deitado numa carruagem que é conduzida por dois jumentos. Mussum, ao avistar Didi, continua a fala: “*eu to vendo dois jumentis e a cabecinha de um cearense no meio*” (ver figuras 87 e 88).



Figura 87: still-frame do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: recorte do autor.



Figura 88: still-frame do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: recorte do autor.

Esses elementos identificam e representam os personagens famosos da televisão, e proporcionam a narrativa transmídia. A linguagem típica de cada personagem e um reconhecimento de estereótipos, como o de “cearense”, que faz parte do personagem Diron (Didi), são os pontos de acesso que levam à mídia de origem. Outro momento marcante, em que acontecem essas identificações, é quando o personagem Diron enfrenta um dos soldados e é obrigado a saltar do automóvel: “*desce, perua!*”, ou quando fala “*calma, Terezinha*”, para Zacaling, no baile à fantasia.

Os exemplos do filme vêm ao encontro do conceito de multiplicidade que existem nas narrativas transmídia, nas quais, segundo Scolari (2013), os consumidores esperam que seus personagens favoritos se comportem e mantenham as mesmas peculiaridades da mídia de origem. Entretanto, há “*la creación de experiencias narrativas aparentemente incoherentes respecto al mundo narrativo original*”⁷⁴ (p. 40). Nesse sentido, os personagens dos esquetes de televisão, cada um, no filme com suas respectivas características; vivem em outro planeta, completamente diferente dos cenários de sua narrativa de origem. O nexo continua a se manter a partir dos trejeitos e falas dos personagens, mesmo quando esses adotam nomes diferentes ou evocam, arquitekstualmente, os dos esquetes da televisão.

No filme *Os Trapalhões na terra dos monstros*, a influência da linguagem televisiva se demonstra mais evidente. A narrativa já inicia dentro de um programa de televisão, apresentado por Gugu Liberato, com a exibição do grupo musical Dominó e de Angélica. O contexto corresponde ao exposto por Ramos (2004) quando explica que no cinema de *Os Trapalhões*, a construção do enredo, enquanto montagem de atrações televisivas e de outros meios, articula-se com uma sugestiva abordagem que existe com os realizadores da produção fílmica e a visão que os mesmos possuem da relação das crianças e jovens com a televisão que se evidencia como atrativo campo de realização vivencial e profissional.

Os Trapalhões interpretam a si mesmos no filme, sem alterações nos nomes dos personagens e é mantido o nexo com a mídia de origem. Os trejeitos e a linguagem da comédia pastelão estão menos presentes do que na obra anterior e se constata que o universo televisivo é (semi)dependente da televisão, pois seus filmes cinematográficos possuem narrativas próprias que apenas se utilizam da televisão como ponto de acesso por meio de seus personagens em *live-action*⁷⁵.

Conforme Jenkins (2009), para que haja uma sincronização das narrativas, em diferentes plataformas, cada fração da história deve fazer parte de um todo. O autor ainda salienta que “nenhuma obra em particular reproduz todos os elementos, mas cada uma deve usar elementos suficientes para que reconheçamos, à primeira vista, que essas obras pertencem ao mesmo universo ficcional” (p. 161).

Há tropeços, caídas no chão, correrias e tiros. Uma vez ou outra, há tombos e cambalhotas dos personagens, mas o foco concentra-se na estrutura de um filme de

⁷⁴ Tradução livre: “a criação de experiências narrativas aparentemente incoerentes do mundo da narrativa de origem”.

⁷⁵ Termo utilizado na área da Comunicação Audiovisual que indica o uso de “atores reais” nas cenas, sem o uso de animações ou computações gráficas.

comédia/aventura. Piadas com a peruca de Zacarias, ou com a bebida e Mussum também aparecem. Mussum, por sinal, se autodenomina Kid-mumu no filme e, em determinado momento, aparece alcoolizado junto com os monstros Grunks. São pequenos detalhes que carregam elementos da linguagem da televisão e confirmam o que Scolari (2013, p. 41) atesta: “*confieren verosimilitud al relato y entran a formar parte del conocimiento enciclopédico de los fans*”⁷⁶.

No filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões*, percebe-se uma narrativa simples e dinâmica. Esse fato valida o que Joly e Franco (2007, p. 118) explicam como “fórmulas ligeiramente similares entre uma obra e outra” em que se tem a impressão de uma obra seriada, em perfeita sincronia com os esquetes da televisão.

Nos dois filmes cinematográficos, além do ponto de acesso com a narrativa de origem, por meio dos trejeitos e expressões idênticas às que eram exibidas na televisão, os filmes possuíam traços de enciclopédias intertextuais que remetiam a muitos filmes cinematográficos, com maior destaque aos de *Star Wars*.

O papel de Diron (Didi) em *A princesa Xuxa e Os Trapalhões*, assemelha-se tanto ao estilo de Han Solo (Harrison Ford), quanto ao de Luke Skywalker (Mark Hamill), ambos de *Star Wars*. A princesa Xaron (Xuxa), também se assemelha à princesa Léia (Carrie Fisher). As duas possuem personalidades fortes e lutam pela liberdade. A referência ao vilão Ratan é mais direta ao personagem Darth Vader. Apesar de Diron conseguir ler a mente de um soldado de Ratan – assim como acontecia com Luke Skywalker – Ratan também possui os poderes de leitura da mente e consegue fazer os soldados sofrerem, assim como Vader fazia nas narrativas dos filmes. Numa luta contra Diron, o personagem Ratan possui um chicote que remete ao famoso sabre de luz vermelha de Vader (ver figuras 89 e 90).



Figura 89: still-frame do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: recorte do autor.



Figura 90: still-frame do filme *Star Wars – episódio V: o império contra-ataca* (1980)
Fonte: recorte do autor.

⁷⁶ Tradução livre: “dá credibilidade à história e torna-se parte do conhecimento enciclopédico dos fãs”.

Outros elementos da franquia *Star Wars* também estão presentes, como os ruídos do robô R2-D2, em dois momentos do filme, assim como há algumas semelhanças com os figurinos e armas. Os soldados também usam uma armadura, carregam armas e utilizam uma máscara. Esse contexto faz referência à tropa dos soldados Stormtroopers e Scout troopers (ver figuras 91, 92, 93 e 94), do universo fílmico de George Lucas. Igualmente, há uma menção à base em Endor, da mesma saga (ver figuras 95 e 96).



Figura 91: still-frame do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: recorte do autor.



Figura 92: still-frame do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: recorte do autor.



Figura 93: still-frame do filme *Star Wars – episódio IV: uma nova esperança* (1977)
Fonte: recorte do autor.



Figura 94: still-frame do filme *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983)
Fonte: recorte do autor.



Figura 95: still-frame do filme *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989)
Fonte: recorte do autor.



Figura 96: still-frame do filme *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983)
Fonte: recorte do autor.

Próximo ao final da obra, uma cena faz alusão ao final de *Star Wars – episódio IV: uma nova esperança* (1977), no momento em que a princesa Léia condecora os heróis. O mesmo acontece no filme do quarteto, mas agora é a princesa Xaron (Xuxa) quem homenageia os heróis e constrói um novo mundo narrativo.

A narrativa transmídia é uma arte de construção de universos, sob a perspectiva de uma história central, que pode ser explorada fora de sua mídia de origem. O universo é sempre maior que o filme e até que a própria franquia, pois este pode ser expandido para várias direções. A construção de universos segue uma lógica mercadológica em que os produtores das obras se envolvem nos negócios de criação de produtos licenciados. Jenkins (2009), constata que, conforme o passar dos anos, o público tem mudado; porém, os atores sociais não perderam o interesse pelas histórias. Segundo o referido autor, “histórias são fundamentais em todas as culturas humanas, o principal meio pelo qual estruturamos, compartilhamos e compreendemos nossas experiências comuns” (p. 170).

No filme *Os Trapalhões na terra dos monstros* (figura 97), a principal referência externa, utilizada na obra, são os três tipos de monstros que aparecem na narrativa: o Lama, os Grunks e os Barks. Esses fazem menção aos personagens dos filmes *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983) (ver figuras 98, 99 e 100) e ao telefilme *Caravana da coragem – aventura de Ewok* (1984, John Korty)⁷⁷, um *spin-off* de *Star Wars*. É uma miscelânea alusiva desses filmes que contribuem para a criação do universo de *Os Trapalhões na terra dos monstros*.



Figura 97: still-frame do filme *Os Trapalhões na terra dos monstros* (1989)
Fonte: recorte do autor.

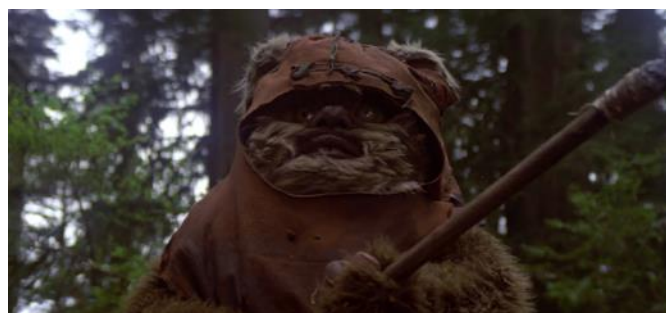


Figura 98: still-frame do filme *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983)
Fonte: recorte do autor.

⁷⁷ O filme teve uma continuação, com o título de *Ewoks: a batalha de endor* (1985, Jim Wheat).



Figura 99: *still-frame* do filme *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983)

Fonte: recorte do autor.



Figura 100: *still-frame* do filme *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983)

Fonte: recorte do autor.

Jabba, o Hutt, um gângster alienígena, da saga de George Lucas, tem muitas semelhanças físicas com o Lama, do filme do quarteto (ver figuras 101 e 102). Lama é um personagem que auxilia o grupo preso na Pedra da Gávea, uma espécie de mentor na história.



Figura 101: *still-frame* do filme *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* (1983)

Fonte: recorte do autor.



Figura 102: *still-frame* do filme *Os Trapalhões na terra dos monstros* (1989)

Fonte: recorte do autor.

Conforme informações paratextuais, divulgadas na mídia por meio de entrevistas com a produção, a personalidade dos personagens Grunks foram inspiradas nos Ewoks, que aparecem em *Star Wars – episódio VI: o retorno de Jedi* e, posteriormente, no filme *Caravana da coragem – aventura de Ewok*. Os personagens Ewoks, segundo Taylor (2015) foram criados por Lucas com o objetivo de atrair a simpatia das crianças, para conquistar novos consumidores da saga. O próprio Lucas fez questão de supervisionar os *spin-offs* produzidos com os personagens para que não perdessem a sua essência. A intertextualidade alusiva à franquia de *Star Wars*, nas narrativas do quarteto, corrobora o cenário do manifesto

antropofágico em que se “devora” e se “recria” de forma transtextual: “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 1972, p. 74).

Segundo Campos (1983, p. 109), “a antropofagia não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma ‘transvaloração’: [...] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução”. A articulação entre o nexos da mídia televisiva e o universo de *Star Wars* se associam para formar um exemplo perfeito dos indicadores da narrativa transmídia trapalhônica.

Um texto pode criar diferentes consumidores implicitamente. Scolari (2015) utiliza o filme *Shrek* (2001, Andrew Adamson e Vicky Jenson) como exemplo e constata que esse não é direcionado apenas para o público infantil. Em todo o enredo é possível ter tanto o contato com narrativas exteriores, quanto com outros filmes e situações. Conforme o autor “o mesmo texto, então, está construindo ao menos dois grupos implícitos de consumidores: as crianças e seus pais” (p. 11). Por isso, os textos são sempre constituídos de múltiplas camadas que possibilitam diferentes habilidades de interpretações e permitem uma rede intertextual de referências. No mesmo contexto, encaixam-se os dois filmes do quarteto, pois estes sempre estavam repletos de *double coding*, principalmente, com referências sexuais, assim como acontecia na televisão, mas não ocorria nos quadrinhos.

A narrativa transmídia de *Os Trapalhões* no cinema se instituía como uma espécie de narrativa colaborativa para o universo de outros personagens como Angélica e Xuxa, que possuíam, igualmente, seus próprios programas de televisão, filmes de cinema e revistas em quadrinhos.

Na época em questão, a apresentadora Xuxa, contratada da TV Globo, a mesma em que *Os Trapalhões* produziam e veiculavam, semanalmente, seus programas, era um dos nomes mais fortes da mídia brasileira na década de 1980. Sua exposição na televisão era frequente, bem como em revistas, discos, quadrinhos e produtos dos mais variados tipos, com direcionamento para o público infantil e adolescente. *Os Trapalhões*, conforme Joly e Franco (2007), sempre estavam ligados no que se destacava, no momento, na mídia, principalmente, nos artistas com maior exposição. A partir disso, suas narrativas cinematográficas eram desenvolvidas.

Num determinado momento, Xaron (Xuxa) se despede de Zacaling (Zacarias) e fala: “beijinho, beijinho”, e recebe a resposta: “tchau, tchau”. Acontece igualmente com a palavra “baixinha”, quando Ratan se refere às crianças, depois de mandar prendê-las. Estes eram famosos bordões de Xuxa, tanto de seus programas de televisão quanto de algumas de suas

canções. O título da obra, arquitekstualmente utiliza o nome de Xuxa (que possui outro nome na narrativa, Xaron) e o do grupo. Em todo o enredo do filme, Xuxa tem um papel de protagonista, bem como o quarteto. É um fato que marca a nova estratégia mercadológica de *Os Trapalhães* (pós-1987) com objetivo de atrair um público maior quando dialoga com diversos artistas da mídia. O consumidor da obra cinematográfica tem ciência que ao ligar a televisão volta a ter acesso ao universo de origem do grupo, assim como ao de Xuxa.

No filme com Angélica, também apresentadora de um programa infantil, na TV Manchete, concorrente da TV Globo na época; há uma inserção de diferentes artistas, como: o cantor Conrado, famoso por suas músicas direcionadas para o público adolescente, e que, por anos, trabalhou com *Os Trapalhães* na televisão; Gugu Liberato, apresentador de outra emissora, a TV SBT, que também contracenou em filmes anteriores como *Os fantasmas Trapalhães* (1987) e *O casamento dos Trapalhães* (1988); e o grupo musical Dominó. O título do filme dá ênfase, apenas, ao grupo e à “terra dos monstros”, diferentemente do anterior, que levava o nome de outra apresentadora de televisão.

Para uma melhor visualização, o resumo da narrativa transmídia de *Os Trapalhães*, a partir dos filmes cinematográficos analisados, é sintetizado no organograma a seguir:



Organograma 3: Conceção da narrativa transmídia de *Os Trapalhães* – cinema
Fonte: o próprio autor.

Em suma, constata-se que as obras do cinema do grupo, consideradas paratextos das narrativas televisivas, possuíam sua estrutura própria e (semi)dependente da imagem da televisão. As narrativas, nesses dois filmes, tinham suas próprias histórias, que evocavam contos de fada, fábulas infantis e alusões a filmes cinematográficos de sucesso, principalmente os de *Star Wars*. Entretanto, somente atraíam o público, por conta do uso da imagem do quarteto, constantemente veiculada na televisão. Além disso, constata-se que as narrativas de *Os Trapalhões* colaboravam para o universo transmídia de outros artistas também provenientes da televisão, principalmente em relação a Xuxa Meneghel e Angélica.

4.4 INTERCONEXÕES, PISTAS E SPIELBERG: A CONCEPÇÃO DA NARRATIVA TRANSMÍDIA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE OS TRAPALHÕES

A expansão do universo televisivo, pós-1987, de *Os Trapalhões*, para as histórias em quadrinhos, é percebida a partir da exemplificação da adaptação/transposição de alguns grandes sucessos de bilheteria dos anos de 1980 e de 1990, dirigidos pelo cineasta Steven Spielberg: *E.T., o extraterrestre* (1982), a trilogia do personagem Indiana Jones (1981, 1984 e 1989) e *Jurassic park, o parque dos dinossauros* (1993). O cenário, novamente, remete às questões antropofágicas, que se alicerçam no estrangeiro, como principal norte para a produção de sentidos em obras consumidas pelo público brasileiro. Constata-se o interesse pela cultura audiovisual do exterior, como produção cultural, numa forma metafórica de aglutinação, em que todo texto é reciclado e reconstruído. Frequentemente, as narrativas gráficas das revistas *As aventuras dos Trapalhões* eram apoiadas em textos cinematográficos conhecidos pelo público.

Nos quadrinhos das edições de *As aventuras dos Trapalhões*, portanto, é possível ter contato com as obras como *Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial* (ed. 33, 1992), *Trapassic park, o parque dos Trapassauros* (ed. 50, 1994) e um caso peculiar, o personagem Didiana Jones (com diversas edições e histórias, durante a vigência das revistas). O sentido de expansão é entendido por Ryan (2013) quando há uma ampliação do universo narrativo de origem e são acrescentados outros universos, assim como personagens coadjuvantes que se tornam protagonistas nesse novo mundo criado. Nesse sentido, o universo de origem dessas edições são as narrativas da televisão.

Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial é uma história que faz uma hipertextualidade/alusão ao filme de Spielberg. Zacarias interpreta Júnior, o extraterrestre esquecido pelos pais na Terra. Acidentalmente, ele conhece Camilinha, uma personagem coadjuvante criada para sustentar algumas narrativas gráficas do grupo, principalmente, das edições de *Revista em quadrinhos dos Trapalhões*, e o trio: Didi, Dedé e Mussum. A narrativa se sustenta em torno do auxílio dos três personagens, para ajudar Júnior a encontrar seus pais. A história utiliza como alicerce alguns trejeitos, falas e características provenientes do quarteto da televisão. Isso acontece em diferentes momentos com o uso do “is” no final das palavras proferidas por Mussum, bem como nas piadas direcionadas à peruca do Zacarias. A construção do mundo narrativo nos quadrinhos do grupo não é uma simples adaptação do conteúdo televisivo, ou cinematográfico, mas também se enquadra numa construção de um universo narrativo que utiliza, ao máximo, todos os elementos pertencentes da linguagem das histórias em quadrinhos. Conforme Ramos (2010, p. 17), os quadrinhos possuem “uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos em comuns com a literatura [...] assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens”.

Muitos trechos da história fazem menção a alguns enredos passados no filme de origem, como o poder do toque de cura do extraterrestre e a clássica imagem da bicicleta que voa numa paisagem noturna (ver figuras 103, 104 e 105). Entretanto, a narrativa é independente do filme de origem, a não ser pelas alusões feitas com a história de Spielberg. Novas produções de sentidos são criadas e se apoiam, parcialmente, na linguagem do quarteto da televisão.



Figura 103: *Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial*
Fonte: *As aventuras dos Trapalhões* (1992, ed. 33, p. 6)



Figura 104: *Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial*
Fonte: *As aventuras dos Trapalhões* (1992, ed. 33, p. 10)

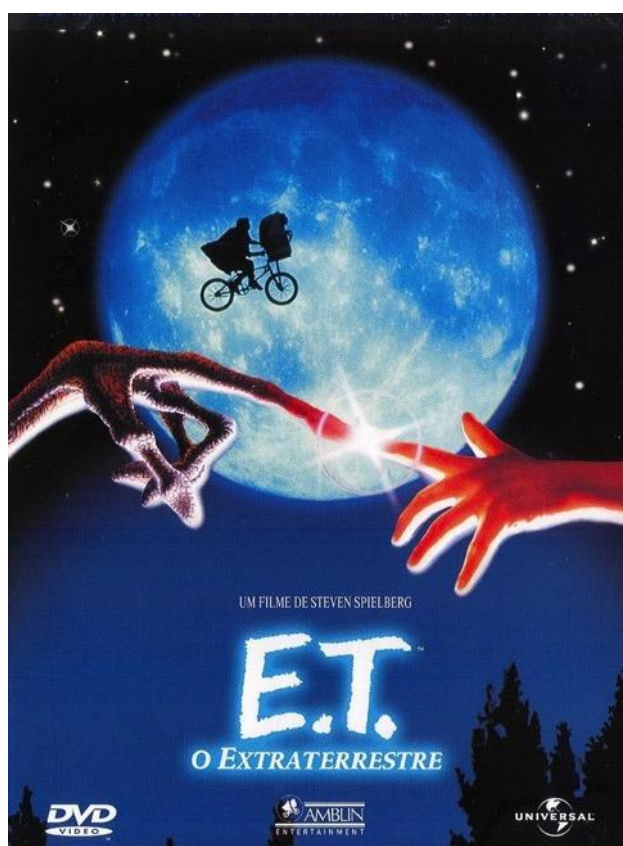


Figura 105: capa do filme *E.T., o extraterrestre* (1982)

Fonte: ADORO..., 2016, disponível em:

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29718/>

Na história em quadrinhos *Trapassic park, o parque dos trapassauros* (1994), faz-se uma transformação textual parodiada de *Jurassic park, o parque dos dinossauros*, filme de 1993, que até aquele momento era a maior bilheteria da história do cinema mundial. Assim como em *Z.E.T.Ê., o Trapalhão espacial*, em *Trapassic park* há um trânsito de textos que colabora para a ativação cultural e que proporciona aos consumidores a lembrança da marca do grupo *Os Trapalhões*, bem como o contato com outro universo, o de *Jurassic park*, por meio da história em quadrinhos. A história é mais fiel ao filme em relação aos quadrinhos de *Z.E.T.Ê.* Nela, os personagens do grupo são transpostos, de forma semelhante ao filme sobre dinossauros, no qual Dr. Zacagrant (Zacarias que parodia o Dr. Hammont), professor Didi Mocormond (Didi faz referência ao paleontólogo Grant), Dr. Dedé Malcolm (Dedé que parodia Malcolm) e Muss On (Mussum que interpreta um dos motoristas do parque). Na história em quadrinhos há a inserção de personagens coadjuvantes que dão melhor sustentação à trama. São personagens que estão diretamente relacionados ao filme e que não participam de nenhuma outra história do grupo – diferentemente do caso da personagem

Camilinha, de *Z.E.T.Ê.*, que esteve presente em outras histórias – como a personagem Dra. Élice (uma alusão à Ellie, do original) que esteve presente apenas nessa narrativa.

Na história há evocações da obra de origem (ver figuras 106 e 107) sempre de forma parodiada, sejam por cenas e enredo ou por características dos personagens do filme (ver figura 108). Na narrativa, Didi Mocormond e Dedé Malcolm são paleontólogos convidados para verificar a possibilidade da abertura do parque dos *Trapassauros*. A partir de uma série de contratempos com os dinossauros, todos os personagens voltam para suas origens e chegam a conclusão que a abertura do parque não é viável, o mesmo que ocorreu na história da obra de Spielberg. A revista em quadrinhos ainda proporciona uma experiência estendida do universo de *Trapassic park*, mesmo depois de já encerrada a história, com uma tira cômica ao final dela (ver figura 109).



Figura 106: *still-frame* do filme *Jurassic park* (1993)
Fonte: recorte do autor.



Figura 107: *still-frame* do filme *Jurassic park* (1993)
Fonte: recorte do autor.



Figura 108: *Trapassic park*
Fonte: *As aventuras dos Trapalhães* (1994, ed. 50, p. 12)



Figura 109: *Trapassic park*
As aventuras dos Trapalhães (1994, ed. 50, p. 42)

O consumidor das histórias em quadrinhos ao adquirir um exemplar, seja numa banca de revistas ou numa livraria, conforme Ramos (2010, p. 19), estabelece duas inferências nos atores sociais: “estou adquirindo uma obra em quadrinhos e é o que vou ler quando folhear as páginas da publicação”.

É sabido que havia um público que não era somente um consumidor das revistas em quadrinhos de *Os Trapalhães*, mas também fãs do quarteto da televisão e do cinema. Da mesma forma existiam os fãs dos filmes originais parodiados que eram cientes que aquele exemplar possuía suas características próprias, vindas das narrativas gráficas e que, ao mesmo tempo, possibilitava a narrativa transmídia pelos quadrinhos.

Tanto *Z.E.T.Ê*, o *Trapalhão espacial* quanto *Trapassic park* – o *parque dos trapassauros*, não poderiam se configurar como uma adaptação, de forma alusiva ou parodiada, dos filmes de Steven Spielberg num estilo “*made in Brazil*”? Para Jenkins (2011),

há distinções entre as adaptações em relação às extensões – estas são as que melhor se configuram como narrativa transmídia. Nas adaptações existe a condução de uma mesma história para outro meio. Na extensão, há sempre um acréscimo na narrativa de procedência. Entretanto, toda adaptação sempre acrescenta significados para a história de origem.

Ainda há embates teóricos sobre as diferenças entre as adaptações e as narrativas transmídia. Para Scolari (2011), no primeiro caso há sempre um trabalho de tradução intersemiótica, no qual há um seguimento linear em relação a obra de origem e a final. As narrativas transmídia são configuradas como se fossem um processo centrífugo: “a partir de um texto inicial se produz uma espécie de *big bang* narrativo de onde vão se gerando novos textos até chegar aos conteúdos produzidos pelos usuários” (p. 130).

Desse cenário se configura uma galáxia textual que foi concebida a partir de um texto de origem e que ganhou nova vida em outra plataforma. Entretanto, se as adaptações forem consideradas como textos, que foram transformados e nos quais se perdeu ou se ganhou algo, essas poderiam ser incorporadas como estratégias de expansão transmídia. Segundo Scolari (2013), em determinados casos, as paródias podem se apresentar como uma estratégia flexível da história, para a ampliação do mundo narrativo de origem.

Portanto, as narrativas de *Z.E.T.Ê. – o Trapalhão espacial* e *Trapassic park* não se configuram somente como adaptações de forma alusiva ou parodiada dos filmes de Spielberg, mas também como narrativas expandidas do quarteto da televisão para as narrativas em quadrinhos, que utilizam, de forma hipertextual, filmes cinematográficos de grande sucesso. As duas obras exemplificadas colaboram também, de forma não licenciada, para uma expansão de um universo “*made in Brazil*” dos filmes de Steven Spielberg. Isso contribui para uma experiência quase que exclusiva do público brasileiro. Para Scolari (2015, p. 09), as narrativas transmídia “não afetam somente o texto, mas também incluem transformações nos processos de produção e de consumo”. Essas transformações estão intimamente ligadas ao diálogo com as obras estrangeiras. Novamente, percebe-se um trabalho que remete ao manifesto antropofágico da década de 1920, no qual se reafirmam alguns valores. A “deglutinação” que se deixou da cultura estrangeira e se faz “digerir” em forma artística nacional. Essas produções em quadrinhos de *Os Trapalhões* incentivavam o consumo da cultura brasileira interpenetrada pela estadunidense, por meio de hipotextos audiovisuais.

Apesar de ter havido muitas alterações nas formas de se consumir e narrar histórias nos últimos quarenta anos, Jenkins (2009) explica que os atores sociais não perderam o interesse nas narrativas e que estas são fundamentais em todas as esferas sociais, além de

fazerem parte da cultura humana. Para o autor, “estamos descobrindo novas estruturas narrativas, que criam complexidade ao expandirem a extensão das possibilidades narrativas, em vez de seguirem um único caminho, com começo, meio e fim” (p. 170).

Um dos personagens que apareceu, com certa frequência nas revistas em quadrinhos, foi Didiana Jones, uma alusão ao personagem Indiana Jones, dos filmes cinematográficos, também dirigidos por Steven Spielberg. Sua primeira aparição em *As aventuras dos Trapalhães*, aconteceu na história “A maldição” (1989, ed. 2). Conforme Scolari (2013), George Lucas e Steven Spielberg foram alguns dos diretores responsáveis pelos grandes sucessos de bilheteria da história de Hollywood e, “si sumamos Lucas más Spielberg, el resultado solo puede ser uno: Indiana Jones”⁷⁸ (p. 127). O personagem Indiana Jones teve sua primeira aparição em 1981 e é considerado, por Scolari, como um dos melhores exemplos transmídia de todos os tempos, por estar presente em diferentes meios. Iniciou no cinema e expandiu para a televisão, jogos eletrônicos, livros, entre outros. Nesse sentido, as produções em quadrinhos de *Os Trapalhães*, utilizaram o personagem para sempre manter a lógica de sucesso e criaram, de forma hipertextual/parodiada, Didiana Jones, que se mantinha bastante presente em toda a vigência das revistas. O processo de transformação se concebe como uma transmidiação hipertextual-paródico-antropofágica e se relaciona, intimamente, ao que se configura como a narrativa transmídia trapalhônica, uma experiência quase que exclusiva dos consumidores brasileiros.

Numa das edições especiais de *As aventuras dos Trapalhães* em formato de RPG (*Role Playing Game* ou jogo de interpretação de personagens), publicada em 1993 (ed. 2), Didi, Zacarias e Mussum passam pelas aventuras de *Didiana Jones em busca do ioiô sagrado*, uma história que faz uma intertextualidade/alusão ao terceiro filme do personagem Indiana Jones no cinema, *Indiana Jones e a última cruzada* (1989), dirigido por Steven Spielberg e um dos grandes sucessos de bilheteria do cinema dos anos de 1980. Indiana Jones é um personagem criado por George Lucas, de *Star Wars*. O personagem Didiana Jones inicia a história sem ser apresentado, o que corrobora os apontamentos de Jenkins (2009), ao constatar que “muitas vezes, personagens de narrativas transmídia não precisam ser apresentados ou reapresentados, pois já são conhecidos a partir de outras fontes” (p. 173).

A narrativa de *Didiana Jones em busca do ioiô sagrado* fica em torno dos três personagens de *Os Trapalhães*. O grupo precisa encontrar um ioiô sagrado o que faz remeter

⁷⁸ Tradução livre: “se somarmos Lucas e Spielberg, o resultado só pode ser um: Indiana Jones”.

à busca do cálice sagrado, do filme original. Por ser uma história em formato de RPG, há a possibilidade do leitor ter diferentes enredos e conclusões.

De forma lúdica e explicativa, nas páginas iniciais da revista (ver figuras 110 e 111), o consumidor dos quadrinhos recebe as informações do funcionamento da história que pode ser conduzida de acordo com os números sorteados por meio de um dado. Com o linguajar de Didi, é explicado ao consumidor que na história há “*caflito*”, jargão do seu personagem da televisão, que faz referência à palavra conflito.

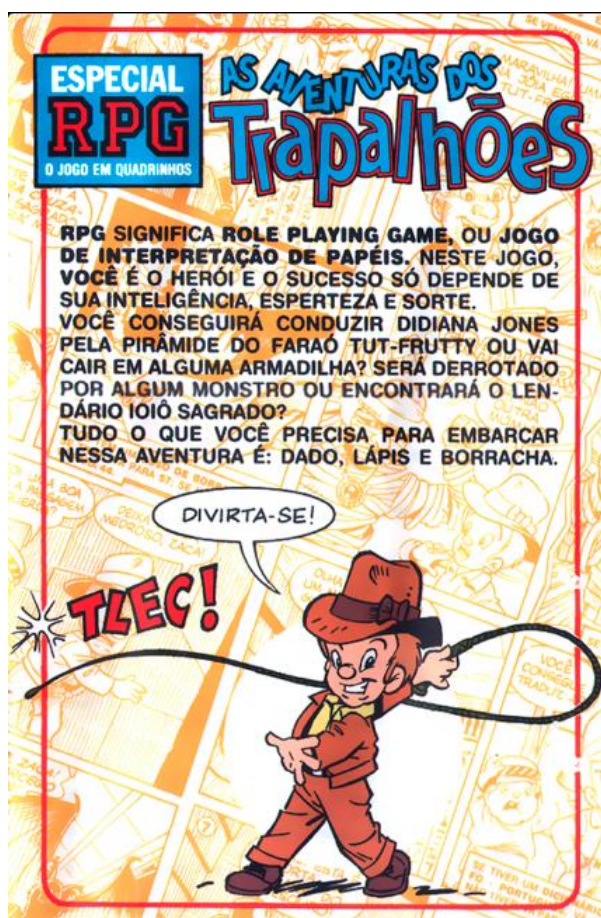


Figura 110: Didiana Jones em busca do ioiô sagrado

Fonte: *As aventuras dos Trapalhões - RPG* (1993, ed. 2, p. 3)

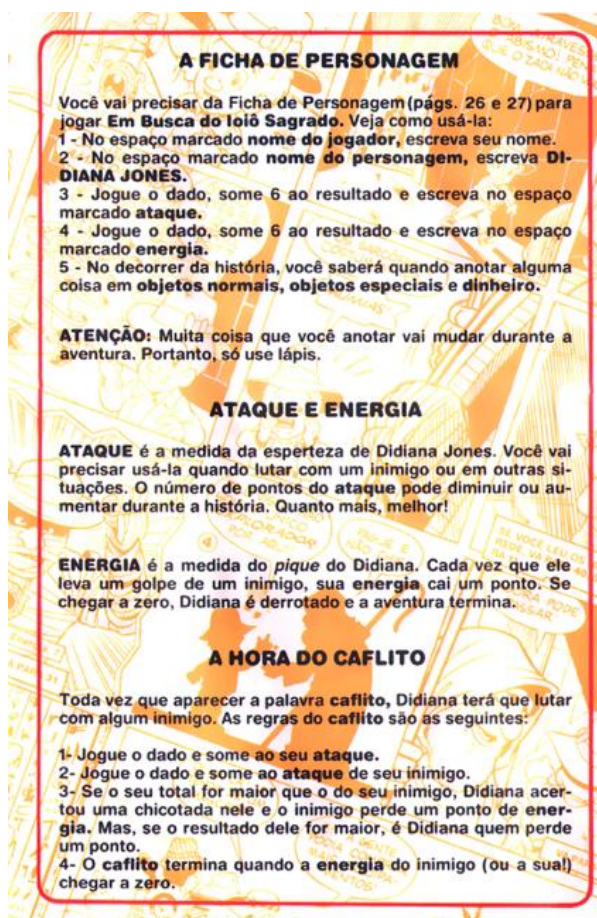


Figura 111: Didiana Jones em busca do ioiô sagrado

Fonte: *As aventuras dos Trapalhões - RPG* (1993, ed. 2, p. 4)

O principal objetivo do jogo de RPG é criar um tipo de narrativa na qual o personagem/jogador cria, de forma colaborativa, a sua própria história. Essa narrativa em quadrinhos, assim como as demais edições de *Os Trapalhões*, possuíam os mesmos elementos das que eram publicadas paralelamente: contatos e alusões com narrativas externas ao grupo e num exercício de metatextualidade de forma autorreferencial do quarteto.

Sempre havia uma referência a outros de seus personagens dos quadrinhos, assim como os da televisão.

Logo no início da história, Henry Mussum Jones (Mussum), referência à Henry Jones, do original, fala: “*pisa fundo, Ceará!*”, e Didiana Jones (Didi) argumenta: “*não me chama de Ceará, papai!*” (ver figura 112). Ceará era um dos apelidos com o qual Mussum chamava Didi nos programas de televisão, como também nos filmes cinematográficos. Nesse momento da narrativa, Didi tenta passar para o leitor dos quadrinhos que a sua relação com Mussum é de pai e filho, e não de amizade, como eram vistos na televisão.

Há também a menção de personagens dos quadrinhos do grupo, que são citados: Didi Gaiver, Crocodilo Didi, Didiflash, Diditello, todos provenientes também de referências externas ao grupo. Há ainda alusões ao personagem Batman, a personagens históricos, de fábulas, ou até mesmo, ao nome do diretor do filme de origem, Steven Spielberg, num momento em que Didi lê um papiro e, em seguida, diz “*abra-te Spielbergue*”. Em diferentes partes da narrativa é mencionada outra história de *As aventuras dos Trapalhães* (ed. 14), publicada em 1991, intitulada *Didiana Jones e a última palavra cruzada* (ver figuras 113 e 114).



Figura 112: Didiana Jones em busca do ioiô sagrado
Fonte: *As aventuras dos Trapalhães* - RPG (1993, ed. 2, p. 5)



Figura 113: Didiana Jones em busca do ioiô sagrado
Fonte: *As aventuras dos Trapalhães* - RPG (1993, ed. 2, p. 9)

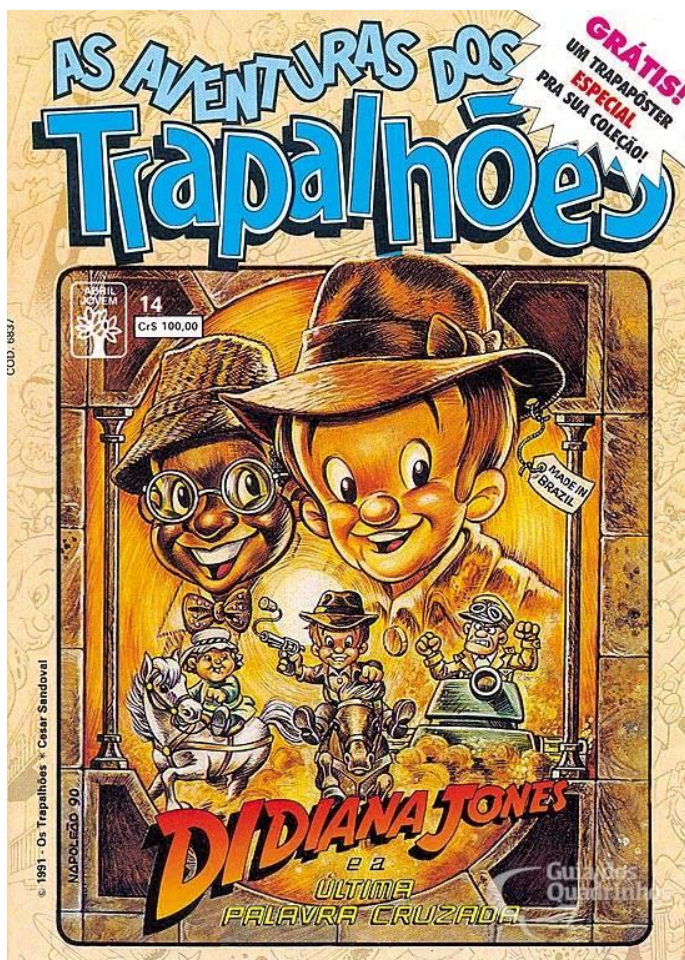


Figura 114: capa da revista *As aventuras dos Trapalhões*, ed. 14 (1991)

Fonte: GUIA..., 2016, disponível em:

<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/aventuras-dos-trapalhoes-as-n-14/avt0031/13186>

Na história de 1991, é possível ver o mesmo tipo de intertextualidade/citação quando Mussum chama Didi de Ceará (ver figura 115). Didi se zanga ao ser chamado dessa forma e remete, de forma alusiva, ao filme de origem, em que Indiana Jones não gostava de ser chamado de Júnior por seu pai. Na primeira edição publicada em RPG, também de 1993, intitulada, *Didiana Jones, a ilha dos dinossauros*, ocorrem os mesmos tipos de citações que remetem a diferentes contextos – do grupo e exterior a eles – e também é citada a aventura de *Didiana Jones e a última cruzada*, de 1991. A história carrega mais ênfase no personagem Dedé, não presente na segunda edição em formato de RPG (1993). Prestes a iniciar a aventura de *Didiana Jones, a ilha dos dinossauros*, Dedé, ao apontar para um mapa, comenta: “Tô dizendo, *Didiana!* Esta ilha inexplorada tá cheia de dinossauros vivos!”. Em

seguida, ele diz: “esta pode ser a maior descoberta arqueológica depois da última palavra cruzada” (ver figura 116).



Figura 115: Didiana Jones e a última palavra cruzada
Fonte: *As aventuras dos Trapalhães* (1991, ed. 14, p. 5)



Figura 116: Didiana Jones, a ilha dos dinossauros
Fonte: *As aventuras dos Trapalhães - RPG* (1993, ed. 1, p. 5)

Na primeira edição da revista em RPG, há também uma menção da história que ainda seria publicada – *Didiana Jones em busca do ioiô sagrado* – numa forma de instigar o público a adquirir a próxima narrativa do grupo nos quadrinhos, nesse formato (ver figura 117).



Figura 117: Didiana Jones, a ilha dos dinossauros
Fonte: *As aventuras dos Trapalhães - RPG* (1993, ed. 1, p. 46)

Apesar de já existirem histórias que brinquem, subjetivamente, com o leitor, como as do argentino Julio Cortázar com sua obra *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*), de 1963, *As aventuras dos Trapalhães* em quadrinhos era um dos poucos produtos de mídia do grupo que

possibilitava maior interação por parte de seus consumidores. Neles, o público poderia decidir o final das histórias.

Em um dos vários finais que acontecem na primeira aventura do grupo em RPG, Didiana Jones enfatiza que “*a culpa foi do leitor*”, após ser insultado por Mussum, por terem escolhido o caminho errado. O cenário colabora para uma prática de interação mais próxima com o leitor e se configura no estilo “politicamente incorreto” que faz o nexo com os programas de televisão do quarteto (ver figura 118).



Figura 118: *Didiana Jones, a ilha dos dinossauros*

Fonte: *As aventuras dos Trapalhães - RPG* (1993, ed. 1, p. 15)

Na maior parte das vezes, um texto transmídia não dispersa informações e ele pode ter uma dimensão performativa como um jogo, no qual há uma interação de personagens, ações e enredos que incentivam os consumidores a construir sua própria história de fantasia e de ficção. Os jogos de RPG são excelentes para dar vida à narrativa transmídia e fazer o espectador adentrar no universo narrativo com mais facilidade e engajamento (JENKINS, 2007).

Ao final da história em quadrinhos de *Didiana Jones, a ilha dos dinossauros*, Didiana comenta com seu pai “*e podemos fazer aqui um parque de diversões melhor que o Epicote Center! Vamos ficar ricos*”. E continua em outro quadro: “*encontramos um tesouro afinal!*” (ver figura 119). De forma consciente ou não, por parte dos criadores da história, o contexto também faz menção ao filme *Jurassic park, o parque dos dinossauros*, recém lançado na época, e deixa pistas para uma narrativa que seria produzida posteriormente, *Trapassic park*, em 1994.



Figura 119: Didiana Jones, a ilha dos dinossauros

Fonte: *As aventuras dos Trapalhães - RPG* (1993, ed. 1, p. 49)

Paralelamente às edições de *As aventuras dos Trapalhães*, também era lançada a *Revista em quadrinhos dos Trapalhães*, nas quais os personagens viviam situações cômicas do cotidiano. Numa dessas histórias do grupo, *Caçadores da arca sumida* (1992, ed. 67), Didi imita Didiana Jones, o personagem que ele mesmo interpreta nas outras edições do grupo. No início da narrativa ele fala: “*não adianta se esconderem, relíquias arqueológicas! Didiana Jones tá de volta*” (ver figura 120). Fato semelhante acontece na edição de número 42 de *As Aventuras dos Trapalhães*, de 1993, quando a história do seriado televisivo, *O jovem Indiana Jones* (1992-1993), é hipertextualmente parodiada para *O jovem Didiana Jones*. Ao iniciar esta aventura do quarteto aparece um quadrinho com os dizeres: “*estamos revendo a cena de uma das mais emocionantes aventuras do incrível herói, Didiana Jones*” (ver figura 121), em uma alusão a um quadrinho semelhante que esteve na edição de número

34, de 1992, com a história de *Os Trapalhões da arca perdida* (ver figura 122), uma paródia do filme *Os caçadores da arca perdida* (1981, Steven Spielberg), pertencente à franquia do personagem Indiana Jones. Didi fala: “é fria! É fria!” e as onomatopeias “BRRRRRR” podem ser vistas nas duas histórias e identificam os pontos de acesso entre as narrativas, em diferentes edições dos quadrinhos. Assim como o narrador enfatiza: “Epa! Já vi esta cena em algum lugar”.



Figura 120: *Caçadores da arca sumida*
Fonte: *Revista em quadrinhos dos Trapalhões* (1992, ed. 67, p. 3)



Figura 121: *O jovem Didiana Jones*
Fonte: *As aventuras dos Trapalhões* (1993, ed. 42, p. 33)



Figura 122: *Os Trapalhões da arca perdida*
Fonte: *As aventuras dos Trapalhões* (1992, ed. 34, p. 3)

Ao voltar para a história, em formato de RPG, *Didiana Jones em busca do ioiô sagrado* (1993), Didiana diz num dos balões “opa! Que lugar é este? Tá parecendo

familiar!”, “é fria!”. E assim termina uma das partes da história (ver figura 123). Em nenhum momento da narrativa, na referida história em quadrinhos, é possível ver que a pedra se aproxima do personagem e esse fato induz o leitor a concluir ser essa uma cena que remete ao filme de origem⁷⁹, de 1981 (ver figura 124), ou que pode ser complementada ao ler as histórias das edições 34 e 42, de *As aventuras dos Trapalhões*, publicadas em 1992 e em 1993. Conforme Santos (2015, p. 27) “o ambiente da linguagem dos quadrinhos gera uma forma de comunicação específica com o leitor, mas, ao mesmo tempo, essa linguagem não deixa de ter pontos em comum com outras linguagens”, nesse sentido, com uma linguagem resultante de um filme cinematográfico.

Nas narrativas transmídia “*las piezas y fragmentos no se organizan en una secuencia lineal monomediática, sino que se dispersan en una amplia trama que abarca muchos medios*”⁸⁰ (SCOLARI, 2013, p. 41). Dessa forma, as narrativas transmídia potencializam uma polifonia que tem origem na quantidade de histórias e personagens que se cruzam a partir de diferentes perspectivas e meios.



Figura 123: Didiana Jones em busca do ioiô sagrado
Fonte: *As aventuras dos Trapalhões - RPG* (1993, ed. 2, p. 39)



Figura 124: still-frame do filme *Os caçadores da arca perdida* (1981)
Fonte: recorte do autor.

⁷⁹ Segundo Donald Ault (2016), George Lucas e Steven Spielberg teriam se inspirado na cena da pedra circular de Indiana Jones de um quadrinho de uma das narrativas gráficas dos personagens da Disney, escrita por Carl Barks, nos anos de 1950.

⁸⁰ Tradução livre: “as peças e os fragmentos não se organizam em uma sequência linear monomidiática, mas se dispersam numa ampla história que contempla muitos meios”.

Todo esse cenário hipertextual possibilita o consumo e o contato com as narrativas do próprio grupo, desperta o interesse do público para consumir as edições anteriores, a partir de interconexões e pistas, que são deixadas por meio das histórias. O leitor pode entender, perfeitamente, qualquer uma das narrativas de Didiana Jones, sem ter lido as demais ou ter visto os filmes de origem. No entanto, terá uma experiência complementar se acompanhar também a narrativa publicada nas demais edições.

Os exemplos apresentados constata a presença da narrativa transmídia de *Os Trapalhões* nas histórias em quadrinhos. Da mesma forma, essa situação acontecia em outras histórias do grupo, como as dos *Traparugas ninjas* ou *Didicop*⁸¹, personagens que apareciam com certa frequência nas edições gráficas. Esse fato corrobora o que Jenkins (2009) afirma: que numa narrativa transmídia há pontos de acesso à franquia como um todo e contribui na experiência que motiva o consumo de outras narrativas. Nesse sentido, acontecem os nexos entre as histórias, entre os meios.

Todo o resumo das análises das histórias em quadrinhos de *Os Trapalhões*, e a concepção da narrativa transmídia, por meio dessa plataforma, estão sintetizados no organograma apresentado a seguir.

⁸¹ Paródia do personagem Robocop, proveniente do filme *Robocop, o policial do futuro* (1987, Paul Verhoeven).



Organograma 4: Conceção da narrativa transmídia de *Os Trapalhões* – quadrinhos
 Fonte: o próprio autor.

Nesse cenário de (inter)conexões, pertencentes às estruturas das narrativas transmídia, para o universo das histórias em quadrinhos de *Os Trapalhões*, percebe-se que suas narrativas se diferem por possuírem vida própria e são menos dependentes do material veiculado na televisão, ao contrário dos filmes cinematográficos nos quais os personagens em *live-action* eram os mesmos.

As narrativas gráficas podem ser consideradas como histórias paralelas ao universo televisivo. Seus personagens, assim como seus enredos, não dependem do envelhecimento ou falecimento dos artistas. Seguem uma estrutura narrativa que teve na televisão seu primeiro ponto de origem e que possuiu sua perfeita expansão. Seus personagens e as histórias em quadrinhos conseguiam manter-se ativos na lei do consumo, não somente pela exposição do quarteto na televisão ou no cinema, mas também pela sincronização das estratégias de *branding* do grupo que contribuía para os nexos das histórias e dos personagens que reforçavam a marca *Os Trapalhões*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central desta pesquisa de doutoramento foi suscitar a concepção da narrativa transmídia, proveniente do grupo cômico brasileiro *Os Trapalhões* que teve sua origem na televisão. Para atingir o objetivo, a problemática da pesquisa foi centrada em dois âmbitos. O primeiro deles, relacionado à composição dos textos dos esquetes televisivos e, o segundo, relacionado aos trânsitos textuais para os demais meios, como o cinema e as histórias em quadrinhos. O *corpus* selecionado para análise foi o material produzido entre os anos de 1987 e 1994, a partir do pressuposto que o grupo concebeu um modelo de narrativa transmídia brasileira, com suas novas estratégias de *branding*, utilizadas posteriormente à produção do filme *Os Trapalhões no auto da compadecida* (1987, Roberto Farias).

Na tentativa de se ter uma melhor compreensão da forma como se configuravam os produtos veiculados na mídia de origem, a teoria de Genette (2010), sobre as cinco formas de relações transtextuais, permitiu o entendimento de como as narrativas do grupo se constituíram nos primeiros indícios do fenômeno transmídia.

Com a análise acerca das relações da transtextualidade, no âmbito da intertextualidade, sob a ótica de Genette, foi percebido que alguns de seus esquetes, como o *trapaclipe Thriller* (1984) ou o quadro *Espantanal* (1990), apelavam para as competências do leitor/espectador que reconhecia as apropriações e associações, realizadas a partir da cultura audiovisual estrangeira e nacional. Nos procedimentos de alusão, *Os Trapalhões* utilizavam fatos do cotidiano, da economia, do cenário e da política brasileira, além de aspectos de *double coding*, no sentido de provocar o riso em seus leitores/espectadores.

A análise da relação de paratextualidade, na instância de algumas chamadas (como as de 1988, 1990 e 1992), na vinheta de abertura do programa (veiculada de 1984 a 1990) e na entrevista concedida pelo grupo (1987), contribuiu para o entendimento da conexão dessas com os textos principais, os esquetes. A importância desse material paratextual colaborava no sentido de dar publicidade, assim como apresentar e reforçar a imagem do grupo para o público.

A prática da metatextualidade, evocada por meio dos trejeitos de Chaplin e da comédia pastelão, assim como pela metalinguagem ao criticar o “padrão Globo de qualidade”, contribuiu para o entendimento de uma estética em seus produtos televisivos, o que dava uma peculiaridade à linguagem do grupo. O fato estava relacionado às mimeses de Chaplin para provocar o riso no espectador, à citação e alusão aos principais produtos de

mídia da TV Globo, às telenovelas, assim como reforçavam os bastidores dos cenários da televisão.

Os procedimentos arquitextuais, cuja compreensão fica mais evidente em outros produtos de mídia do grupo, referenciavam o nome ou parte dele, de *Os Trapalhões* e contribuía para o nexos com os demais meios.

Com a análise das relações hipertextuais, por meio do esquete *O grotóco do caqui* (1988), percebeu-se que *Os Trapalhões* reciclavam textos e possibilitavam que seus leitores/espectadores se mantivessem numa constante relação de entrelaçamentos intertextuais com indícios provocadores do riso. Com isso se constatava a comunicação midiática televisiva do grupo que remetia aos princípios da narrativa transmídia.

Além dos esquetes da televisão, os textos cinematográficos e os das histórias em quadrinhos do grupo também se concebiam de forma transtextual. Baseado nessa suposição eles foram analisados sob a perspectiva da intertextualidade transmídia, por meio da teoria de Kinder (1991).

A televisão, considerada uma espécie de amálgama transtextual para o grupo, foi a mídia que possibilitou a expansão para os demais meios paratextuais; como, por exemplo, as obras do cinema e dos quadrinhos, conhecidos pelo público pelos princípios arquitextuais. As narrativas fílmicas, como *Os fantasmas Trapalhões* (1987), *Os heróis Trapalhões - uma aventura na selva* (1988) e *O casamento dos Trapalhões* (1988), faziam alusões a outros filmes, figurinos e personagens conhecidos, além de remeterem a fatos recentes, ocorridos na mídia brasileira e mundial. As histórias em quadrinhos, como *Os Traparugas ninjas* (1991), ou *Querida, encolhi os Trapalhões* (1991), apresentavam-se, de forma transformada, a partir de desenho animado, ou filme cinematográfico de sucesso. O mesmo aconteceu com *Didi volta para o futuro* (1991) que além da narrativa de origem, permitiu a leitura de outras histórias.

Além disso, seus filmes cinematográficos e suas histórias em quadrinhos estavam presentes em outras narrativas em práticas de *crossover*, como aconteceu na telenovela *O dono do mundo* (1991) e na revista *Xuxa, Didi e Mônica contra o sarampo* (1992). Os filmes estavam sempre envolvidos por artistas da televisão brasileira, já nos quadrinhos, faziam-se referências a celebridades internacionais, das mais diversas.

Os resultados desta análise demonstraram que *Os Trapalhões* colaboravam para um sistema comunicacional híbrido que possibilitava o consumo de sua marca em diferentes plataformas e ensinava o público a lê-los intertextualmente por meio dos filmes de cinema e

das histórias em quadrinhos. Esse cenário levou à problemática que se conceitua aqui como a narrativa transmídia trapalhônica.

Por meio dos conceitos teóricos de Jenkins (2007; 2009; 2011; 2016) e Scolari (2008; 2011; 2013; 2015; 2016), as análises constataram que as histórias se complementavam de forma in(ter)dependente e também aconteciam (inter)conexões de narrativas.

Percebeu-se, com a análise dos filmes cinematográficos, que *A princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989) e *Os Trapalhões na terra dos monstros* (1989) faziam um diálogo alusivo a contos de fadas, fábulas infantis, bem como com o universo dos filmes estadunidenses *Star Wars*, de George Lucas. Os autores Jenkins (2009) e Scolari (2013) citam, em muitos momentos, que *Star Wars* possuía uma perfeita sincronia transmídia, e este fato pode ser constatado com os primeiros indícios da narrativa transmídia trapalhônica: se apoiavam no que vinha do exterior, de forma antropofágica, na elaboração dos enredos. Esses dois filmes do grupo também possibilitavam os pontos de acesso com a mídia televisiva por meio da linguagem dos personagens, que iam de jargões a trejeitos, porém, os deixava (semi)dependentes da televisão.

Cada filme tinha sua própria história, independente da mídia de origem, mas se utilizava e precisava dos personagens, em *live-action*, para manter a narrativa. Também se constatou que estes filmes colaboravam para a narrativa transmídia do universo de artistas da televisão.

As histórias em quadrinhos *Z.E.T.Ê, o Trapalhão espacial* (1992) e *Trapassic Park* (1994) fazem transposições alusivas ou parodiadas dos filmes de Steven Spielberg: *E.T., o extraterrestre* (1982) e *Jurassic Park, o parque dos dinossauros* (1993). Essas histórias colaboraram, de forma não licenciada, para a expansão destes filmes, consumidas, quase que exclusivamente, pelo público brasileiro. O mesmo se constatou com o personagem Didiana Jones, em uma referência a Indiana Jones, concebidos por George Lucas e Steven Spielberg, presentes em diversas histórias dos quadrinhos do grupo. O personagem Didiana Jones, assim como os demais coadjuvantes da história, representados por Dedé, Mussum ou Zacarias, faziam nexos com a televisão, por meio da linguagem do grupo, principalmente pelos jargões. Essas narrativas possibilitam (inter)conexões com outras edições das histórias em quadrinhos do grupo e eram menos dependentes da televisão. As narrativas gráficas propiciavam histórias expandidas da mídia televisiva, independentemente, do envelhecimento, ou falecimento dos artistas.

Para Jenkins (2009, p. 139), “não temos ainda critérios estéticos muito bons para avaliar obras que se desenvolvem através de múltiplas mídias”. O autor, frequentemente, menciona *Matrix* em seus estudos sobre transmídia. Ao se transportar o contexto de *Matrix* para o universo de *Os Trapalhões*, percebe-se que toda a produção do grupo, apesar de fazer sucesso com o público, recebe grande número de críticas negativas. Estas estavam relacionadas a problemas técnicos, de roteiro, de atuação, entre muitas outras coisas. Todavia, Renato Aragão e o trio Dedé, Mussum e Zacarias conduziram, de forma magistral, suas narrativas, alicerçadas em personagens tipicamente brasileiros, o que permitiu uma experiência única.

Segundo Scolari (2013, p. 169), “*Brasil no solo es un país exuberante por su territorio, su variedad gastronómica o por los grandes futbolistas que allí han nacido: su industria cultural es una de las más potentes del planeta*”⁸². Para o autor, a indústria midiática brasileira é uma das melhores do mundo. Desde 2009, existe, de forma mais acentuada, um interesse por questões transmídia. Essa parte, principalmente, da TV Globo, com a inserção das telenovelas nesse cenário narrativo multimodal.

Conforme o que foi constatado nesta tese, e ao se retroceder a três décadas, percebe-se que *Os Trapalhões* iniciaram esse processo transmídia, muito antes das próprias telenovelas. Esse fato os transforma em inovadores e criadores de um cenário midiático brasileiro, semelhante ao de franquias audiovisuais dos Estados Unidos. A sua forma de comunicação é voltada para alguns procedimentos particulares do grupo, como a linguagem circense, o que imprime uma certa particularidade ao que se denomina de narrativa transmídia trapalhônica, objetivo desta pesquisa.

A partir da hipótese inicial, constatou-se que o esquema narrativo do grupo, tanto do cinema, quanto dos quadrinhos, possuía características em comum que sempre faziam alusões às narrativas clássicas dos contos de fadas, nas quais havia sempre um/uns personagem/ns principal/is, que deveria/m resolver os diferentes problemas e situações, pelos quais passava/m e que, ao final da história, solucionava/m. Essas narrativas construía um possível leitor que era concebido a partir da leitura dessas obras, numa espécie de complementação de lacunas que não eram possíveis de serem observadas nos esquetes da televisão. Da mesma forma, todas as histórias construía um mundo narrativo. Para Eco

⁸² Tradução livre: ‘O Brasil não é apenas um país exuberante por seu território, sua variedade gastronômica, ou por seus grandes jogadores de futebol que ali nasceram: a sua indústria cultural é uma das mais potentes do planeta’.

(1994, p. 09) “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”.

Os Trapalhões, acima de tudo, tinham suas narrativas como alicerce para a publicidade de sua marca e sua aceitação perante o público. Isso vem ao encontro de Scolari (2013, p. 293) quando diz que: “*Nunca debemos olvidar que la primacía es siempre la narrativa. Si la narrativa es mala, por más que sumemos contenidos, medios y plataformas, la narrativa seguirá siendo mala*”⁸³. Essa forma de manter um padrão em suas narrativas estava sempre alicerçada num modelo antropofágico de produzir histórias, em que o estrangeiro era, quase sempre, incorporado intertextualmente. Remete-se ao cenário do movimento antropofágico, quando Andrade (1972, p. 13), poeticamente diz “*Tupi, or not tupi that is the question*”. A palavra Tupi (derivada de tupiniquim) faz um trocadilho com o verbo estrangeiro *to be* (ser/estar). Andrade faz uma crítica sobre a cultura brasileira, que se embasa e se interessa no que vem de fora. O mesmo acontecia com *Os Trapalhões*, que utilizavam o estrangeiro como instrumento para produzir histórias nacionais, no sentido de reafirmar a cultura midiática brasileira. Tupiniquim ou não, eis a questão.

A principal constatação, a partir das análises dos filmes cinematográficos e dos quadrinhos, e que classifica *Os Trapalhões* como criadores de um modelo de narrativa transmídia *made in Brazil*, é que as duas plataformas de expansão principais – cinema e quadrinhos – fazem um nexos com a mídia de origem, a partir da hipertextualidade, principalmente, transformada por procedimentos paródicos, numa absorção de uma cultura midiática específica do exterior. As obras eram oriundas, sobretudo de sucessos produzidos nos Estados Unidos. Todas elas eram reconstruídas e trazidas para um novo contexto, a partir de seus personagens da televisão e contribuíam para um trânsito (inter)textual.

Apesar do recorte do *corpus* ter sido posterior ao ano de 1987, nota-se que o primeiro produto de expansão do grupo, o filme *Na onda do iê, iê, iê* (1965), já se concebia como uma paródia alusiva ao filme *Os reis do iê, iê, iê*, produzido um ano antes e relacionado a um fenômeno da música dos anos de 1960, The Beatles. Desde a sua criação, *Os Trapalhões*, tinham o modelo estrangeiro como alicerce para conceber suas próprias narrativas. Suas

⁸³ Tradução livre: ‘Nunca devemos esquecer que a prioridade é sempre a narrativa. Se a narrativa for ruim, por mais que adicionamos conteúdos, meios e plataformas, a narrativa continuará sendo ruim’.

histórias não eram uma continuação de outras, mas sim uma construção de um universo trapalhônico.

Todo esse cenário midiático tupiniquim, *made in Brazil*, de *Os Trapalhões* levantou uma série de indagações sobre os entrelaçamentos de narrativas e produtos da mídia, a partir de artistas oriundos da televisão. De que forma as artistas/celebridades como Xuxa e Angélica, entre os anos de 1980 e de 1990, teriam também contribuído para uma possível concepção de narrativa transmídia brasileira? Lança-se aqui, a sugestão de que os estudos sobre a narrativa transmídia nacional tenham continuidade, com base nessas artistas que igualmente faziam parte daquele cenário.

REFERÊNCIAS

ÁDAMS, Marcelo. Eisenstein: do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade. **Cena em movimento**. n. 4, 2014, p. 1-7.

ADORO cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29718/>. Acesso em: 28 de ago. 2016.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI**: do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARAGÃO, Antônio Renato. **Amizade sem fim**. Rio de Janeiro: Mondrian, 2004.

_____. **Meus caminhos, o que o tempo me ensinou**. Rio de Janeiro: Goal Editora, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. [tradução Eudoro de Souza]. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AULT, Donald. **Introdução**. In.: BARKS, Carl. Pato Donald por Carl Barks n. 7. São Paulo: Abril, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARRETO, Juliano. **Mussum forévis**: samba, mé e Trapalhães. São Paulo: Leya, 2014.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In.: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. (Orgs.). **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, [1966] 1976. p. 19-60.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BONA, Rafael Jose. **Os signos educativos presentes no cinema**: uma análise dos filmes d'Os Trapalhães da década de 1980. 82 p. Dissertação de Mestrado (Educação) – Universidade Regional de Blumenau (FURB), Blumenau, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica - Diálogo e diferença na cultura brasileira. **Boletim Bibliográfico**. Biblioteca Mário de Andrade, v 44 (1/4) . jan./dez. 1983. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura. p.107-127.

_____. **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARRICO, André. **Os Trapalhões no reino da academia**: revista, rádio e circo na poética trapalhônica. 244 p. Tese de Doutorado (Artes) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, 2013.

_____. Ô da poltrona... Revista, rádio e circo na poética dos *Trapalhões*. In.: CONGRESSO DA ABRACE, 7, 2012. Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRACE, 2012, p. 1-8.

CAVALCANTI, Ricardo de Barros. **“Oh, da poltrona!” A distância que aproxima olhar e sentido**: o cinema d’*Os Trapalhões*. 138 p. Dissertação de Mestrado (Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, 2002.

COMÉDIA Irani. Disponível em: <http://comediairani.blogspot.com.br/2012/08/as-varias-faces-de-mussum.html>, Acesso em: 18 jul. 2016.

COMIC book. Disponível em: <http://media.comicbook.com/wp-content/uploads/2014/03/teenage-mutant-ninja-turtles-1987.jpg>. Acesso em: 31 jul. 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1979], 1996.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia, [1976] 2001.

D’OLIVEIRA, Gêisa Fernandes; VERGUEIRO, Valdomiro. Humor na televisão brasileira: o interessante e inusitado caso do programa *Os Trapalhões*. **Revista USP**. São Paulo, n. 88, dez./fev. 2010-2011, p. 122-132.

DICIONÁRIO da TV Globo, v. 1, programas de dramaturgia & entretenimento/ Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Preâmbulo: algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In.: JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

DYER, Richard. **Stars**. New Ed. London: British Film Institute, 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011b.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011c.

_____. **Sobre espelhos e outros ensaios**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Tevê: a transparência perdida*. In: _____. **Viagem na irreabilidade cotidiana**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 182-204.

FERRARAZ, Rogério; CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. Os Saltimbancos Trapalhães: um blockbuster-high concept-brazuca? In.: **Estudos de cinema e audiovisual Socine/** organizadores: Samuel Paiva, Laura Cánepa e Gustavo Souza. São Paulo: Socine, (Estudos de cinema e audiovisual; v. 11), 2010. p. 224-237.

FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete**: aconteceu, virou história. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

FREAK show business. Disponível em: <https://freakshowbusiness.files.wordpress.com/2008/10/1977-mai.jpg>. Acesso: em 12 jun. 2016.

FUTIRINHAS. Disponível em <http://futirinhas.com/times/mae-no-ceu-tem-pao-do-futebol/> Acesso em: 18 jul. 2016.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, [1982] 2010.

_____. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, [1987] 2009.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

GUIA dos quadrinhos. Disponível em: www.guiadosquadrinhos.com. Acesso em: 21 ago. 2016.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação e tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun. 2011, p. 189-211.

HEPP, Andreas. O que a cultura das mídias (não) é. **Interin**. Curitiba, v.19, n.1, jan./jul. 2015, p. 03-23.

JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. Londres: Academy, 1977.

JENKINS, Henry. **Convergence culture**: where old an new media collide. New York (USA): New York University Press, 2006.

_____. Convergence? I diverge. **Technology Review**. Jun. 2001, p. 93-93. Disponível em: <https://www.technologyreview.com/s/401042/convergence-i-diverge/>. Acesso em: 22 mai. 2016.

_____. Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora. Entrevista concedida a Priscila Kalinke e Anderson Rocha. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v.39, n.1, jan./abr. 2016, p. 213-219.

_____. **Cultura da convergência**. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Transmedia 202: further reflections**. [2011]. Disponível em: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 27 ago. 2016.

_____. **Transmedia storytelling 101**. [2007]. Disponível em: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 25 ago. 2016.

_____. Transmedia Storytelling: moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. **Technology Review**. Jan. 2003. Disponível em: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>. Acesso em: 25 jul. 2016.

JOLY, Luís; FRANCO, Paulo. **Adoráveis Trapalhães**: histórias e curiosidades do quarteto mais famoso do Brasil. São Paulo: Matrix, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: Edusc, 2001.

KINDER, Marsha. **Playing with power in movies, television, and video games**: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles. California (USA): University of California Press, Ltd, 1991.

KOTLER, Philip; KELLER, Kevin. **Administração de marketing**. 14ª ed. São Paulo: Pearson, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3ª ed. rev. e aumentada. São Paulo: Perspectiva, [1969], 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**. Ano 3. n. 1, ago./dez. 2009, p. 21-47.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **O circo no cinema dos Trapalhães**. Dissertação de Mestrado (Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1995.

_____. **Ô psit!** O cinema popular dos Trapalhães. Porto Alegre (RS): Artes e Ofícios, 1996.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós (Brasília)**, v. 8, 2007, p. 1-15.

_____. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A televisão levada a sério**. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo cotidiano**. 5ª ed. São Paulo: Moderna, 1988.

_____. **Televisão**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da comunicação: ideias, conceitos e métodos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MARTINS, José Roberto. **Branding: um manual para você criar, gerenciar e avaliar marcas**. 3ª ed. rev. ampl. São Paulo: Globalbrands, 2006.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In.: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 333-360.

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. **O Auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual**. 151 p. Dissertação de Mestrado (Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, 2006.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de; ALMEIDA, Gustavo Henrique Oliveira de. A chamada de programação de TV, um estudo pelo enfoque das teorias de gênero. **E-Compós (Brasília)**. Abril de 2005, p. 1-22.

MELO, João Batista. **Lanterna mágica: infância e cinema infantil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus, 1988.

MEMÓRIA GLOBO. Os Trapalhões [site sobre a memória da TV Globo]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257341,00.html>. Acesso em: 29 jul. 2012.

MEMORIAL da fama. Disponível em: <http://memorialdafama.com/biografiasRZ/Zacarias3.jpg>. Acesso em: 18 ago. 2016.

MORIN, Violette. A historieta cômica. In.: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. (Orgs.). **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1976. p. 174-200.

MUSEU de memes. Disponível em: <http://www.museudememes.com.br/wp-content/uploads/2015/06/no-ceu-tem-pao-midia-drops2.jpg> Acesso em: 18 jul. 2016.

NÃO intendo. Disponível em: <http://assets.naointendo.com.br/uploads/post-assets/567/Pao.jpg> Acesso em: 18 jul. 2016.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.

OS Trapalhões.net. Disponível em: <http://www.ostrapalhoes.net/o-psit-/produtos/acessorios/kit-de-aniversario/>. Acesso em: 16 ago. 2016a.

_____. Disponível em: <http://www.ostrapalhoes.net/o-psit-/produtos/bonecos/>. Acesso em: 16 ago. 2016b.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ed. Ática, [1976] 1992.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMONE, Marcus. **Os Trapalhões na Bloch Editores: a história de um clássico dos quadrinhos**. [29 jul. 2009]. Disponível em: <http://www.universohq.com/materias/os-trapalhoes-na-bloch-editores-historia-de-um-classico-dos-quadrinhos/>. Acesso em: 15 abr. 2014.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Televisão, cinema e cultura popular de massa** (A ficção audiovisual brasileira: produção e gêneros). Tese de Doutorado (Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 1990.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 1ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2010.

ROCHA, Gilmar. “Eternos vagabundos”: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada. **Projeto História (PUCSP)**. n. 43, dez. 2011, p. 389-413.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa transmídia e transficcionalidade. **Celeuma**. n. 3, dez. 2013. Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/narrativa-transmidia-e-transficcionalidade>. Acesso em 28 ago. 2016.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** 3ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTANA, Dedé. **Eu e meus amigos *Trapalhões*.** Curitiba, PR: A. D. Santos Editora, 2010.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In.: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. **A linguagem dos quadrinhos:** estudos de estética, linguística e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015, p. 22-47.

_____. **HQs de humor no Brasil:** variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras:** ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

SCOLARI, Carlos Alberto. A comunicação móvel está no centro dos processos de convergência cultural contemporâneos. Entrevista concedida a Alan César Belo Angeluci. **Intercom - RBCC.** São Paulo, v. 39, n. 2, maio/ago., 2016, p. 177-184.

_____. A construção de mundos possíveis se tornou um processo coletivo. Entrevista concedida a Maria Cristina Mungoli. **Matrizes.** Ano 4, n. 2, jan./jun. 2011, p. 127-136.

_____. **Hipermediaciones:** elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

_____. **Narrativas transmedia:** cuando todos los medios cuentan. 2ª ed. Barcelona: Centro Libros PAF, 2013.

_____. Narrativas transmídia: consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea. **Parágrafo.** v. 1, n. 3, 2015, p. 7-19.

SIEBRA, Gilca Bezerra Alves. **Estereótipos na programação televisiva infantil:** a trapalhada d'Os *Trapalhões*. 99 p. Dissertação de Mestrado (Psicologia) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005.

SODRÉ, Muniz. Álbum de família. In.: NOVAES, Adauto. **Rede imaginária:** televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 222-231.

_____. **Reinventando a cultura:** a comunicação e seus produtos. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SPACA, Rafael. **O cinema dos Trapalhões:** por quem fez e por quem viu. São Paulo: Laços, 2016.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

TAYLOR, Chris. **Como Star Wars conquistou o universo**: o passado, o presente e o futuro da franquia multibilionária. São Paulo: Aleph, 2015.

TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In.: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 73-89.

UNIVERSOHQ. Disponível em: <http://images.universohq.com/2014/04/Trapalhoes01.jpg>, acessado em 05 ago. 2016.

VERGUEIRO, Waldomiro. **As Aventuras do Didizinho**: o retorno do trapalhão. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/ias-aventuras-do-didizinho-o-retorno-do-trapalhao/#.U8AzBSif4hR>. [27 dez. 2002]. Acessado em: 11 jul. 2014.

_____. Uso das HQS no ensino. In.: BARBOSA, Alexandre; RAMOS, Paulo; VILELA, Túlio; RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 07-29.

VIEIRA, João Luiz. Corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan./jun., 2003, p. 45-62.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUCMinas, 2016.

WYATT, Justin. **High concept**: movies and marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 1994.

ZECA gibis. Disponível em: <http://zecagibis.blogspot.com.br>, acessado em 31 jul. 2016.