

Cadernos letra e ato

Teatro de revista, humorismo radiofônico e palhaçaria na comicidade dos Trapalhões

André CARRICO¹

Resumo: O grupo cômico Os Trapalhões foi um dos maiores fenômenos de empatia junto ao público popular, tanto no cinema quanto na televisão. Oriundos de diferentes escolas, seus componentes compuseram seus tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias alicerçados por estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Humorismo Radiofônico e do Teatro de Revista. A poética *trapalhônica* valorizou, atualizou e perpetuou o repertório cênico e os valores dessas três vertentes, ao combinar seus procedimentos cômicos. Nossa hipótese é a de que o principal fator de empatia do quarteto junto ao grande público é a síntese das principais vertentes da comédia popular brasileira apresentada pela poética cômica do grupo.

Palavras-chave: Palhaço; teatro de revista; humorismo radiofônico.

Quem foram os trapalhões

Os trapalhões foram um quarteto cômico que se consagrou como um dos maiores fenômenos de bilheteria do cinema popular brasileiro. Alicerçados por uma tradição de procedimentos preexistentes, souberam conjugar as potencialidades individuais de cada integrante do grupo numa poética reveladora de nossas escolas cômicas. Por meio de seus tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, sabemos acerca das estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Humorismo Radiofônico e do Teatro de Revista. A obra *trapalhônica*, desta forma, valorizou, atualizou e perpetuou o repertório e os valores dessas três escolas, ao combinar seus procedimentos cômicos. Transmitidos de maneira não metodológica por gerações de artistas, esses valores foram transferidos pelos trapalhões para a

¹ Professor Adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutor e mestre em Artes (Teatro) pela Unicamp. Concluiu pós-doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição em 2015.

heterogeneidade de seus tipos, oriundos de quatro diferentes regiões periféricas do país, e traduziram-se numa visão muito brasileira de comédia. Além disso, a comicidade dos trapalhões demonstra como antigos recursos ainda funcionam como válvula do riso para os públicos da TV e do Cinema - na medida em que o mecanismo do riso parece não ter mudado.

O que fizeram os trapalhões

Na TV, o programa Os trapalhões foi um dos maiores campeões de audiência, ocorrência singular de sucesso e prestígio entre diferentes classes sociais e faixas etárias.² No Cinema, a maioria dos filmes do grupo ampliou a façanha da televisão. Por 32 anos, de 1977 a 2009, *O trapalhão nas minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977) foi o terceiro filme brasileiro mais assistido no país. Em menos de 12 anos, juntos, os 22 filmes que apresentam a formação dos Trapalhões em quarteto levaram mais de 77 milhões de espectadores aos cinemas. Por mais de 30 anos, Os trapalhões, depois de 22 anos do fim de sua formação em quarteto, mantiveram quatro de suas produções na lista dos 10 filmes de maior audiência.

O principal fator desse fenômeno de empatia junto ao grande público popular, no nosso entender, é a síntese das principais vertentes da comédia popular brasileira apresentada pela poética cômica do grupo. Os trapalhões souberam sobrepor códigos de artistas e linguagens aportadas dos veículos mais díspares. Até porque, no Brasil, os limites entre teatro, circo, música popular, rádio, cinema, teatro de revista e televisão nunca foram estreitos.

Os tipos

Boa parte da geografia do Brasil é encontrada no mapa desenhado pelos trapalhões. Os quatro tipos³ são oriundos de regiões díspares, irmanadas apenas pelas *artes de fazer* de seus conterrâneos. O principal elo de identificação entre o quarteto e o público popular talvez seja o fato de os tipos *trapalhônicos* originarem-se de áreas periféricas do país: o morro (Mussum), o interior mineiro (Zacarias), o sertão nordestino (Didi) e a cidade de Niterói, região metropolitana carioca (Dedê). Sem lugar, sem emprego, desamados, ultrajados,

² O fenômeno obrigou a TV Globo a pagar o salário que Renato Aragão pedisse para trazer o programa da TV Tupi (o primeiro a ultrapassar o índice de Ibope do Fantástico). O programa foi ao ar na TV Tupi de 1974 a 1977 e na Globo, com sua formação definitiva, de 1977 a 1990.

³ Personagem que possui características morais, físicas e fisiológicas imutáveis, no entender de Pavis, e de prévio conhecimento do público. “Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados”, completa o dicionarista teatral francês (PAVIS, 2008, p. 410).

explorados, sem destino: personagens geralmente alijados das narrativas televisivas; pelo menos, entre as décadas de 1970 e 1980. Marginais por força da natureza, eles não têm nada a perder. Ingênuos, às vezes, atrapalhados e imperitos nas artes da vida social, eles são, por outro lado, irascíveis e corajosos, sempre prontos a revidar quando provocados.

De-formações

Renato Aragão foi, ao longo dos primeiros anos de sua carreira na Televisão, na década de 1960, estruturando em torno de seu tipo, Didi, uma poética de elementos dramaturgicos e recursos de atuação. Com o tempo, convocou para seu projeto a contribuição de outros três comicos (Manfried Santana, Antônio Carlos e Mauro Gonçalves) para encarnarem Dedé, Mussum e Zacarias, cada qual aportando um tipo de função definida e combinando códigos e repertórios heterogêneos e complementares. A partir de 1974, eles deram a formação em quarteto definitiva do grupo Os Trapalhões.

Um nascido no Circo, um formado pela Revista, outro pelo Rádio. Se Renato Aragão desenvolveu sua pantomima assistindo a filmes de chanchada com o circense Oscarito, Manfried Santana estreou no picadeiro numa peça de circo-teatro aos três meses de idade. Além de palhaço, exerceu outras funções sob a lona, como acrobata, malabarista e trapezista. Antônio Carlos Bernardes Gomes, segundo Lunardelli (1996), foi revelado pela Caravana Cultural de Música Brasileira, dirigida por Carlos Machado – diretor da última fase do Teatro de Revista no Brasil. Talvez não tenha sido à toa que o nome de seu personagem, Mussum, foi batizado por Grande Otelo, oriundo da Revista e estrela das comédias musicais da Atlântida. Conhecido por sua habilidade em imitar vozes, Mauro Gonçalves estreou nos anos 1950 na rádio Inconfidência de Belo Horizonte criando diferentes personagens em programas humorísticos, tendo sido premiado como o melhor comediante mineiro de 1960 a 1963.

A formação de cada comico influenciou na composição de seus tipos e a mistura dos procedimentos cômicos dessas escolas traduziu-se na heterogeneidade dos matizes de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias: um ingênuo, um irascível, um pretenso malandro e outro malandro de fato. Um feio preterido, um galã conquistador, um tarado grosseiro, um bebê delicado. Um gosta de samba, outro de cantar, dois são acrobatas. Em comum, apenas a aversão pelo trabalho. Eles formavam as “quatro pernas de uma mesa”, no dizer de Aragão, e a ausência de qualquer um deles esvaziaria a comicidade do grupo.

O palhaço eletrônico

Os procedimentos circenses talvez sejam os mais significativos para a configuração da poética *trapalhônica*. Manfred Santana foi o artista que mais contribuiu para a difusão desses códigos dentro da trupe.

A utilização de entradas⁴ clássicas de palhaços é o recurso circense mais importante dentre aqueles de que o quarteto lança mão. Outro elemento ressignificado pela obra *trapalhônica* talvez seja o paradoxo existente entre o corpo sublime dos atletas e o corpo grotesco dos bufões estabados. Se no picadeiro a exposição do grotesco pela palhaçadaria segue-se após a experiência sublime de presenciar o risco de acrobatas e trapezistas. No circo dos Trapalhões, a tensão das cenas de aventura e perseguição intercala-se às situações ridículas vividas pelos truões. Nesses casos, ao funcionar até mesmo como antídoto à tensão criada pela exposição a episódios de perigo iminente, o relaxamento provocado pelo riso valoriza e sedimenta a experiência do assombro precedente (BOLOGNESI, 2003). Heróis, aventureiros, corajosos, bons de briga e acrobatas, mas, ao mesmo tempo, atrapalhados e farsescos, os Trapalhões sintetizam nos seus próprios corpos, peritos e desastrados, para o espectador da poltrona, a relação dialética da experiência que o público tem na arquibancada do circo.

Dentre outros procedimentos circenses utilizados pelos Trapalhões, encontramos: o melodrama do circo-teatro; a agilidade para lidar com o imprevisto por meio do improvisado⁵, o conflito entre o palhaço Augusto e o palhaço Branco; a relação entre o *escada* e o cômico excêntrico; as *gags* corporais; os números espetaculares nos quais pilotos se arriscam na condução de automóveis, motocicletas ou em demonstrações de força física; malabarismos, acrobacias e a exploração das aptidões de animais adestrados.

Ô psit... A piada radiofônica

A comicidade verbal dos Trapalhões se revela nas tiradas do quarteto que pipocam entre os episódios de suas fábulas. Quase nunca elas estão ligadas ao fluxo da narrativa, saindo de cena com a mesma gratuidade com que entraram, como nos antigos programas de Rádio. Rapidez, incorporação anárquica de ditos e refrões, hibridismos linguísticos, habilidade de trocadilhos são comuns na composição de suas piadas.

⁴Esquete cômico curto, levado à cena pelos palhaços geralmente entre os números do espetáculo circense (BOLOGNESI, 2003).

⁵Muito explorada, sobretudo, na televisão, onde parte do programa era gravada *ao vivo* com a presença de plateia.

Do humor radiofônico identificamos ainda uma dramaturgia estruturada pelo estabelecimento de tipos, a concisão textual com que muitos diálogos são engendrados, a utilização recorrente de bordões e esporádica de onomatopeias, a recorrência a figuras de linguagem, 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*⁶ no programa televisivo. As interjeições *Ó psit* e *Ó da poltrona*, utilizadas por Didi para convocar a atenção da audiência e enganchar a unidade de ação, tanto na TV quanto no cinema, indicam um código de comunicação direta com o público, que era frequente no rádio.

Atrapalhando a revista

Dos quatro tipos convencionais do Teatro de Revista, o malandro, a mulata, o caipira e o português, três estão presentes nos Trapalhões. Mussum, além de negro, favelado e insolente, características do tipo mulata, utiliza desta a prosódia, ao terminar muitas palavras com *is* e *zis*. Tal como os *compères*⁷ que costuram o frágil fio condutor da Revista, os Trapalhões passam em revista pela atualidade do Brasil em filmes como *Os três mosquiteiros trapalhões* (STUART, 1980), *Os trapalhões e o Mágico de Oroz* (SANTANA, 1984) e *Os trapalhões e o rabo do cometa* (SANTANA, 1986).

Das mazelas contemporâneas que povoam as páginas dos jornais são também vítimas do escárnio *trapalhônico*: a carência das crianças abandonadas e a mendicância nos *Vagabundos trapalhões* (TANKO, 1982) e nos *Trapalhões na Serra Pelada* (TANKO, 1982), a seca nordestina no *Cangaceiro trapalhão* (FILHO, 1983) e no *Mágico de Oroz* (SANTANA e LUSTOSA, 1984), o tráfico de crianças para o exterior na *Filha dos trapalhões* (SANTANA, 1984), a *cartolagem* do empresariado esportivo com os *Trapalhões e o rei do futebol* (MANGA, 1986).

Hollywood fica ali bem perto

O projeto cômico de *Os trapalhões*, ou a marca que leva esse nome, surgiu definitivamente com a denominação do programa cômico televisivo do grupo na TV Tupi, em 1974. Quando o programa *Os trapalhões* começa a ser exibido, Renato Aragão já trabalhava na tela eletrônica há mais de dez anos. Oriundo da TV Ceará, ao chegar ao Rio

⁶*Claque* são os espectadores pagos para rirem e aplaudirem ao final das piadas durante os esquetes em programas humorísticos. Oriundo do Rádio, o recurso foi preservado em muitos programas televisivos. No documentário *O mundo mágico dos Trapalhões* (Tendler, 1981) a presença da *claque* atrás do cenário no estúdio de TV é revelada.

⁷ Misto de apresentador, comentarista, narrador e piadista, oriundo da Revista francesa, que *amarra* a revista de ponta a ponta, enfatizando o diálogo direto com o público (VENEZIANO, 2013).

de Janeiro ele teve como parceiro inicial Manfred Santana, no início da década de 1960, em um quadro do programa *A-E-I-O-Urva*, na TV Tupi carioca. Ao lado de galãs da Jovem Guarda, a dupla estrelou em 1966 um programa de nome *Adoráveis trapalhões*, na TV Excelsior. Depois, Aragão agregou Antônio Carlos à dupla formando o trio dos *Insociáveis*, na TV Record, em 1972. Mas foi a partir do programa da Tupi, dois anos depois, que o grupo ganhou sua formação definitiva, no nosso entender de quarteto – somando Zacarias e sem o adjetivo adoráveis no nome.

Apesar de na TV trabalharem em quatro, Renato continuaria a produzir filmes apenas ao lado de Dedé. Só em 1978 se sentiu seguro para levar o quarteto completo⁸ para a telona. É a partir do filme *Os trapalhões na guerra dos planetas* (STUART, 1978) que os filmes produzidos pela Renato Aragão Produções passam a carregar no título o adjetivo *trapalhão*, no plural, e não mais no singular. A entrada do ator mineiro coincide com a escalada de produção do quarteto, dentro de um sistema de indústria cultural. A partir do ano seguinte, 1979, os Trapalhões passam a lançar dois filmes por ano, cujos lançamentos estavam sempre atrelados às férias escolares (um filme em janeiro e outro em julho). Essa escala será mantida até a morte de Mauro Gonçalves em 1990.

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

O grande objetivo desses filmes era fazer o público rir. Se havia improviso, havia observância rígida às regras e convenções da comédia popular. Apesar do atropelo e das limitações impostas pelas condições escassas, ou talvez até em certa medida por conta delas, esses filmes beberam nos códigos de antigos veículos como o teatro popular e o

⁸ Os filmes *O trapalhão no planalto dos macacos* (TANKO, 1976) e *O trapalhão nas minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977) já contam com a participação de Mussum, mas não de Zacarias.

circo para, mesmo por meio de poucos recursos técnicos, conseguirem obter o máximo de resultado. Afinal,

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

Na escaleta das ruas: estrutura dos filmes

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

A estrutura fílmica dos Trapalhões apresenta seus bufões como os *zanni*⁹ (empregados maltratados, mendigos ou desempregados), que são convocados pelos heróis – geralmente um par romântico, ou uma dupla de pares, para auxiliá-los na vingança contra um mal causado por um grupo de antagonistas. Os trapalhões reparam o dano sagrando-se heróis em aventuras e se metendo em quiproquós.

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

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

⁹Os *zanni*, na *commedia dell'arte*, são os tipos que representam os serventes astutos que vieram do campo, como Arlequim e Briguella.

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

Como recursos cômicos, encontramos nos 22 filmes da trupe elementos de paródia, de metalinguagem, procedimentos circenses (melodramáticos inclusive), revisteiros e radiofônicos e utilização das imagens corporais, grotescas e rebaixadas, de que trata Bakhtin (1987) na sua teoria acerca da cultura popular.

Paródia: nosso jeito de filmar

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

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

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

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

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

O canto paralelo dos Trapalhões cita e recria obras pregressas de maneira particular e irônica.¹⁰ Mesmo quando parodia *blockbusters* do cinema de Hollywood ou clássicos da Literatura, o filme *trapalhônico* ganha vida própria. A visão particular, e muito brasileira de outras fábulas apresentada pelo quarteto, acaba por organizar outra obra original.

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

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

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

¹⁰ “Transpondo-se o solene para o familiar tem-se a paródia. E o efeito da paródia, assim definido, se prolongará até certos casos em que a ideia que se expressa em termos familiares é daquelas que deveriam ter outro tom, nem que seja por hábito” (BERGSON, 2001, p. 92).

No caso dos filmes, se o assunto de muitos deles era estrangeiro, o enfoque sempre foi tipicamente nacional. De acordo com Lopes (1997, p. 124), “a intenção não é a cópia pura e simples, a imitação que, levada a sério, revalidaria o discurso oficial; o que se busca, parodiando os ritos oficiais, é desmoralizá-los”.¹¹

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

De tudo a poética *trapalhônica* se apropriou para, adaptando formas e conteúdos díspares a novos contextos, recriá-los sob a égide de uma visão popular: incerta, ambivalente, inacabada e alegre. Assumindo as influências exteriores, reaproveitando materiais pretéritos (e, às vezes, até ultrapassados), criticando a tradição a que pertence, a paródia nativa cria assim, com viço e frescor, novos modos de representar.¹²

Referências bibliográficas:

- BAKTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, ed. Hucitec, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2001.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo, Editora Unesp, 2003.
- GILLET, Bernard. **Le spectacle sportif contemporain – boxe et catch: les tragedies du ring. Deux sortes de lutte**. In: DUMUR, Guy (Org.), *Histoire des spectacles*, Tours, Gallimard, 1965, p. 336 - 339.
- LOPES, Sara Pereira. **Vocalidade poética: elemento da linguagem da representação**. [apostila para uso didático [s.l: s.n.], 2001.
- LOPES, Sara Pereira. **“Diz isso cantando”**: a vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

¹¹ “Desde 1925, O. Freidenberg, em *A origem da paródia*, mostrava que nas civilizações arcaicas, antigas e medievais o cômico e o trágico, o ridículo e o sublime são dois aspectos complementares de uma mesma concepção de mundo e que toda visão sublime implica uma dupla paródica: ‘Essa dualidade burlesca faz parte do próprio mecanismo do sagrado’. A paródia, nesse contexto, é apenas um simulacro; ela reforça o conteúdo sagrado” (MINOIS, 2003, p.141).

¹² “Essas formas de representação – que tendiam para a inversão e assumiam o discurso carnavalesco – eram as únicas que, mantendo uma aversão geral pelo realismo, podiam provocar, no Brasil, a liberação de elementos culturais recalçados; as únicas que podiam ganhar um significado fundamental que reside na capacidade que elas tiveram de dar forma à divergência entre realidade e representação, própria de uma existência dupla, característica do Brasil e de seu subdesenvolvimento” (LOPES, 2001, p.03).

LUNARDELLI, Fatimarlei. **O circo no cinema popular dos Trapalhães**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo, Ed. da Unesp, 2003.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro Brasileiro**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo, Cortina, 1992.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo, SESI/SP, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas**, Editora da Unicamp, 1996.

Referências filmográficas:

FILHO, Daniel. **O cangaceiro trapalhão**. Brasil, 1983. (Filme)

MANGA, Carlos. **Os trapalhães e o rei do futebol**. Brasil, 1986. (Filme)

SANTANA, Dedé e LUSTOSA, Victor. **Os trapalhães e o Mágico de Oroz**. Brasil, 1984. (Filme)

SANTANA, **Os trapalhães no rabo do cometa**. Brasil, 1986. (Filme)

STUART, Adriano. **Os trapalhães na guerra dos planetas**. Brasil, 1978. (Filme)

STUART, Adriano. **Os três mosquiteiros trapalhães**. Brasil, 1980. (Filme)

TANKO. **O trapalhão nas minas do Rei Salomão**. Brasil, 1977. (Filme)

TANKO. **Os vagabundos trapalhães**. Brasil, 1982. (Filme)

TANKO. **Os trapalhães na Serra Pelada**. Brasil, 1982. (Filme)

Abstract: The comic group Os Trapalhães was one of the most successful to the popular public, as much in cinema such in television. Deriving from different schools, its components had composed its fixed types Didi, Dedé, Mussum and Zacarias anchored by comic strategies of the artists of Circus, Comic Radio and Revue. Thus, the poetics of the group valued, brought up to date and perpetuated the scenic repertoire and the values of these three streams, when combining its comic procedures. Our hypothesis is that the main factor of empathy of the quartet to the popular public is the synthesis of the main streams of the Brazilian popular comedy presented by the comic's poetics of the group.

Keywords: Clown; revue; radio comedy.