

A INTERTEXTUALIDADE EM NARRATIVAS TELEVISIVAS: PRÁTICAS DE CITAÇÃO E ALUSÃO NUMA COMÉDIA DE SITUAÇÃO BRASILEIRA

Rafael Jose Bona¹

RESUMO

O trabalho tem como objetivo analisar as práticas de intertextualidade, por meio da citação e alusão, nos esquetes televisivos da antiga comédia de situação, *Os Trapalhões*, veiculada na TV Globo. A pesquisa se classifica como descrita, de abordagem qualitativa. São analisados três esquetes televisivos: *trapaclipe Thriller*, *Espantanal* e *O novo recruta*, todos veiculados entre os anos de 1984 e 1990. Como resultado se constata que o conteúdo das narrativas apela para as competências do espectador que reconhece as apropriações e associações, realizadas a partir da cultura audiovisual estrangeira e nacional. *Os Trapalhões*, em seus esquetes, 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 espectadores.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Citação. Alusão. Esquetes. *Os Trapalhões*.

1 INTRODUÇÃO

As comédias de situação – também conhecidas por *sitcoms* – são produtos constantemente presentes na mídia televisiva. Conhecidas pela provocação de um riso espontâneo, seu tempo de duração geralmente é curto, em média 25 minutos. Desde o início da televisão, as narrativas das comédias de situação têm se apoiado em diferentes textos e contextos para a criação de histórias e enredos. Uma prática intertextual que sempre esteve presente na concepção das histórias com o intuito de levar ao leitor/espectador textos com múltiplas referências que vão desde as conhecidas do público em geral ou aos que possuem um repertório individual.

O termo intertextualidade foi cunhado por Kristeva, nos anos de 1960, a partir das concepções sobre o dialogismo e a polifonia, propostas por Bakhtin, nos anos de 1930. Em

¹ Doutor em Comunicação e Linguagens (UTP). Docente colaborador do Mestrado em Educação (PPGE/FURB) e dos cursos de graduação da FURB e da UNIVALI. E-mail: bona.professor@gmail.com.

suma, é a relação dos textos com outros textos, do enunciado com outros enunciados. É uma orquestração do artista com textos e discursos já existentes. A intertextualidade possibilita uma relação dialógica com diversos meios (STAM, 2009).

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.

Dentro desse contexto, o presente trabalho tem como objetivo analisar as práticas de intertextualidade, por meio da citação e alusão, nos esquetes televisivos da comédia de situação *Os Trapalhões*, veiculados na TV Globo, entre os anos de 1980 e os de 1990.

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 do quarteto na televisão são as de citação e alusão, as quais são analisadas neste artigo.

A pesquisa se classifica como descrita, de abordagem qualitativa. São analisados três esquetes televisivos de *Os Trapalhões*, veiculados entre os anos de 1984 e 1990, na TV Globo. A partir dos conceitos de Genette (2010), sobre intertextualidade/citação, o artigo analisa o *trapaclipe Thriller*, de 1984, que se refere à uma paródia do videoclipe *Thriller*, de Michael Jackson (1958-2009) e um trecho da abertura do esquete *Espantanal*, de 1990, paródia da telenovela *Pantanal* (1990, TV Manchete). Em seguida, se analisa o esquete *O novo recruta* (1988) a partir dos conceitos de intertextualidade/alusão.

2 MARCO TEÓRICO

Bakhtin considera o dialogismo como algo pertencente à linguagem, sendo essa uma forma de comunicação e discurso. Sempre haverá um diálogo entre os interlocutores, pois o dialogismo não acontece por si só. É um texto produzido com muitas vozes, de textos, discursos que se entrecruzam e se completam (BARROS, 2005).

A partir dos estudos dos textos originais de Bakhtin, escritos em russo, e posteriormente algumas traduções em francês, Fiorin (2012) esclarece que há uma distinção entre as relações dialógicas entre os enunciados e os textos, sendo que essas são relações interdiscursivas:

O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdade. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais (FIORIN, 2012, p. 181).

Seria mais fiel levar em conta os escritos em russo para melhor conceituar o termo intertextualidade que é uma relação dialógica entre os textos e dentro deles (FIORIN, 2012).

Muitos autores rotulam dialogismo/polifonia e intertextualidade como sinônimos. Eles possuem distinção na sua abrangência e no seu significado. Segundo Araújo (2007, p. 35), “enquanto dialogismo e polifonia se referem em geral a ‘vozes’ dentro de um texto, intertextualidade se refere ao processo pelo qual um texto se apropria de um outro anterior, que é adaptado, reestruturado, reformatado e reconfigurado”.

Stam (2009) esboça também sobre a prática do dialogismo intertextual, algo presente nos estudos da intertextualidade:

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação (STAM, 2009, p. 226).

O dialogismo intertextual é algo comum e presente na comunicação midiática. Eco (1989, p. 125), ressalva que “quando a citação escapa ao leitor e é até mesmo produzida inconscientemente pelo autor, estamos na dinâmica normal da criação artística: os próprios mestres se repetem”. Porém, quando ocorre do leitor passar despercebida essa influência, mas o autor está ciente disso, entra-se na questão de plágios textuais, nada relacionado a intertextualidade.

Postula-se a intertextualidade também como valioso conceito teórico por sua possibilidade de relacionar textos individuais a outros preceitos de representação; há também a alusão intertextual, algo vastamente utilizado no cinema, por exemplo, que utiliza intertextos com movimentos de câmera individuais e, até mesmo, alusões a narrativas externas (STAM, 2009).

O diálogo entre os textos é uma constante entre a literatura e as artes. Nesse contexto, Eco (2011a) argumenta sobre a ironia intertextual, em que sempre há uma dupla leitura, e esse contato pode ser feito de duas formas: (1) pelo espectador/leitor ingênuo que não conhece a citação, porém, acompanha o desenrolar da história em questão; e (2) por aquele que conhece a obra e sente a citação ao texto original e consegue identificar a citação. O autor ainda explica que:

[...] às vezes o aceno intertextual é tão imperceptível 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, 2011a, p. 240).

Uma obra pode estar repleta de intertextos e nem por isso pode ser considerada uma ironia intertextual. Eco (2011b, p. 213) argumenta que “o texto pode ser lido de modo ingênuo, sem colher as remissões intertextuais, ou pode ser lido com plena consciência destas remissões ou pelo menos com a persuasão de que é preciso procurá-las”.

Nesse sentido, *Os Trapalhões*, não somente praticavam o conhecimento intertextual para os seus espectadores, em suas narrativas televisivas, mas também exerciam essa modalidade em diferentes tipos de mídia, como nos filmes cinematográficos e nas histórias em quadrinhos. A imagem do grupo, constantemente exposta nos meios de comunicação, 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.

Conforme Samoyault (2008, p. 67) “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)”.

A teoria de Genette (2010) e os termos adaptados para o audiovisual, a partir de Stam (2009), fundamentam a análise, pois é possível entender de forma mais abrangente as categorias de intertextualidade presentes nas narrativas televisivas de *Os Trapalhões*.

3 O TRABALHO DA CITAÇÃO: UM POUCO DE MICHAEL JACKSON E DE MÚSICA DE TELENUELA

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. Compagnon (1996) situa 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 Sant’Anna (1988, p. 43), se referem “a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico”.

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” (SAMOYAUULT, 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. [...] Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso. (SANT'ANNA, 1988, p. 44).

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), paródia do original de mesmo nome do cantor Michael Jackson e a vinheta de abertura de *Espantanal* (1990), 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”. Nesse 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 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 (ver figuras 1 e 2). 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 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 (ver figuras 3 e 4).



Figura 1: *still frame* de *Thriller* (1983)
Fonte: recorte do autor.



Figura 2: *still frame* de *Thriller* (1983)
Fonte: recorte do autor.



Figura 3: *still frame* do *trapaclipe Thriller* (1984)
Fonte: recorte do autor.



Figura 4: *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!*”². E, em seguida, ouve-

² Tradução livre: ‘Você está bem? Saia daqui!’

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: “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” (COMPAGNON, 1996, 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 *trapaclipe*, 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 Sales Gomes (2001, p. 90), 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”. 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 audiência 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. Segundo 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”.

Os 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 5 a 8) 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 5: *still frame* vinheta abertura *Pantanal* (1990)
Fonte: recorte do autor.



Figura 6: *still frame* vinheta abertura *Pantanal* (1990)
Fonte: recorte do autor.



Figura 7: *still frame* do esquete *Espantanal* (1990)

Fonte: recorte do autor.



Figura 8: *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 (2011a) 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”.

4 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 (2009) menciona que a alusão pode evocar outro filme/obra e pode propor comentários sobre a referida obra. Em outro texto, Stam (2006) 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 telenovelas, 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*. 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 alusão está deslocada da fonte. Conforme Eco (2011b, p. 214), “não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou mutação de significado”.

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 frequentemente [*sic*] subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto. (SAMOYULT, 2008, p. 51).

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), 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 9).



Figura 9: *still frame* do esquete
O novo recruta (1988)
Fonte: recorte do autor.

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.



Figura 10: *still frame* do esquete
O novo recruta (1988)
Fonte: recorte do autor.



Figura 11: *still frame* do esquete
O novo recruta (1988)
Fonte: recorte do autor.

Em algumas situações do esquete (ver figuras 10 e 11), 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, p. 42) todos os textos são carregados de palavras e pensamentos sempre de forma subtendida e “parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho teve, por objetivo, analisar as práticas de intertextuais de citação e alusão nos esquetes televisivos de *Os Trapalhões*. Com a análise acerca das relações intertextuais, foi percebido os esquetes, como o *trapaclipe Thriller* (1984) e 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.

Em boa parte das obras televisivas de *Os Trapalhões*, muitos são os intertextos presentes nas narrativas e as formas intertextuais podem aparecer despercebidas. 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.

Deixa-se de sugestão para outros estudos na área, que os esquetes televisivos do passado possam ser comparados com os que foram veiculados em 2017, na versão *remake* de *Os Trapalhões*, e que se verifique os intertextos utilizados neles para uma possível comparação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. **Obras completas VI**: do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARAÚJO, D. C. **Imagens revisitadas**: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Sulina, 2007.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In.: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 25-36.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011a.

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

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

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In.: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 161-193.

FRANCFORT, E. **Rede Manchete**: aconteceu, virou história. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KINDER, M. **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.

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

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2009.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

The intertextuality in television narratives: citation and allusion practices in a Brazilian situation comedy

ABSTRACT

The work aims to analyze the practices of intertextuality, through citation and allusion, in the television skits of the old comedy situation, *Os Trapalhões*, aired on TV Globo. The research is classified as described, with a qualitative approach. Three television skits are analyzed: *Trapaclipe Thriller*, *Espantanal* and *O novo recruta*, all of them between 1984 and 1990. As a result it is verified that the content of the narratives appeals to the skills of the viewer that recognizes the appropriations and associations, made from of foreign and national audiovisual culture. *Os Trapalhões*, in their sketches, used daily facts, economy, scenery and Brazilian politics, as well as aspects of double coding, in order to provoke the laughter of their spectators.

Keywords: Intertextuality. Citation. Allusion. Sketches. *Os Trapalhões*.

La intertextualidad en narrativas televisivas: prácticas de citación y alusión en una comedia de situación brasileña

RESUMEN

El trabajo analiza las prácticas de intertextualidad, por medio de la citación y alusión, en los esquetes televisivos de la antigua comedia de situación, *Os Trapalhões*, transmitida en la TV Globo. La investigación se clasifica como descrita, de abordaje cualitativo. Se analizan tres sketch satíricos televisivos: *trapaclipe Thriller*, *Espantanal* y *O novo recruta*, todos vehiculados entre los años 1984 y 1990. Como resultado se constata que el contenido de las narrativas apela a las competencias del espectador que reconoce las apropiaciones y asociaciones, realizadas a partir de la cultura audiovisual extranjera y nacional. *Os Trapalhões*, en sus

productos televisivos, utilizaban hechos de lo cotidiano, de la economía, del escenario y de la política brasileña, además de aspectos de doble codificación, en el sentido de provocar la risa en sus espectadores.

Palabras clave: Intertextualidad. Citación. Alusión. Sketches satíricos. Os Trapalhões.

Recebido em: 26/02/2019

Aceito em: 04/06/2019