

Intertextualidades midiáticas na narrativa do cinema de *Os Trapalhões* (1987-1989)¹

Rafael Jose BONA²

Resumo

O artigo tem por objetivo analisar a narrativa dos filmes cinematográficos de *Os Trapalhões*, do período de 1987-1989. Foi realizada uma Análise Fílmica na qual foram traçadas as seguintes dimensões analíticas: estrutura narrativa, personagens, valores, intertextos e peculiaridades de cada uma das obras. Os filmes selecionados para análise foram: *Os Fantasmas Trapalhões* (J. B. Tanko, 1987), *Os Heróis Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1988), *O Casamento dos Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1988), *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1989) e *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (Flávio Migliaccio, 1989). Os resultados alcançados apresentam a presença de intertextualidades oriundas do cinema estrangeiro e da televisão brasileira, assim como a presença de artistas midiáticos nas narrativas cinematográficas do grupo.

Palavras-chave: cinema; intertextualidade; mídia; narrativa; *Os Trapalhões*.

Introdução

Dentro do cenário cinematográfico brasileiro entre os anos 1970 a 1990, foi possível perceber um grupo de humoristas brasileiros oriundos da televisão, e quase sempre desprezados intelectualmente pela crítica e por estudos acadêmicos: *Os Trapalhões*, quarteto cômico formado por Didi (Renato Aragão, 1935), Dedé (Manfried Sant'Anna, 1936), Mussum (Antônio Carlos Bernardes, 1941-1994) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves, 1934-1990), que foram campeões de audiência televisiva, levaram milhões de pessoas aos cinemas e, ao mesmo tempo, estavam presentes em outras mídias como nas revistas em quadrinhos, nos jogos, na música, e em centenas de produtos e brinquedos licenciados que levavam a marca do grupo.

Os Trapalhões ficaram famosos e conhecidos pelo seu alto poder comunicacional e pela provocação de um humor simples e regional, e também por trabalharem com confluências da linguagem audiovisual. O quarteto é um dos exemplos mais primorosos em relação a retratação da sociedade brasileira da época, num misto da linguagem do cinema da chanchada com algumas peculiaridades da televisão. Vale ressaltar aqui a menção de

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Doutorando em Comunicação e Linguagens – Linha de Pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, pela Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM/UTP), Bolsista Prosup/Capes. Docente e Pesquisador da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). Atualmente, no Doutorado, realiza pesquisa sobre o grupo *Os Trapalhões*, sob orientação da professora Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães. E-mail: bona.professor@gmail.com

Ramos (2004) sobre a matriz cultural que estava sendo criada no contexto dessas produções do grupo, numa mistura de várias linguagens, transformando-se num “circo midiático”.

A maior parte dos filmes produzidos pelos *Trapalhões* eram paródias, mas nunca apegavam-se à totalidade de uma obra de cinema ou da literatura. Era sempre uma espécie de referência intertextual de diversas obras que mesclavam-se e aproximavam-se do imaginário popular, segundo Ramos (2004).

Conforme Silva (1999), *Os Trapalhões* anteciparam “as transformações de valores que se gestavam e cresciam no seio da sociedade cultural brasileira” (SILVA, 1999, p. 48) em que se deixavam de lado os príncipes encantados e as princesas para dar lugar a heróis semi-analfabetos. Uma tentativa de se criar uma linguagem satisfazendo o gosto da população.

Com os quatro integrantes foram produzidos 22 filmes cinematográficos (1978-1990), porém, ao acrescentar os filmes em que aparecem apenas Didi, ou as duplas com Dedé, ou trios, ao integrar Mussum, o número aumenta para 48 filmes (1965-2008).

Parte-se do pressuposto que as narrativas de cinema do grupo trabalhavam com intertextualidades midiáticas e com peculiaridades da chanchada brasileira (dos anos 1930 a 1950). O artigo, portanto, teve o objetivo de analisar as peculiaridades das narrativas do cinema de *Os Trapalhões* em relação aos filmes produzidos no período de 1987 a 1989.

O cinema de *Os Trapalhões*

García-Canclini (1998) ao esboçar questões de cultura e comunicação cita exemplos de artistas das áreas da música e do cinema; atuantes em muitos espaços com diferentes linguagens e produzindo obras que podem ser entendidas e apreciadas por públicos diversos. O autor pontua que entre os anos 1970 e 1980 o cinema brasileiro foi representativo na América Latina por refletir a hibridez da cultura do país com diversos filmes que combinavam estéticas e popularidades. Sobre esses artistas ele pontua que “são apenas alguns exemplos de artistas anfíbios, capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências.” (GARCÍA-CANCLINI, 1998, p. 361). Para o autor, os componentes daquele cenário, naquela época em questão, tinham habilidades em “fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça.” (Ibid., p. 361).

Poder-se-ia considerar *Os Trapalhões* como artistas anfíbios do cinema brasileiro? Apesar de toda a crítica feita à qualidade do cinema do grupo é possível perceber semelhanças com o cenário exposto por García-Canclini (1998).

É pertinente comparar aqui também a fama do grupo, na época, com a questão de mediação entre o espectador e o mito, pontuado por Martín-Barbero (2009), no qual não se distingue o ator e o personagem: nesse caso, o público e *Os Trapalhões*. A exposição dos quatro personagens nas telas do cinema, e também na televisão, corrobora o pensamento do autor ao dizer que “a ideologia convertia-se em economia: era a identificação sentida e o desejo mobilizado pela ‘estrela’ o que permitia a rentabilidade dos filmes.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 204). Era um cenário que referia-se a uma experiência do imaginário cinematográfico, no qual os atores sociais identificavam-se com as estrelas e podiam transportar-se das salas de cinema, assim como fora delas, tratando os personagens como mitos e consumindo tudo o que estivesse relacionado a eles em outras mídias e produtos.

Ramos (2004), ao estudar todos os filmes do grupo, pontuava que naquela época uma matriz cultural estava em processo de formação com os influxos midiáticos e cinematográficos. Nesse cenário, o conceito de “matriz” está relacionado ao que Eco também discute sobre a questão da inovação do seriado, e isso também aplica-se ao cinema: a comunicação midiática proporcionou a repetição perfeita de uma matriz com a presença de esquemas que permitiram uma experiência inovadora: “se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história”(ECO, 1989, p. 121).

Sobre a estrutura cinematográfica dos filmes do quarteto, Ramos faz o seguinte relato:

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).

Seus filmes ainda estão entre as maiores bilheterias do cinema nacional. Suas histórias, quase sempre, faziam alusões às obras estrangeiras de sucesso, principalmente a

filmes cinematográficos e no qual também estavam presentes artistas da televisão, que iam de apresentadores de programas de auditório a atrizes de telenovelas.

Em 1987 é adaptada a peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), roteirizado por Roberto Farias, com o filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*. Essa obra é considerada uma das mais sérias já produzidas 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, número inferior comparado às produções anteriores. É nesse momento que ocorre a remodelagem e uniformização da marca de *Os Trapalhões*, algo que não iria influenciar apenas em todos os produtos do grupo, mas também nos filmes de cinema.

A partir de então, os filmes do grupo, segundo Ramos (2004, p. 140), “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”, era um “carrossel de atrações midiáticas” com o intuito de aumentar o número de interlocutores e as possibilidades de reconhecimento com os diversos públicos a partir de celebridades.

A cultura das “celebridades” foi algo que surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1910, segundo Martino (2009, p. 158), com o *star system* hollywoodiano: “criar filmes em torno de um ator ou atriz, não de um tema.”. Todas as celebridades conhecidas posterior ao início do século XX são oriundas desse cenário. Assim como *Os Trapalhões* e os artistas agregados aos seus filmes constituíram uma espécie de *star system* brasileiro.

Assim, mesmo com toda a fama já existente do quarteto, iniciou-se uma renovação e unificação da marca e foram produzidos os filmes: *Os Fantasmas Trapalhões* (J. B. Tanko, 1987), *Os Heróis Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1988), *O Casamento dos Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1988), *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1989), *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (Flávio Migliaccio, 1989) todos com uma qualidade diferenciada dos produzidos até o momento, com gravações em estúdios, e com apoios cada vez mais explícitos dos anunciantes – a publicidade torna-se mais presente nos filmes por meio do merchandising – e a aproximação com as celebridades da televisão. Ramos (2004, p. 140) argumenta que com a produção desses filmes há um “abafamento do humor descontraído do grupo pela utilização exagerada dos novos recursos e efeitos.”.

O filme *O Casamento dos Trapalhões*, por exemplo, foi apontado por Pucci Júnior (2008) como um longa metragem brasileiro com princípios pós-modernistas consolidados

no estilo *neon* realista, que deu margem à uma variação de estilos de produção, uma efemeridade na iluminação. Ramos (2004) explica que o filme trabalha com uma estética publicitária que utiliza o cenário e a iluminação induzindo a um padrão moderno, típico dos comerciais de televisão da época.

O filme *Uma Escola Atrapalhada* (Antônio Rangel, 1990) foi o último com os quatro integrantes reunidos. Zacarias, com problemas de saúde, já estava mais magro nas poucas cenas em que o grupo apareceu. O foco na narrativa é em torno da apresentadora de televisão Angélica (1973) e do cantor Supla (1966). No mesmo ano, sem Zacarias, o quarteto filma *Xuxa e Os Trapalhães em: O Mistério de Robin Hood* (José Alvarenga Jr., 1990). No ano seguinte, é gravado o último filme com Mussum: *Os Trapalhães e a Árvore da Juventude* (José Alvarenga Jr., 1991).

Metodologia de análise dos filmes

Segundo Aumont e Marie (2011), não há uma teoria única para o cinema, também não há para realizar uma análise fílmica. Porém, optou-se por utilizar a forma de análise dos autores que estabelecem o filme como uma obra de arte autônoma. Nele são encontrados elementos textuais, estruturas narrativas, imagens e sons que permitem uma análise icônica. Conforme os autores, um filme torna-se objeto de análise quando decide-se “dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação.” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 11).

Por já haver material acadêmico publicado sobre o cinema do grupo, e não tornar a análise repetitiva, partiu-se de alguns pressupostos de autores como Lunardelli (1996), Ramos (2004) e Carrico (2013), que perceberam determinados elementos fundamentais que compunham os filmes do quarteto. Da mesma forma, adaptou-se a forma de análise de Aumont e Marie (2011) e traçou-se as seguintes dimensões analíticas: estrutura narrativa, personagens, valores, intertextos e peculiaridades de cada um dos filmes.

Na análise da estrutura narrativa foi observado e estudado o princípio, meio e fim de cada um dos filmes, assim como os personagens do quarteto e os artistas midiáticos presentes. Foi importante analisar também alguns elementos de metalinguagem, característica marcante em quase todas as narrativas dos produtos midiáticos do grupo.

Conforme Barreto (2014), a partir de 1987, depois da estreia do filme *Os Trapalhães no Auto da Compadecida*, o grupo começou a participar de uma estratégia de

marketing e publicidade com objetivos de unificar a marca *Os Trapalhões*. Em suas narrativas foram investidos ainda mais no humor pastelão voltado para as crianças.

A marca *Os Trapalhões*, a partir de então, passou a ter um padrão que serviu para todas as mídias produzidas dali em diante, incluindo os filmes (e que foram selecionados para análise neste artigo): *Os Fantasmas Trapalhões* (1987), *Os Heróis Trapalhões – Uma Aventura na Selva* (1988), *O Casamento dos Trapalhões* (1988), *A Princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989) e *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989). O filme *Uma Escola Atrapalhada* (1990), último com os quatro integrantes reunidos, foi retirado da amostra por não ser um filme com a essência do grupo. Eles são apenas personagens coadjuvantes na narrativa em que a obra está direcionada para os personagens de Angélica e o cantor Supla.

É importante esclarecer, conforme Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 51), que todo “filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico.”. Mesmo que o cinema possua certa autonomia em relação às demais artes, como a televisão, por exemplo, os filmes não devem ser isolados de outros contextos da sociedade em que eles foram concebidos. Isso está relacionado às questões de mercado, de técnicas, de ciências, de outras artes etc.. Portanto, a análise também levou em conta o contexto (seja político, social, cultural etc.) de quando foram produzidos e lançados.

Atualmente, torna-se difícil mapear os produtos midiáticos do grupo. Esse cenário também demonstra-se nas referências utilizadas nas narrativas cinematográficas. Por vezes, fez-se buscas online em *fanpages* ou em sites dedicados ao grupo³, assim como a leitura das análises e estudos já mencionados sobre o quarteto, para encontrar as referências principais que esses cinco filmes parodiaram, apropriaram, adaptaram, ou citaram. As observações dos fãs e pesquisadores foram importantes para que a análise também fosse direcionada para os textos/obras fontes. É fato também que muitos dos trejeitos e das referências do gênero pastelão provém do cinema de Charles Chaplin (1889-1977), conforme Renato Aragão já relatou diversas vezes na mídia. Todos os filmes foram analisados a partir das cópias lançadas em DVD, no Brasil, na primeira década de 2000 pela Europa Filmes.

³ Site *Os Trapalhões Nostalgia*, Disponível em: <http://www.trapalhoesnostalgia.com.br>, acessos intermediários entre 01 dez. 2015 a 01 fev. 2016. Site *Os Trapalhões*, disponível em: <http://www.ostrapalhoes.net>, acessos intermediários entre 01 dez. 2015 a 01 fev. 2016.

A narrativa filmica trapalhônica: apresentação dos resultados

A partir da análise dos cinco filmes de *Os Trapalhões*, percebeu-se que estes não eram totalizados como adaptações diretas de outras obras – foram identificados elementos intertextuais que fazem alusão ou remetem a fatos externos como a realidade vivida no país naquele momento ou à campanhas de marketing realizadas pelo grupo. Apesar de todos eles serem considerados filmes destinados às crianças, carregam elementos dos contos de fadas, da Jornada do Herói, de narrativas clássicas de aventuras, magia, ação, porém, com conotações sexuais. Todos fazem alusões intertextuais a filmes famosos, especialmente dos Estados Unidos.

O maior número de referências estão em filmes *blockbusters*, principalmente aos personagens da franquia *Star Wars*⁴. Os filmes do quarteto, conforme observação de Ferraraz e Cunha (2010) já eram concebidos numa lógica industrial, e ao mesmo tempo provinham de diferentes fontes midiáticas em formato de paródias para provocação do riso.

Um dos filmes, *O Casamento dos Trapalhões*, foi inspirado no clássico *Sete Noivas Para Sete Irmãos* (Stanley Donen, 1954). A maioria das alusões das demais obras remetiam também a outros filmes e desenhos animados como: *Star Wars* (1977, 1980, 1983), *A Caverna do Dragão* (1983-1985), *Os Caça-Fantasmas* (Ivan Reitman, 1984), a trilogia *Rambo* (1982, 1985, 1988)⁵, *Predador* (John McTiernan, 1987), *Superman* (Richard Donner, 1978), *Crocodilo Dundee I e II* (1986, 1988)⁶, *Os Goonies* (Richard Donner, 1985), a trilogia *Mad Max* (George Miller, 1979, 1981, 1985), *A História Sem Fim* (Wolfgang Petersen, 1984) e *Caravana da Coragem* (John Korty, 1984).

Os Trapalhões, com essas referências faziam o mesmo que as chanchadas do cinema brasileiro realizavam entre os anos 1930 a 1950: a transposição de obras estrangeiras por meio da paródia criando uma nova narrativa, com elementos da comédia pastelão. Conforme Stam, “o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com os objetivos nacionais.” (STAM, 1992, p. 55). É uma questão de antropofagia que só existe por meio da intertextualidade.

⁴ Também conhecidos no Brasil por *Guerra nas Estrelas*. Os filmes que referem-se às referências utilizadas pelos *Trapalhões* foram da trilogia clássica: *Star Wars – Episódio IV: Uma Nova Esperança* (George Lucas, 1977), *Star Wars – Episódio V: O Império Contra-Ataca* (Irvin Kershner, 1980), *Star Wars – Episódio VI: O Retorno de Jedi* (1983, Richard Marquand).

⁵ *Rambo – Programado para Matar* (Ted Kotcheff, 1982), *Rambo II – A missão* (George P. Cosmatos, 1985) e *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988).

⁶ *Crocodilo Dundee* (Peter Faiman, 1986) e *Crocodilo Dundee II* (John Cornell, 1988).

Em quase todos os filmes há sempre a figura de um “velho sábio” ou “mentor”, que condiz com a proposta da Jornada do Herói. Depois do encontro do herói (sempre interpretado por Didi) com o mentor, ele parte para o desconhecido para os enfrentamentos dos problemas. Segundo Vogler (2011, p. 57) “a função do Mentor é preparar o herói para enfrentar o desconhecido. Pode lhe dar conselhos, orientação ou um equipamento mágico. [...] E, algumas vezes, o Mentor tem que lhe dar um empurrão firme, para que a aventura possa seguir em frente.”. Essa figura arquetípica faz parte de muitos contos de fadas, roteiros audiovisuais, quadrinhos etc. e sempre esteve presente em histórias famosas. “Muitas vezes, o mentor foi um herói que sobreviveu aos obstáculos anteriores da vida, e agora está passando a um mais jovem a dádiva de seu conhecimento e sabedoria.” (Ibid., p. 90). A figura do velho sábio está mais evidente nos filmes *Os Fantasma Trapalhões*, com o personagem Nicolas, em *Os Heróis Trapalhões*, com o velho índio da selva, e em *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*, com o personagem Lama.

Nicolas aparece em alguns momentos e passa para Didi mensagens sobre riqueza e felicidade. O personagem Nicolas carrega traços alusivos que remetem muito a personagens conhecidos na década de 1980 como o Mestre dos Magos, do desenho animado *Caverna do Dragão* (1983-1985), assim como ao Mestre Obi-Wan Kenobi (interpretado por Alex Guinness), de *Guerra nas Estrelas* (1977, 1980 e 1983).

O velho índio deixa de mensagem para Didi que a força está dentro dele – fazendo alusão direta aos personagens famosos de George Lucas: Mestre Yoda e Luke Skywalker, no treinamento Jedi em *Guerra nas Estrelas – Episódio V: O Império Contra-Ataca* (Irvin Kershner, 1980).

Lama, considerado o mentor de *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*, carrega traços alusivos dos personagens Jabba, o Hutt, um gangster alienígena, da saga de George Lucas, assim como o Come-Pedra, de *A História Sem Fim*. Lama é um personagem que auxilia o grupo preso na Pedra da Gávea, dá conselhos aos personagens e possui características engraçadas como ser preguiçoso e estar sempre sonolento.

Outra característica marcante é sempre a presença de pares românticos formados nos filmes. Didi é sempre quem se apaixona ou sofre por um amor que pode não ser correspondido. Assim como, todos os cinco filmes encerram com o grupo, ou apenas com Didi num automóvel seguindo viagem, voltando para sua(s) casa(s).

Os Trapalhões, quase sempre, interpretam eles mesmos, sem alterar os nomes utilizados na televisão ou seus trejeitos característicos. Porém, quando acontecem

alterações, como ocorreu em *A Princesa Xuxa e Os Trapalhões*, os nomes adaptados fazem alusão aos mesmos da televisão: Diron, Dedeon, Mussaim e Zacaling.

Didi sempre interpreta o sujeito esperto, malandro e que se dá bem em quase todas as situações. Dedé é o personagem escada em quase todos os filmes. Mussum leva suas peculiaridades como as falas com os “is” ao final das frases, assim como sua paixão pela bebida – o que é bastante evidente em quase todos os filmes analisados. Zacarias é o que mais provoca o riso por sua risada típica e sua peruca.

Em todos os filmes há sempre a exposição de artistas famosos da televisão e da música. Apesar do grupo ser exclusivo da TV Globo, seus personagens de apoio nas narrativas filmicas eram envolvidos por astros famosos de outras emissoras como a TV SBT, como Gugu Liberato, da TV Manchete, como Angélica, além de atores e apresentadores da própria TV Globo como Xuxa Meneghel, artistas de telenovelas, do cinema nacional e de comercial de televisão.

A presença de artistas da música como o Grupo Dominó (1984-2009) e Conrado (1970), e também das cantoras e apresentadoras de televisão, Xuxa (1963) e Angélica (1973), contribuíram para musicalizar a narrativa dos filmes, assim como trabalhar com a linguagem do videoclipe, mesclando técnicas de cinema e televisão nas obras de *Os Trapalhões*.

Joly e Franco (2007) já explicaram que nos filmes do grupo, principalmente nesses da fase final do quarteto, os personagens convidados, em sua maioria, possuíam estereótipos que agradavam a sociedade com características ligadas à beleza, saúde, carisma e exposição na mídia. Os personagens de *Os Trapalhões*, mesmo em contraste com esse grupo de pessoas (por não terem dinheiro, beleza e popularidade) provocavam o riso e passavam a imagem de heróis.

A relação com elementos da televisão é constante, seja pela forma de transportarem o mesmo tipo de comédia pastelão dos programas para o cinema, há também forte presença da televisão como objeto cenográfico, o que aconteceu em diversos momentos. A comunicação de alguns personagens é sempre feita por um aparelho televisor, seja por aqueles que estão na espaçonave de *A Princesa Xuxa e Os Trapalhões*, ou pelos pais de Angélica que a acompanham em casa assistindo a um programa na televisão, em *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*. É uma hibridação de linguagens que confundem o imaginário: ao mesmo tempo em que se vê Gugu Liberato apresentando o seu programa de

televisão, da época, no filme, em outro momento vê-se o próprio apresentador sendo um dos personagens coadjuvantes do quarteto.

Nos filmes analisados foi possível perceber algumas questões sexistas e preconceituosas. As mulheres são sempre objetos de desejo e há sempre uma delas que esbanja mais sensualidade, e todas as tomadas são enquadradas de perto pela câmera: as nádegas de Ruth, em *Os Fantomas Trapalhões* (1987); Maia, com roupas íntimas e enquadrada de costas em *Os Heróis Trapalhões* (1988); as mulheres e homens diversas vezes com roupas íntimas em *O Casamento dos Trapalhões* (1988); Xuxa tomando banho em *A Princesa Xuxa e Os Trapalhões* (1989); e as mulheres de biquíni e os seios de Cira em *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989). As piadas carregadas de preconceitos estão sempre relacionadas ao personagem Mussum, por ser negro. Assim como, há piadas relacionadas aos homossexuais. Em quase todos os filmes também há *double coding* nos discursos dos personagens, ou fazendo determinadas situações dando duplo sentido, porém, sempre em tom mais amenizado do que era nos programas televisivos.

Entende-se por *double coding* o termo cunhado por Eco (2011) a partir de Jencks, para a arquitetura pós-moderna e para os intertextos, às vezes, também confundido com a ironia intertextual. Em termos gerais, o *double coding* possibilita uma dupla leitura de um texto em que o leitor está intertextualmente avisado e “saboreia” a ironia daquele momento da obra. E isso vale para o contexto quando a citação está deslocada da fonte. “Não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou mutação de significado.” (ECO, 2011, p. 214).

Mensagens de valores morais e educativos sempre são passadas nesses filmes do quarteto como questões sobre a riqueza e a felicidade, os cuidados que as pessoas devem ter com os animais. Apesar de Mussum quase sempre desejar o consumo de bebida alcoólica, é também passada uma mensagem sobre os prejuízos causados por ela. Além disso, foram percebidas mensagens de valorização e preservação da natureza, do meio ambiente e dos índios, que todo malandro tem direito à uma segunda chance, a importância do casamento e do homem do campo. A valorização e os cuidados com as crianças, a luta para conquistar as coisas, a liberdade e a denúncia sobre o trabalho escravo infantil.

A interação com a publicidade, por meio do merchandising, também é marcante nesses filmes. A maior ênfase é em refrigerantes – quase sempre mostrando seus personagens consumindo – e em produtos diversos que vão da linha refrescos, calçados, marcas de televisores, caldo de temperos etc. A publicidade sempre esteve presente nos

filmes cinematográficos de todos os lugares, e não há nada de inovador nesses filmes de *Os Trapalhões*, porém, elas quase sempre faziam parte de suas narrativas. Os anunciantes, conforme Barreto (2014), sempre foram importantes para contribuir no orçamento das produções dos filmes do grupo, haja vista que eram obras com elevados custos. Portanto, independente do produto – por exemplo, marcas de lâmpadas ou ônibus – eram sempre anunciados nesses filmes destinados às crianças, não sendo o público alvo dessas empresas.

Apesar de existirem todos os artifícios típicos das comédias pastelão, a carga maior de humor está sempre no início das narrativas filmicas. Na medida em que *Os Trapalhões* passavam a enfrentar os problemas/aventuras a provocação do riso começava a diminuir, mas é acompanhado até o final dos filmes, em menor intensidade. Diferentemente dos programas de televisão, em que o riso era provocado constantemente, a narrativa no cinema é focada na trama da história.

Em suma, foi possível constatar as seguintes peculiaridades nos cinco filmes analisados – sendo que em alguns deles estes elementos aparecem mais ou menos vezes. Quase todos iniciam com uma vinheta de abertura; *Os Trapalhões* têm uma missão para cumprir; há sempre o estereótipo da figura de um mentor/ velho sábio e um par romântico principal; são carregados de elementos que envolvem sensualidade e preconceitos; porém, ao mesmo tempo os filmes passam valores morais e educativos; há a presença de artistas da televisão e da música; merchandising de diversos produtos, principalmente o de refrigerantes; todos os filmes de forma ou de outra trazem alusões intertextuais à outras obras conhecidas; *double coding* em diversos momentos; relação direta com a linguagem televisiva. As obras sempre terminam com *Os Trapalhões*, ou apenas Didi e sua parceira indo embora, assim como, quase sempre aparecem cenas com erros de gravação e bastidores da produção. Para melhor observação dos pontos observados e analisados nos filmes, teceu-se dois quadros-resumo apresentados a seguir:

Estrutura narrativa dos filmes →	Vinheta de abertura com os personagens das HQs	<i>Os Trapalhões</i> ganham uma missão	Enfrentam um vilão	Encontram um mentor	Romance do personagem principal	Vencem o problema	Voltam para suas vidas	Existência de erros de gravação e metalinguagem
<i>Os Fantasmas Trapalhões</i> (1987)	Vinheta não animada.	Encontrar uma fortuna num castelo mal-assombrado.	Bandidos.	Nicolas, um velho sábio fantasma.	Didi e Ruth.	Derrotam os bandidos.	Retornam todos para casa numa pequena camionete.	Não houve inserção de erros de gravação ou indicativos de metalinguagem.
<i>Os Heróis Trapalhões – Uma Aventura na Selva</i> (1988)	Sem vinheta de abertura.	Resgatar Angélica e impedir a explosão da cápsula nuclear na selva.	Rei e seus capangas.	Um velho índio.	Didi e Maia.	Conseguem resgatar Angélica e impedir a explosão.	Didi sai com Maia num tanque do exército.	Inserção de erros de gravação e cenas de <i>making of</i> .

<i>O Casamento dos Trapalhães</i> (1988)	Vinheta animada com merchandising das conguinhas do quarteto	Encontrar mulheres para casar. Salvarem-se de Expedito e seus comparsas.	Expedito e seus comparsas	Não há.	Didi e Sônia.	Todos conseguem casar e enfrentam Expedito e seus comparsas.	Didi e Sonia, assim como todos os demais, voltam para a fazenda num pequeno caminhão.	Inserção de erros de gravação e cenas de <i>making of</i> .
<i>A Princesa Xuxa e Os Trapalhães</i> (1989)	Vinheta animada com merchandising do caldo de galinha Maggi.	Salvarem o planeta Antar, as crianças e a princesa Xaron.	Ratan e seus soldados	Não há.	Didi e Xaron.	Conseguem salvar o planeta, as crianças e a princesa.	Didi e Xaron vão para o planeta Terra numa nave espacial.	Inserção de erros de gravação e cenas de <i>making of</i> .
<i>Os Trapalhães na Terra dos Monstros</i> (1989)	Vinheta animada com merchandising da marca de refrescos Royal.	Resgatarem Angélica do Alto da Pedra da Gávea.	Os Barks.	Lama, a pedra conselheira.	Didi e Cira.	Conseguem resgatar Angélica e os amigos da Pedra da Gávea.	Didi e Cira partem num carro.	Inserção de erros de gravação e cenas de <i>making of</i> . Gravação do videoclipe do grupo Dominó com bastidores da produção. Gravação do videoclipe de Angélica na televisão.

QUADRO 1: ESTRUTURA NARRATIVA DOS FILMES

Fonte: o autor.

Elementos peculiares presentes nos filmes	Transposições	Principais artistas midiáticos presentes	Preconceitos e <i>Double Coding</i>	Sensualidade feminina/masculina	Valores morais e educativos	Merchandising observados	Relação com a mídia televisiva e musical/ elementos externos do show bizz
<i>Os Fantasmas Trapalhães</i> (1987)	Alusões ao desenho animado <i>Caverna do Dragão</i> (1983-1985), aos filmes <i>Guerra nas Estrelas</i> (1977, 1980 e 1983) e <i>Caça-Fantasmas</i> (1984). Alusões à castelos mal-assombrados da literatura e cinema.	Grupo Dominó (banda musical). Augusto Liberato (apresentador de televisão). Bia Seidl (atriz de telenovelas). Carla Daniel (atriz de telenovelas e cantora).	Num momento Didi faz uma ironia referente à cabeça de um veado pendurada numa parede. Não encontradas frases ou expressões de <i>double coding</i> .	Olhares de Didi para as nádegas de Ruth e o dólar amassado entre os seios dela.	Questões sobre a riqueza e a felicidade. Sobre os pratos com os animais. Sobre o prejuízo causado pelo consumo de bebidas alcóolicas.	Indaiá, Nova União Mudanças, Tintas Coral, 104 Tecidos, refrigerantes Coca-cola e Fanta, Rio-Sul. A interação maior da publicidade está no consumo de bebidas das marcas mencionadas.	Apresentações do grupo Dominó em estilo de videoclipe. Videoclipes das músicas dos LPs do quarteto.
<i>Os Heróis Trapalhães – Uma Aventura na Selva</i> (1988)	Alusões a filmes sobre guerra no Vietnã (anos 1970-1980). Figurinos alusivos aos filmes <i>Rambo</i> (1982, 1985 e 1988) e <i>Predador</i> (1987). Poderes semelhantes a personagens dos filmes <i>Guerra nas</i>	Angélica (apresentadora de televisão). Grupo Dominó (banda musical). Luma de Oliveira (modelo, atriz de cinema e telenovelas). Thelma Reston (humorista e atriz de cinema e telenovelas).	Pouca carga de preconceitos nas piadas, porém, existente. Em relação ao Mussum, por ser negro, e aos homossexuais. Falas da dona da pensão cortando um pepino.	Maia de costas, tomando um ar da floresta com roupas íntimas.	Valorização dos índios. A importância das florestas para os seres humanos. Todo malandro tem direito à uma segunda chance.	Refrigerante Pepsi e Cascolar. Algumas marcas aparecem de forma evidenciadas nos outdoors (presentes no cenário do filme). No final há o consumo do refrigerante pelos personagens.	Alusão a jingle de comercial de televisão. Apresentações do grupo Dominó em estilo de videoclipe.

	<i>Estrelas – Episódio V</i> (1980) e <i>Superman</i> (1978).						
<i>O Casamento dos Trapalhões</i> (1988)	Adaptação em formato parodiado e transcultural do filme <i>Sete Noivas para Sete Irmãos</i> (1954). Alusões à imagem do herói dos filmes <i>Crocodilo Dundee I e II</i> (1986, 1988)	Grupo Dominó (banda musical). Gugu Liberato (apresentador de televisão). Patrícia Lucchesi (atriz de um famoso comercial de televisão de lingerie). Nádia Lippi (atriz de telenovelas) Luciana Vendramini (modelo e ex assistente de palco de programa de televisão).	Piadas sexistas e relacionadas a Mussum, por ser negro. Algumas frases de <i>double coding</i> , como quando a namorada de Mussum fala sobre jogar argolas.	Didi e Joana vão dormir juntos. Intimidades do casal na cabine telefônica. Banho de lagoa com roupas íntimas.	Importância da vida do campo e do casamento.	Royal, conguinhas de Os Trapalhões, Beto Carrero, Lâmpadas Osram, Staroup, refrigerante Pepsi, Viação Gato Preto, iogurte Dan’Up, entre outros. Quase todas as marcas têm interação com os personagens e complementam a narrativa.	Apresentações do grupo Dominó em estilo de videoclipe num show, num palco. Interação do trio Dedê, Mussum e Zacarias com aparelhos de televisão numa vitrine.
<i>A Princesa Xuxa e Os Trapalhões</i> (1989)	Alusões a obra <i>A Espada na Pedra</i> 1938), aos filmes <i>Guerra nas Estrelas</i> (1977, 1980 e 1983), <i>Mad Max</i> (1979, 1981, 1985), <i>Os Goonies</i> (1985), personagem dos desenhos animados <i>He-Man</i> (1983-1985) e <i>A História Sem Fim</i> (1984)	Xuxa Meneghel (apresentadora de televisão) Trem da Alegria (banda musical).	Leves piadas com homossexuais e por Mussum ser negro. Foram encontrados poucos indícios de <i>double coding</i> . O que mais aparece é o “porãozinho” que Diron quer levar Xaron; os gemidos e gestos de Mussum ao tentar tirar a espada da pedra.	Xaron tomando banho num lago.	Valorização dos cuidados com as crianças. Luta para conquistar as coisas. Denúncia sobre o trabalho escravo infantil. Liberdade.	Caldo de galinha Maggi na vinheta de abertura. Toshiba, transportadora Mercúrio e refrigerantes Coca-Cola. Maior interação com o merchandising está na cena da Coca-Cola.	Mensagem auto-destrutiva em vídeo. Xuxa observando as crianças pela televisão. E Ratan mandando mensagem de vídeo. As imagens do planeta Terra sendo exibidas em televisores. A despedida de Xaron para Diron numa televisão. Citação do seriado televisivo <i>Os Waltons</i> e Indiana Jones (personagem de Harrison Ford nos cinemas).
<i>Os Trapalhões na Terra dos Monstros</i> (1989)	Alusão aos filmes <i>Guerra nas Estrelas</i> (1977, 1980 e 1983), <i>A História Sem Fim</i> (1984), e ao telefilme <i>Caravana da Coragem</i> (1984).	Gugu Liberato (apresentador de televisão). Angélica (apresentadora de televisão). Conrado (cantor) Grupo Dominó (banda musical). Vanessa de Oliveira (modelo).	Pouca carga de preconceitos. Quando há estão relacionadas a Mussum e aos homossexuais. Bandeja com a figura do peru, durante a fuga na piscina.	Mulheres de biquíni jogam bola na praia. Cira joga pedra de cristal entre os seios e insinua Didi a pegar com as mãos.	Valores de preservação do meio ambiente e dos animais.	Personagens dos refrescos Royal na vinheta de abertura. Galinha Azul da Maggi em apresentação no programa de televisão em que se canta o jingle da marca. Ônibus São Geraldo. Interação de Mussum com o boneco da Royal.	Relação com a linguagem do comercial de televisão e com o videoclipe (apresentações de Conrado, Angélica e Grupo Dominó) Programa do Gugu Liberato sendo gravado. Televisão na casa do Dr. Romeu e no táxi do Didi, sendo esta essencial nas

							cenas em questão. Menção de Tom Cruise, ator de cinema.
--	--	--	--	--	--	--	--

QUADRO 2: ELEMENTOS PECULIARES DOS FILMES

Fonte: o autor.

Considerações finais

Sales Gomes (2001), ao esboçar sobre as paródias produzidas no cinema nacional, durante a chanchada, esclarece que elas traziam a mais pura marca de um cinema subdesenvolvido, um fator cultural muito mais a ver com o espectador brasileiro, do que os produtos culturais norte-americanos. A identificação do público nacional pela chanchada foi imediata.

O que mais definiria a chanchada seria o cômico a partir da música, da paródia, do pastelão, algo que serviu como base para o cinema de *Os Trapalhões*. Renato Aragão nunca negou sua admiração e inspiração, além de Charles Chaplin, por nomes como Grande Otelo (1915-1993) e Oscarito (1906-1970), importantes atores da chanchada brasileira, que conforme Rocha (2011, p. 392), tiveram “a versatilidade e sensibilidade necessárias para a construção de tipos e personagens de grande apelo popular”.

Com os resultados alcançados neste trabalho foi possível perceber que na narrativa dos filmes há forte presença de elementos intertextuais que são advindos, principalmente, de obras cinematográficas estrangeiras, algo já extensamente utilizado nas chanchadas brasileiras, porém, com o acréscimo de alguns elementos oriundos da televisão. Isso conduz para as peculiaridades da narrativa cinematográfica trapalhônica. Dentro desses filmes é possível perceber as celebridades e artistas da televisão presentes nas narrativas constituindo uma espécie de *star system* brasileiro, a partir de intertextualidades midiáticas.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

BARRETO, J. **Mussum forévis: samba, mé e Trapalhões**. São Paulo: Leya, 2014.

CARRICO, A. **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.

ECO, U. **Sobre espelhos e outros ensaios**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FERRARAZ, R; CUNHA, P. R. F. *Os Saltimbancos Trapalhões: um blockbuster-high concept-brazuca?* In.: **Estudos de cinema e audiovisual Socine**/ organizadores: PAIVA, S.; CÂNEPA, L.; SOUZA, G.. São Paulo: Socine, (Estudos de cinema e audiovisual; v. 11), 2010. p. 224-237.

GARCIA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

JOLY, L.; FRANCO, P. **Adoráveis Trapalhões**: histórias e curiosidades do quarteto mais famoso do Brasil. São Paulo: Matrix, 2007.

LUNARDELLI, F. **Ô psit!** O cinema popular dos *Trapalhões*. Porto Alegre (RS): Artes e Ofícios, 1996.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6^a ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MARTINO, L. M. S. **Teoria da comunicação**: ideias, conceitos e métodos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PUCCI JUNIOR, R. L. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2^a ed. São Paulo: Annablume, 2004.

ROCHA, G. “Eternos vagabundos”: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada. **Projeto História (PUCSP)**. n. 43, dez. 2011, p. 389-413.

SALES GOMES, P. E. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, D. O. S. *Os Trapalhões*: uma linguagem entre literatura e cinema infanto-juvenil. **Educação e Linguagem**. São Bernardo do Campo, v. 2, 1999, p. 43-51.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7^a ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. 3^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.