

Cadernos

letra e ato

Da lona para a telona: circo e chanchada na atuação dos Trapalhões

André CARRICO¹

Resumo: O presente artigo busca mostrar como parte da poética cômica dos atores Renato Aragão e Manfred Santana (Dedé) advém de conhecimentos transmitidos por gerações de artistas que os antecederam no cinema de Chanchada e no Circo. Composto por artistas de diferentes formações, o grupo Os Trapalhões misturou e combinou a diversidade de saberes de seus componentes numa experiência híbrida e reveladora de nossas tradições cômicas.

Palavras-chave: Comédia popular; circo; palhaço.

Da poética popular

A história das artes cênicas populares no Brasil, ainda incipiente, já indica um conjunto de procedimentos comuns entre diferentes gêneros. Transmitidos de forma não-metodológica por sucessivas gerações de artistas, esses saberes foram, com o tempo, estruturando poéticas. Partimos da hipótese de que o acúmulo de conhecimentos e recursos técnicos para a cena, ao longo do tempo, configura uma tradição. E, a partir dessa tradição, procuraremos apontar elementos do cinema de chanchada e do circo na eficácia cômica dos tipos Didi e Dedé, do grupo Os Trapalhões.

De maneira geral, os profissionais da cena popular não limitavam seu campo de atuação a um único gênero ou veículo. Do mesmo modo, seus procedimentos e códigos não se restringiam a áreas específicas, mas eram compartilhados entre os próprios artistas.

¹ E-mail: andrecarrico7@gmail.com. Pós doutorando em Artes da Cena pela Unicamp, doutor e mestre em Artes pela mesma instituição. Como professor atua, sobretudo, nas áreas de história do teatro, teatro brasileiro e comédia popular.

E esses processos de ensino-aprendizagem diretos, com suas fusões e adaptações, geraram novas poéticas.

O conceito de hibridação cultural, elaborado por Canclini (2000), pode ajudar na tentativa de reflexão a respeito das fusões de estruturas e práticas sociais modernas, nas suas reconversões e reconstruções, nas interações e nos diálogos entre as artes populares e as indústrias culturais. Por hibridação, Canclini designa “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2000, p.19). O sociólogo argentino procura rever os discursos essencialistas de purismo, autenticidade e identidade, levando em conta as condições de produção e mercado em diálogo com os processos de criação em arte. Se à análise acadêmica é impossível o estabelecimento de fronteiras entre as modalidades artísticas contemporâneas, da mesma forma, determinar limites rígidos entre os diversos territórios do teatro popular pode tornar-se uma tarefa estéril.

O projeto os trapalhões

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 Renato Aragão, Manfred Santana, Antônio Carlos Bernardes Gomes e Mauro Gonçalves compuseram os tipos fixos Didi, Dedé, Mussum e Zacarias alicerçados por estratégias cômicas dos artistas de Circo, do Teatro de Revista e da Chanchada. Resignificando um repertório de procedimentos preexistentes, o programa Os Trapalhões foi um dos maiores líderes de audiência na TV, ocorrência singular de êxito e prestígio entre diferentes classes sociais e faixas etárias. No Cinema, quatro dos dez filmes nacionais de maior bilheteria são do grupo.

Mas os Trapalhões não se formaram ao acaso. Eles são fruto de um projeto de comédia elaborado por Renato Aragão. Ele é o mentor não apenas de um tipo, mas de um plano de comicidade coletiva. Ainda que toda a criação *clownesca* carregue a cristalização das experiências e tentativas de improviso do artista que a engendrou, há uma decisão racional e muito bem elaborada por trás de cada passo na carreira artística do cômico cearense.

O quarteto define uma poética que começou a se manifestar na carreira solo de Aragão e à qual depois, seguindo suas estratégias, somou-se um segundo cômico, um terceiro e um quarto – até cristalizar-se como formação em quarteto a partir de 1974, na TV Tupi. Quando analisamos o discurso de Renato nos momentos em que fala sobre o grupo em seus depoimentos, percebemos que ele pensa o trabalho dos Trapalhões como

uma obra e não como diversas criações isoladas². Conforme fica claro nos métodos de produção da obra cinematográfica do quarteto (reaproveitamento de automóveis construídos para o quarteto, de cidades cenográficas, de vinhetas de música incidental), para Aragão, produtor principal de todos os filmes, a obra do grupo é vista como uma totalidade única e não como um conjunto de filmes, programas e espetáculos dispersos. Além dos elementos de produção que são reaproveitados, há referências metalinguísticas de um filme no outro.

Existem escolhas predeterminadas na construção do tipo Didi. Renato demonstra ter profundo conhecimento da filmografia do Gordo e o Magro, de Chaplin e da dupla Oscarito e Grande Otelo. Mas sua influência mais significativa é a Chanchada. Em suas declarações, ele afirma ter visto 18 vezes em seguida ao filme *Aviso aos Navegantes*³ (MACEDO, 1950) só para atentar às estrepolias físicas de seu mestre Oscarito – e depois tentar repeti-las em ensaios solitários.

Oriundo de uma linhagem circense de 400 anos, os Stuart, o espanhol Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias (1906-1970) aportou no Brasil aos dois anos, quando seus pais foram contratados pelo Circo Spinelli. Ali estreou aos 5 anos, como indiozinho numa montagem de *O Guarani*, de Benjamin de Oliveira. Em 1932, foi para o Teatro Recreio, onde estreou na revista *Calma, Gegê*, com aquela que se tornaria sua *pièce de résistance*, uma paródia dos discursos do presidente Getúlio Vargas (1882-1954). Na Revista, notabilizou-se em dezenas de produções. A partir de *A Voz do Carnaval* (GONZAGA e MAURO, 1933), passou a fazer graça também no Cinema, onde tomou parte em 48 produções. É na telona que se populariza, protagonizando cenas antológicas da Chanchada, como a do balcão de Romeu e Julieta, em *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949). Na década seguinte, aliada a seu trabalho nas películas, funda sua própria companhia de comédias teatrais. Além das funções de músico, compositor, malabarista e equilibrista, a acrobacia, depois da palhaçadaria, foi a arte na qual mais se destacou.

O fato de Renato ter assistido repetidas vezes aos filmes de Oscarito para observar seus procedimentos técnicos já denota um projeto deliberado de tornar-se cômico⁴. Também diz muito da maneira como Aragão aprendeu a se fazer Didi. Ao afirmar que “assistia com atenção repetidas vezes aos filmes do Oscarito”, ele revela que seu método de

² Renato Aragão em depoimento ao autor, Rio de Janeiro, RJ, 11 mar. 2013.

³ Esse filme é considerado o protótipo do gênero Chanchada (PIPER, 1976; MARINHO, 2007).

⁴ Era comum Renato ir ao cinema para assistir repetidas vezes aos filmes de seu ídolo cômico. O filme *Carnaval no Fogo* (MACEDO, 1949), por exemplo, também outro ícone da Chanchada, com Oscarito e Otelo, foi visto 15 vezes por ele, segundo atesta nos depoimentos para *Documentário Retratos Brasileiros: Didi* (2004) e COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FOREVIS (2005).

aprendizagem, como o de tantos outros atores de sua geração, foi a observação. Na telona, o truão compreendeu os procedimentos de um cômico que na Chanchada exercitava truques, tempos e corporeidades adquiridos no Circo e aperfeiçoados através de longos anos de trabalho no Teatro de Revista. Modos de atuação cômica que foram transplantados da lona para a telona.

Renato nunca negou que sua comicidade não nasceu no Circo, mas no Cinema. “Eu nunca fiz Circo (...) mas o Circo é algo inerente ao meu trabalho”⁵. Porém, na infância e na adolescência, declara ter lido muito a respeito do trabalho de Charles Chaplin⁶. Ele também viu muitos palhaços nos pequenos circos do interior do Ceará.

A matriz poética de criação do Didi situa-se no corpo. Seu preparo físico esmerado e sua comicidade centrada na partitura corporal (ainda que auxiliada por outros procedimentos) fazem dele um fiel continuador do trabalho do acrobata Oscarito, “dono de uma invejável elasticidade corporal e impressionante preparo físico” (MARINHO, 2007, p.21). Didi tem um jeito para agradecer, um jeito para manifestar desconfiança (através do movimento da sobrancelha), um jeito para demonstrar que teve uma ideia, um jeito para sentar, outro para aplaudir. Seus *laçxi* constituem um acervo de partituras corporais ao qual ele recorre.

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

Didi⁷ é o palhaço feio. Renato Aragão é daqueles cômicos cuja configuração facial, se bem utilizada, por si só encaminha a expressão da máscara para o grotesco⁸. Sua dicção é

⁵ Cf. depoimento para COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS, Volume 1, Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 1 DVD.

⁶ No documentário *O Mundo Mágico dos Trapalhães* (TENDLER, 1981), ele cita uma biografia do cômico inglês escrita por Georges Sadoul.

⁷ Renato Aragão também criou outros três tipos que durante períodos diferentes figuraram no programa de TV *Os Trapalhães*: Severina, paródia da Salomé de Chico Anysio, uma velha cearense e pobre que conversava sobre a carestia com sua prima gaúcha ao telefone; Ananias, um goleiro anão cuja comicidade centrava-se no jogo que Aragão estabelecia a partir de um mecanismo cenográfico que matinha suas pernas enterradas; e o

ruim e Renato se aproveita disso para fazer graça com os erros de pronúncia e trocas silábicas do Didi. Mas apesar dos inúmeros bordões que legou à gíria brasileira em mais de 50 anos de sua exibição, não é o humor verbal a fonte principal da graça do Didi. A voz nunca foi o recurso determinante de sua práxis. Para o cômico de rua é mais importante que se escutem os gestos do que as palavras. O eixo maior de sua palhaçada está no corpo, através de suas caretas e *lazzi* gestuais⁹.

O filho da chanchada

Os filmes dos Trapalhões são filhos da Chanchada na mesma medida em que Aragão era fã declarado do gênero. A primeira comédia do cinema nacional, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (FERREZ, 1908), que apresenta um caipira perdido entre confusões e números musicais na capital federal já é considerada por Piper (1976) uma predecessora dessa família de comédia.

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

A Chanchada era o resultado direto de uma mistura entre os esquetes do teatro de revista e os sucessos musicais dos programas de rádio. Na realidade, de uma forma geral, existia apenas um fiapo de história – defendido por atores, na sua maioria, saídos da revista – entremeado por músicas das paradas e/ou campeãs de Carnaval. Tudo isso servindo como trampolim para o brilho histriônico de um elenco delicioso e despudoradamente caricato (MARINHO, 2007, p. 203).

Como grandes peças no painel histórico da Chanchada destacam-se ainda: *Aviso aos Navegantes* (MACEDO, 1950), *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952), *Matar ou Correr*

Véio, um idoso que, nas sucessivas tentativas de conquistar mulheres bonitas, ao se dar mal, dizia: “O véio dançô!” Apesar desse bordão ser o mote do Véio, ele também chegou a ser utilizado pelo tipo Didi. Esses tipos nunca contracenaram com Dedé, Mussum e Zacarias, sendo apresentados como quadros-solo de Renato.

⁸ “(...) um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo o sempre”. (BERGSON, 2001, p. 18)

⁹ Aos 55 anos, Didi sobreviveu aos Trapalhões e, em 2015, ainda faz palhaçada no Teatro e em programas especiais de Televisão. No Brasil, é o tipo midiático de carreira ininterrupta mais longeva.

(MANGA, 1954), *De Vento em Popa* (MANGA, 1957) e *O Homem do Sputnik* (MANGA, 1959) – quase todas enfileiradas entre as 13 protagonizadas pela dupla Oscarito/Grande Otelo.

Mesmo quando seus títulos indicavam a pretensão de imitar películas do cinema hegemônico, a brasilidade das comédias chanchadeiras não negava seu *pedigree*. A despeito do desdém da crítica, a cumplicidade com seu público fez com que o gênero atravessasse exitoso mais de 20 primaveras. Só a Atlântida, primeira e principal companhia produtora de Chanchadas, pôs em exibição 62 latas¹⁰. Localizada no centro do Rio de Janeiro, capital política e cultural do Brasil de meados do século XX, ela formava com a Rádio Nacional e os teatros de Revista da Praça Tiradentes “um triângulo cultural sem paralelos em nossa indústria de entretenimento de massa” (AUGUSTO, 1989, p. 19). As três empresas completavam um circuito de fabricação e lançamento de ídolos. Nas telas, o público conhecia a imagem dos cantores e galãs de novelas cujas vozes idolatravam pelo Rádio, dividindo a cena com cômicos da Revista e da comédia de costumes.

No Brasil, grande parte dos elementos do *filmusical* são oriundos do Teatro de Revista: a tipificação das personagens, o enredo armado sobre a “costura” de situações diversas, a sátira do cotidiano. Além deles, o projeto trapalhônico apresenta outras identificações com a Chanchada: a mistura de humor ingênuo (para as crianças) com comicidade adulta; a criatividade premida por um esquema “apertado” de produção (na obrigação de lançar um título a cada temporada); as canções defendidas por cantores de sucesso; a boate como cenário onde se desenrola parte do enredo, para dar lugar a números musicais e, às vezes, coreográficos; a presença dos galãs e beldades preferidas do público.

Digna de nota também é a constância de técnicos, diretores e artistas que, com o fim das Chanchadas nos anos 1960 e a disseminação do Cinema de Autor, encontravam espaço de atuação nos filmes dos Trapalhões. Atores que, em muitos casos, participaram também do Teatro de Revista e trouxeram para jogar com os trapalhões sua voz, seu corpo e seus recursos cômicos: Carvalinho, Hélio Souto, Zezé Macedo, Wilson Grey (o recordista em número de participação em chanchadas). Victor Lima, roteirista de mais de 50 filmes, entre eles, *Nem Sansão, Nem Dalila* (MANGA, 1954), dirigiu e escreveu cinco películas para os Trapalhões. Não por acaso, o croata J. B. Tanko, diretor da maioria dos filmes trapalhônicos, começou sua carreira no Brasil na fase final do ciclo de comédias musicais. Carlos Manga, o gênio maior do gênero, também dirigiu um filme do quarteto, *Os*

¹⁰ Além da Atlântida, os produtores independentes Watson Macedo, Herbert Richers e Oswaldo Massaini também produziram filmes do gênero.

Trapalhões e o Rei do Futebol (MANGA, 1986), verdadeira homenagem ao formato e que tem José Lewgoy, o vilão da Atlântida, como o antagonista.

Um corpo que grita

Os procedimentos circenses talvez sejam os mais significativos para a configuração da poética trapalhônica. O circo é tema de diversos filmes da trupe e as entradas *clownescas* inspiram não apenas esquetes televisivos mas também diversas cenas na telona. Manfried Santana, que nasceu numa família circense e estreou no circo-teatro aos três meses de vida, foi o artista que mais contribuiu para a difusão dos códigos do picadeiro dentro do quarteto. Ele declara ter transmitido procedimentos de palhaçaria para Aragão no início da carreira da dupla. “(...) eu ensinava o Renato a cair, fingir que apanhou, bater, fazer movimentos típicos de palhaço” (Depoimento de Santana in JOLY & FRANCO, 2007, p. 30).

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

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

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

Quando chora o Dedé, sua máscara de choro é a mesma do palhaço de pista que, auxiliado por um mecanismo, espirra água por cima das orelhas: o pescoço projetado para

frente, o maxilar caído, os lábios contorcidos para baixo, os olhos espremidos, as sobrancelhas erguidas. Toda careta que desenha tem de ser vista até a última arquibancada. No televisor e, sobretudo, na telona, essas máscaras ganham proporções descomunais. Dedé, nesses momentos, reificado, deixa de ser gente e passa a ser aparelho.

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

Manfried Santana não fala em cena. Ele grita. Mesmo quando dubla os filmes dos Trapalhões¹¹ ou no estúdio do programa televisivo. Nas cenas em que Dedé contracena com Zacarias, percebemos que esse procedimento contrasta com a técnica de Mauro Gonçalves. De origem radiofônica, o ator mineiro utilizava sua voz de maneira modulada, exceto nos momentos de exaltação do Zacarias. No circo, origem e escola de Manfried, é pelo grito que os palhaços se comunicam com a plateia. Quase obsoleto nas grandes lonas que hoje lançam mão do microfone, esse procedimento ainda é comum nos pequenos picadeiros que percorrem o interior do Brasil. Na dicção de Manfried percebemos também o “érrrrre” da escola italiana de interpretação, o chamado “teatrão”. Ali está um resquício da influência europeia no *bel canto* dos mestres formadores do Teatro e do Circo brasileiros.

Dedé é o apelido dado ao palhaço que Manfried Santana fazia ainda na infância, no circo da família. O batismo foi feito por seu irmão, também palhaço, Dino Santana¹². Com sua força, Dedé é o trapalhão que manda até “calar a boca” e corrige os erros de seus colegas. Ele chega inclusive a bater em Didi, no filme *Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979). Em sua autobiografia artística, *Eu e meus amigos Trapalhões*, Manfried Santana (2009) enfatiza em diversos capítulos que, durante o período em que trabalhou no quarteto, sua personalidade era irascível. “Todos os que conheciam os Trapalhões na intimidade eram unânimes em afirmar que eu era o mais mal humorado do grupo. (...) Houve uma época em que tudo me aborrecia” (SANTANA, 2009, p. 5). Não é difícil concluir que a irritabilidade e o azedume do tipo Dedé sejam oriundos de seu próprio criador.

¹¹ A maioria das cenas dos filmes trapalhônicos por nós pesquisados foi dublada.

¹² Ondino Santana (1940-2010), ator e diretor, atuou em diversos filmes dos Trapalhões e foi assistente de direção do programa do quarteto.

Nos Trapalhões, Dedé é o palhaço Branco, o “certinho” que manda e subjuga os outros palhaços. Além disso, cumpre a função de escada.

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

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

Dedé é o mais ágil trapalhão nas claques¹³; aponta o tapa na altura da orelha de seu adversário e rápido desfere o golpe. Santana dá sempre a réplica imediata depois da fala de seus interlocutores, impedindo que haja “branco”¹⁴ na cena trapalhônica. Em suas atuações ao lado do grupo, ele consegue não apenas preparar as piadas para seus três colegas como também arrematá-las. Na TV, quando o ritmo da cena está em desaceleração, nota-se que o ator toma a frente da ação, aumentando o volume de voz e a vivacidade de sua atuação para manter o tempo cômico e a animação do quadro.

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

Se o riso muitas vezes nasce daquilo que no corpo se evidencia como ação mecânica, o palhaço Branco é a figura que, preparando a escada, serve para nos apontar esse mecanismo em seus parceiros de cena. E o líder Dedé, atlético, machão e furioso, como contraponto do Didi e o fiel da balança nos Trapalhões, sabe como poucos palhaços executar esse apontamento¹⁵.

¹³ Nome dado aos tapas e golpes imoderados desferidos pelos palhaços.

¹⁴ Lapso ou esquecimento momentâneo que impede o ator de dizer o texto, interrompendo a cena.

¹⁵ Na TV, depois da despedida trapalhônica, na década de 1990, Santana sentou no banco da *Escolinha* de Chico Anysio e depois passou pelo programa *Zorra Total*. Fora da Globo, em 1999, foi um dos professores da

Os atores que formaram o grupo cômico Os Trapalhões, a partir dos saberes aportados por suas diferentes formações artísticas, souberam conjugar as potencialidades individuais de cada integrante numa poética reveladora de nossas escolas cômicas. Na TV e no cinema, sua obra valorizou, atualizou e perpetuou o repertório cênico dessas escolas, ao combinar seus procedimentos cômicos. Transmitidos de maneira não metodológica por gerações de artistas que os antecederam, esses valores foram atualizados pela heterogeneidade dos tipos d'Os Trapalhões. E por meio deles podemos vislumbrar estratégias cômicas dos artistas de Circo, da Chanchada e de outros gêneros humorísticos brasileiros.

Referências bibliográficas:

- ARAGÃO, Renato. *Depoimento concedido a André Carrico*. Rio de Janeiro, RJ, 11 mar. 2013.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras, 1989.
- 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. v. 1.
- BURLE, José Carlos. *Carnaval Atlântida*. Brasil, 1952. (Filme)
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2000.
- COLEÇÃO OS TRAPALHÕES FORÉVIS. Produção Editora Abril. São Paulo, Editora Abril, 2005. 3 DVDs (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0.
- DOCUMENTÁRIO RETRATOS BRASILEIROS: DIDI, dirigido por Sérgio Rossini e exibido pelo Canal Brasil em 07/08/2004.
- FERREZ, Julio. *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*. Brasil, 1908. (Filme)
- GONZAGA, Adhemar e MAURO, Humberto. *A Voz do Carnaval*. Brasil, 1933. (Filme)
- JOLY, Luís e FRANCO, Paulo. *Os adoráveis Trapalhões*. São Paulo, Editora Matrix, 2007.
- MACEDO, Watson. *Carnaval no Fogo*. Brasil, 1949. (Filme)
- _____. *Aviso aos Navegantes*. Brasil, 1950. (Filme)
- MANGA, Carlos. *Os Trapalhões e o Rei do Futebol*. Brasil, 1986. (Filme)
- _____. *Matar ou Correr*. Brasil, 1954. (Filme)
- _____. *Nem Sansão, Nem Dalila*. Brasil, 1954. (Filme)
- _____. *De Vento em Popa*. Brasil, 1957. (Filme)
- _____. *O Homem do Sputnik*. Brasil, 1959. (Filme)
- MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2007.
- PIPER, Rudolf. *Film musical brasileiro e chanchada*. São Paulo, L'Oren editora e distribuidora de livros LTDA, 1976.
- SANTANA, Manfred. *Eu e meus amigos trapalhões*. Curitiba, A. D. Santos editora, 2010.
- STUART, Adriano. *Cinderelo Trapalhão*. Brasil, 1979. (Filme)

Escolinha do Barulho, na TV Record. Em 2005, ganhou o seu próprio programa, *Dedé e o Comando Maluco*, produção de Beto Carrero (1937-2008) gravada em Santa Catarina e exibida pelo SBT. Com a morte do caubói Beto, em 2008, depois de uma reconciliação pública com Renato Aragão no programa *Criança Esperança*, voltou a trabalhar com seu parceiro em *A Turma do Didi*. Em 2011, foi homenageado no 3º Encontro Internacional de Palhaços – Circovolante, em Mariana/MG. No mesmo ano, inaugurou o *Circo do Dedé Santana*, em São Gonçalo/RJ. Esteve em cartaz no teatro, no Rio de Janeiro, no musical *Os Saltimbancos* na temporada 2014/15. Continua atuando em circos, eventos e praças de todo o país.

TENDLER, Silvio. *O Mundo Mágico dos Trapalhões*. Brasil, 1981. (Filme)

Abstract: This article seeks to show how part of the comic poetic of the actors Renato Aragão and Manfred Santana (Dedé) comes from the knowledge transmitted by generations of artists before them in Chanchada movie's and Circus. Constituted by artists from different backgrounds, the group combined the diversity of knowledge of its components in an experience hybrid and revealing of our comic traditions.

Keywords: Popular comedy; circus; clown.