

HERÓIS EM TEMPO DE CRISE E A CRISE DOS HERÓIS: Conexões Insuspeitas Entre *Superman* E Os *Trapalhões*

Tiago Monteiro¹

RESUMO

Este ensaio discute as assimetrias na relação entre a gestão dos valores de produção de uma obra audiovisual e as ambições estéticas de seus produtores e criadores, a partir da obtenção de resultados considerados fracassos críticos ou simplesmente tidos como “ruins” pelo senso comum. Tomando por objetos os filmes *Superman IV – Em busca da paz* (Sidney J. Furie, EUA, 1987) e *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (José Alvarenga Jr., Brasil, 1989), o ensaio adota o conceito de “crise” como referência-chave para enquadrar ambos os títulos, compartilhando a premissa do autor Jeffrey Sconce (1995) acerca da relevância sociocultural das obras não canônicas e deslegitimadas.

Palavras-chave: Superman IV – em busca da paz. A princesa Xuxa e os Trapalhões. Cinema brasileiro. Paracinema. Super-heróis.

ABSTRACT

This essay discusses the asymmetric relation between the administration of a film's production values and the aesthetic ambitions of its producers and creators, when the output is considered a critical failure or simply a bad movie according to the common sense. By sharing author Jeffrey Sconce's view (1995) on the social and cultural meaning of non-canonical and fringe art works, the essay adopts the concept of “crisis” as a key-frame to analyse two films from the late 1980's: Sidney J. Furie's *Superman IV - the quest for peace* and Jose Alvarenga Jr's *A princesa Xuxa e os Trapalhões*.

Keywords: Superman IV – the quest for peace. A princesa Xuxa e os Trapalhões. Brazilian cinema. Paracinema. Superheroes.

¹ Tiago José Lemos Monteiro é Doutor em Comunicação pela UFF (2012), Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2006) e Bacharel em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição (2004). Entre 2016 e 2017, realizou estágio pós-doutoral na Universidade Anhembi Morumbi. Professor do Bacharelado em Produção Cultural e da Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ – Campus Nilópolis. Autor do livro “Tudo isto é pop” (Editora Caetés), sobre a música popular portuguesa dos anos 2000. Possui artigos publicados nas revistas E-Compós, Ciberlegenda, Contemporânea, entre outras, em torno dos temas: música popular massiva, cinema de gênero, cultura das mídias. Além disso, atua como roteirista e realizador audiovisual independente. Link para CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4954471388974809>.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: UMA (DES)METODOLOGIA

Um dos fatores que frequentemente nos leva a considerar determinada obra artística como sendo “ruim” é o descompasso evidente entre a intenção original de produtores/criadores e as efetivas condições materiais de feitura da obra em questão. O baixo orçamento ou a escassez de recursos técnicos não é uma condição *sine qua non* para o fracasso crítico de um filme, por exemplo: isto só se torna um problema quando tais variáveis impedem que o filme atinja objetivos situados para além daquilo que se revela de fato possível (SCONCE, 2007).

Não me parece outra uma das razões pelas quais a associação entre a noção de *trash* e certas vertentes do cinema de gênero sejam tão comuns: cinema de gênero (*western*, musical, *sci-fi*,...) pressupõe como *background* uma estrutura industrial de produção; esta, por sua vez, pressupõe recursos técnicos e materiais empregados de maneira ampla, sistemática e planejada. Quando estes recursos não estão disponíveis; quando há disponibilidade de recursos, mas eles são mal geridos; ou quando a gestão até é feita de forma sistemática, mas não de maneira a levar em conta todas as etapas do processo de produção (do roteiro à distribuição), a mistura tem grandes chances de desandar.

Este ensaio parte do pressuposto acima para discutir dois objetos cuja semelhança, a princípio, parece se limitar às respectivas épocas de lançamento (segunda metade dos anos 1980) e ao fato de serem filmes nos quais a figura do Herói e seus atos assumem papel de destaque. O primeiro objeto é uma produção estadunidense – *Superman IV – Em busca da paz* (Sidney J. Furie, 1987), enquanto

o segundo é *made in Brazil* – *A Princesa Xuxa e os Trapalhães* (José Alvarenga Jr., 1989).

Superman IV – Em busca da paz tem por protagonista o mundialmente célebre personagem criado por Jerry Siegel e Joe Shuster na década de 1930; já *A Princesa Xuxa e os Trapalhães* é estrelado por um quarteto de humoristas de matriz circense-teatral, à época no auge de sua popularidade televisiva junto ao público infantojuvenil. Que outras afinidades poderíamos estabelecer entre os dois objetos, então?

Apropriando-me livremente da ideia de montagem dialética desenvolvida por Sergei Eisenstein (2002), segundo a qual o “sentido” da operação de montagem fílmica nasce do confronto entre planos/termos aparentemente opostos entre si, arrisco-me nas linhas que se seguem a relacionar *Superman IV – Em busca da paz* e *A Princesa Xuxa e os Trapalhães* na condição de obras audiovisuais cujo estigma de “fracasso” (sobretudo crítico) a elas atribuído seria o efeito das tensões entre a gestão dos valores de produção disponíveis e as ambições estéticas e mercadológicas de produtores e criadores. E por mais que, hoje, tais títulos sejam alvo de um processo de recuperação/ressignificação que se dá sob o prisma do cultismo paracinemático, é justamente a partir do *status* de “pior(es) filme(s)” compartilhado por ambos que tais processos se dão.

CELULÓIDE KRIPTONITA, OU: AS DESVENTURAS DO SUPERMAN NO REINO DE GOLAM & GLOBUS

Aos que nasceram e cresceram embalados pelos sucessivos e sistemáticos lançamentos cinematográficos das editoras

Marvel e DC Comics ocupando as telas dos cinemas pelo menos duas vezes a cada semestre, eu gostaria de poder oferecer uma máquina do tempo de modo a conduzi-los de volta a finais da década de 1980, início dos anos 1990. Um dos objetivos das linhas que se seguem é dar conta da estiagem que era o panorama das adaptações audiovisuais de quadrinhos em meados dos anos 1980, razão pela qual nós, os tais fãs, éramos meio que obrigados a nos contentar com as infundáveis reprises televisivas dos filmes realizados nos finais dos anos 1970, entre os quais o Superman (1978) de Richard Donner e sua irrepreensível sequência, de 1980 (dirigida a quatro mãos de forma tensa por Donner e por outro Richard, o Lester), que ocupavam um lugar todo especial nos nossos corações.

Eram filmes dignos, digníssimos, aliás, atravessados por um senso de aventura e poderosos efeitos especiais (algumas décadas depois a gente aprende termos como “valores de produção” e passa a utilizá-los em contextos como esse) capazes de encantar crianças de qualquer idade. Meu pai, na época, devia ter quase a idade que eu tenho hoje, e ele se divertia vendo Christopher Reeve salvar o mundo tanto quanto eu, no auge dos meus 6, 7 anos (meu pai deixou de ver alguma graça nos filmes do Superman depois que eu cismeiei de tentar voar pulando da varanda da casa da minha avó, mas este é assunto para uma outra ocasião). O fato é que éramos felizes assistindo àqueles filmes nas tardes de domingo, alheios à existência de um mundo cruel e assustador lá fora – bem como da existência de mais dois longas-metragens que, até aquele momento (estamos falando precisamente de 1989), compunham a tetralogia do Homem de Aço nos cinemas.

Aqui eu sinto a necessidade de interromper o texto e fazer uma confissão. Até bem pouco tempo atrás, coisa de quatro ou cinco anos, eu nunca havia assistido ao malfadado Superman 3 (1983), que agora estava integralmente sob a batuta de Richard Lester e, talvez em função disso, aproximou-se em demasia do tom de autoparódia e comédia (aquí involuntária) que o diretor tão bem soube imprimir aos musicais com os Beatles que havia realizado nos anos 1960. Para os fracos de memória, Superman 3 é aquele em que, a dado momento da trama, o Homem de Aço enfrenta uma versão malvada de si mesmo, o vilão é o ator que fazia O agente da U.N.C.L.E., a Lois Lane mal dá as caras, e no qual o comediante Richard Pryor, na pele de um gênio dos computadores (estamos em 1983, afinal), parece se divertir mais do que todo o restante do elenco junto. Só tive a oportunidade de assistir a este filme recentemente, e sim, ele é mesmo, sem sombra de dúvida, muito, mas muito ruim. Mas a despeito de uma ruindade tão enfática, Superman 3 não é o objeto deste ensaio, pelo simples fato de que, após Superman 3, eles fizeram Superman IV – em busca da paz. E depois de Superman IV, de 1987, precisaríamos esperar por cerca de duas décadas para que o filho de Krypton retornasse às pantallas.

Quem, pois, seriam eles, os artífices de tamanho desastre? Eles são os lendários produtores israelenses Menahem Golan e Yoran Globus, fundadores da igualmente lendária Cannon Films – estúdio independente que, em finais dos anos 1970, início dos 1980, tomou Hollywood de assalto com uma bagagem fílmica que compreendia comédias eróticas, ninjas americanos, Bo Derek desnuda, breakdance e... Chuck Norris. A Cannon Films não cabe num parágrafo, esta

é a mais pura verdade: aos interessados e interessadas em desvendar os mistérios de um universo tão denso e enigmático, eu recomendo o excelente documentário de Mark Hartley intitulado *Electric Boogaloo: the wild, untold story of Cannon Films* (2014), que dissecava lindamente o fenômeno dos primos Golam & Globus. Você pode não lembrar, ou mesmo renegar esse passado, mas seu repertório audiovisual muito provavelmente foi formado por esta dupla.

Enfim, digressão. Fato é que, em finais dos anos 1980, a Cannon Films havia crescido de tal modo, e se tornado sinônimo de filmes baratos que vendiam ingressos aos borbotões, que seus comandantes resolveram alçar voos mais altos – ou dar passos maiores do que as pernas, diriam os detratores da dupla (e eles eram muitos). Neste sentido, há três títulos – todos de 1987 – que costumam ser considerados a derradeira pá de terra nas aspirações dos primos Golam & Globus em se tornarem “um dos grandes” na selva de Hollywood: *Falcão*, o campeão dos campeões (Sylvester Stallone sendo dirigido pelo próprio Menahem Golam na expectativa de um novo Rocky, com a queda de braço no lugar do boxe – o que, mal comparando, seria mais ou menos como substituir o basquete pela bocha); *Mestres do Universo* (aquele com o Dolph Lundgreen no papel do He-Man) e... bem, a esta altura do texto penso que vocês já façam uma ideia de qual é o terceiro filme.

Superman IV é o primeiro longa da série a não contar com a dupla Alexander e Ilya Salkind, os produtores da trilogia original, segurando as rédeas do filme. Trata-se, portanto, de uma parceria entre a Warner Bros. e a Cannon Films (para quem os Salkind venderam os direitos da saga após o fracasso do terceiro filme – eles ainda não tinham

visto nada...), o que funciona como uma amostra da ambição dos primos israelenses, e também como uma excelente metáfora acerca da necessidade de sermos humildes na vida, agirmos de acordo com as nossas condições etc.

Para tornar o mundo um lugar seguro para os contrabandistas de armas nucleares, Lex Luthor (Gene Hackman) cria um novo desafio para o Homem de Aço (Christopher Reeve): um vilão carregado de radiação e conhecido como Homem Nuclear (Mark Pillow). Esses dois seres superpoderosos se enfrentarão em um combate explosivo, que obriga Superman a salvar a Estátua da Liberdade, a impedir que o Monte Etna entre em erupção e a reconstruir a Grande Muralha da China. Christopher Reeve não apenas encarna o Homem de Aço pela quarta vez em *Superman IV – Em busca da paz*, como também colaborou para desenvolver o argumento provocativo e polêmico que o filme aborda: o desarmamento nuclear.

Goste-se ou não dos outputs da Cannon Films, sua expertise estava em produzir filmes baratos e rentáveis, como as séries *American Ninja* e *Braddock*; uma aventura do Super Homem seria qualquer coisa menos barata, dada a necessidade de investimento em um roteiro minimamente elaborado e em efeitos especiais de ponta – e lembrando que o espectador de 1987 teria um grau de exigência mil vezes maior do que o de 1983 nesse sentido.

O que Golam & Globus tencionaram fazer foi aplicar o modelo de produção da Cannon a um filme que eles jamais teriam condições de realizar fora de um grande estúdio e sem um orçamento vultoso. O resultado deste tiro n'água está impresso em cada fotograma do longa dirigido por Sidney J. Furie (que fez pelo menos um bom filme

– A entidade, de 1980 – e depois enveredou pelo universo dos Águias de aço e congêneres). Os efeitos especiais são canhestros, para dizer o mínimo. O roteiro, escrito a partir de um argumento do próprio Christopher Reeve, tenta parecer up to date ao incorporar aspectos sociopolíticos da época, como a iminência de uma guerra nuclear e a questão ecológica, mas apenas consegue soar didático (na melhor das hipóteses) ou pretensioso (na pior delas). Somando-se a isso o distanciamento temporal, ao vermos o filme hoje, além de didático e pretensioso, ele também é datado, em todos os aspectos possíveis e imagináveis (a cena do discurso do Superman na ONU é particularmente constrangedora). E mesmo conseguindo trazer Margot Kidder (Lois Lane) e Gene Hackman (Lex Luthor) de volta ao elenco, a lembrança que fica em termos de atuação é o desempenho granítico de Mark Pillow como o Homem-Nuclear, um dos vilões mais inconsistentes e menos ameaçadores de todos os tempos.

Dado o retumbante fiasco do longa nas bilheterias (Em busca da paz foi o pior box office de todos os Superman com Reeve), é compreensível que todos tenham saído do processo jogando no ventilador a inépcia da Cannon Films, que aparentemente tratava Superman IV como mais um entre 35 longas-metragens sendo produzidos em simultâneo, e se julgava capaz de sobreviver incólume a um eventual fracasso do filme.

Bem, não foi exatamente o que aconteceu.

Após três desastres sucessivos, a relação entre os primos Golan & Globus acabou por azedar. Antes de se separarem em definitivo no início da década de 1990, entretanto, os dois ainda forneceriam uma derradeira contribuição ao panteão de adaptações falhadas de heróis dos quadrinhos para o cinema, com

sua hoje esquecida versão de Capitão América (Albert Pyun, 1990). E no que concerne ao Homem de Aço, o dedo podre da Cannon parece ter lançado uma espécie de maldição sobre a saga, haja vista que tanto as tentativas de Tim Burton em reviver o herói não foram adiante (sobre isso, há um excelente documentário intitulado *The death of 'Superman Lives'*, e no qual é possível ter uma amostra de como seria Nicolas Cage trajando o uniforme do Super Homem), quanto a primeira iniciativa de reboot da série (com o subestimado Superman Returns, de Bryan Singer) também se revelou um fracasso. Mesmo os dois filmes capitaneados por Zack Snyder (*Man of steel e Batman vs. Superman*) estão longe de serem unânimes, e este que vos escreve se sente particularmente incomodado com a obsessão de Snyder por câmeras lentas e finais carnavalescos que se assemelham a shows de fogos de artifício.

Mas toda vez em que você se pegar lamentando a previsibilidade dos filmes contemporâneos de super-heróis; condenando a sanha mercadológica dos grandes estúdios; e questionando a relevância de tantas sequências e remakes aparentemente desnecessários... lembre-se da segunda metade da década de 1980... mais precisamente de 1987... e comemore o fato de seu Messias fílmico da semana não ser Superman IV.

KRULL DO TERCEIRO MUNDO OU MAD “MÉ” NA TERRA DOS BAIXINHOS?

Falar das quatro últimas décadas de cultura midiática e popular-massiva no Brasil e ignorar o legado d’Os Trapalhões

é sinal de uma profunda miopia diante dos formatos mais tradicionais e basilares que nos constituem enquanto sociedade – tanto para o bem quanto para o mal. Pois no humor do quarteto que, em sua formação clássica, era composto por Renato Aragão (Didi), Manfred (Dedé) Sant’anna, Antônio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) e Mauro Facchio Gonçalves (Zacarias), conviviam de forma ora harmônica, ora tensa, as ambiguidades e contradições culturais que fazem de nós aquilo que somos: a anarquia de matriz circense, o gosto pela subversão das hierarquias, uma inversão quase bakhtiniana das normas, andando *pari passu* a declarações e comportamentos de cunho (hoje nitidamente) racista, misógino, homofóbico e afins. Didi, Dedé, Mussum e Zacarias eram feios, sujos e malvados – e, arrisco dizer, iguaizinhos à gente.

A trajetória d’Os Trapalhões ilustra, ainda, uma outra característica fundamental da nossa indústria audiovisual, que é a complexidade dos trânsitos entre TV e cinema no Brasil. Tecnicamente, o DNA do grupo é cinematográfico, pois Renato Aragão e Dedé Santana já faziam algum sucesso nas telonas desde meados dos anos 1960 (a estreia na TV Excelsior ocorre apenas em 1966, um ano depois de seu primeiro filme, *Nas ondas do iê-iê-iê*) e, à época ainda sem Mussum e Zacarias, que só integrarão o grupo, respectivamente, em 1972 (já na Record) e 1974 (na Tupi). Em paralelo à carreira televisiva, a dupla/trio/quarteto continuava mantendo uma admirável média de um longa-metragem por ano, mas curiosamente, o quarteto “clássico” só chega aos cinemas em 1978, no ano seguinte à estreia da trupe na Rede Globo, com Os Trapalhões na *Guerra dos Planetas*.

A força do marketing da “vênus platinada”, então no auge de sua potência midiática, somada à competência técnica dos profissionais por detrás das câmeras (tendo experts como o rei da Atlântida, J. B. Tanko, ou o veterano da Boca do Lixo, Adriano Stuart, assumindo quase uma dezena de vezes cada um a cadeira de Diretor), possibilitou que os Trapalhões vivessem uma espécie de Era de Ouro nas telonas algures entre 1978 e 1985, com dois lançamentos por ano que acompanhavam o calendários das férias escolares, e que não raro ultrapassavam a marca dos quatro milhões de espectadores. O viés satírico e paródico da maioria destes filmes, por sua vez, promovia uma curiosa hibridização entre alta e baixa cultura, entre a legitimidade das fontes (*Guerra nas Estrelas*, *O médico e o monstro*, *O mágico de Oz*) e a precariedade dos meios de realização, em que referências literárias da mais elevada estirpe são seguidas por piadas sobre flatulências e o consumo indiscriminado de “mé”, além das já clássicas resoluções dramáticas à base de extintores de incêndio. O resultado fazia a festa do público, sobretudo infantil, mas deixava a crítica mais ortodoxa de cabelo em pé.

Algures em meados dos anos 1980, entretanto, a mistura começou a desandar, e algo que de certa forma sempre esteve lá, na encolha dos entreframes da filmografia do quarteto mesmo em sua fase áurea, resolveu vir ao de cima e lá se instalar: a insistência em um discurso pseudomoralizante e didático de gosto duvidoso; a necessidade mercadológica de promover marcas de patrocinadores, ainda que à revelia das exigências das tramas; e aquilo que, na minha humilde opinião, representou o início da derrocada da até então consistente carreira cinematográfica do grupo – a substituição de técnicos

e elencos de longa tradição de serviços prestados ao cinema brasileiro por celebridades de ocasião, astros pop-juvenis de sucesso e artífices da linguagem televisiva que se limitavam a reproduzir na tela grande aquilo que faziam na telinha.

Talvez seja injusto considerar *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*, de 1989, como o pior longa-metragem do quarteto, pois em certa medida todos os títulos compreendidos entre *Os Trapalhões no Reino da Fantasia* (1985) e *Os Trapalhões e a Árvore da Juventude* (1991) já carregam o embrião desta derrocada. Aqui e ali, contudo, ainda era possível perceber alguns lampejos da velha forma: a última direção do veterano Tanko em *Os fantasmas Trapalhões* (1987); a deliciosamente foleira interação entre animação (a cargo dos Estúdios Maurício de Sousa) e live action em *Os Trapalhões no rabo do cometa* (1986); além do autêntico ponto-fora-da-curva que foi *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias, em 1987, e que talvez seja, junto com *Os saltimbancos Trapalhões*, de 1981, o melhor e mais bem resolvido longa do quarteto – mas cujo flop nas bilheteiras bem pode ser a causa para os desastres que se seguem.

É então que começa a “fase José Alvarenga Jr.”, diretor egresso da publicidade que foi responsável por nada mais nada menos do que cinco dos sete filmes do quarteto realizados entre 1988 e 1991 (as exceções são *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*, dirigido por Flavio Migliaccio, em 1989, e *Uma escola atrapalhada*, de Antonio Rangel – que não costuma ser considerado um filme “oficial” da trupe, mas ainda assim carrega o questionável mérito de ser o último com a presença de Zacarias, falecido em março de 1990). Talvez como forma de compensar a falta de criatividade dos roteiros e, num

momento no qual o próprio cinema brasileiro (e o Brasil) atravessava uma fase crítica, os filmes da “fase Alvarenga” buscavam preencher estes buracos com “participações especiais” em profusão (Xuxa, Gugu Liberato, grupo Dominó, Trem da Alegria, Angélica, Conrado...), mensagens “positivas” (quase sempre sobre a preservação da natureza ou em defesa da infância) transmitidas com a sutileza de um elefante passeando numa loja de cristais, ou então com a exposição descarada de marcas em voga junto ao público infantil da época.

No planeta Antar, o diabólico Ratam toma o poder depois da morte do imperador. Domina todos, forçando as crianças ao trabalho escravo. Mantida dentro do palácio, a Princesa Xeron (Xuxa), pensa que todos são felizes. Do lado de fora, os príncipes Mussaim (Mussum), Zacaling (Zaca) e Dedeon (Dedé) se unem ao Cavaleiro Sem Nome (Didi) para combater Ratam e libertar as crianças. Conseguem falar com a Princesa e, contando com a ajuda dela, formam um exército de crianças para libertar o planeta das forças do mal.

Em *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*, cuja trama se passa no futuro distópico de algum planeta distante, no qual as florestas foram destruídas e a água se tornou um recurso escasso (alguém aí lembrou de *Mad Max?*), os malabarismos da equipe de roteiristas (composta por Mauro Wilson, Paulo de Andrade, Carlos Alberto Diniz e Roberto Silveira) para fazer o milagre do product placement são, no mínimo, hilariantes – mais engraçados que o filme, aliás. Logo nos créditos de abertura, por algum motivo que me escapa até hoje, a então célebre Galinha Azul da Maggi aparece fazendo companhia para *Os Trapalhões* em uma nave espacial, chegando inclusive a, em determinado momento da

longa sequência toda feita em animação, preparar um macarrão instantâneo para os tripulantes. Mais adiante, quando o Cavaleiro sem Nome, vivido por Renato Aragão, e seu exército de crianças recém-libertas da escravidão encontram uma nave abandonada no meio do deserto, a ativação acidental de qualquer mecanismo de vídeo serve de pretexto para um desfile de comerciais de brinquedo, alinhavados com imagens da Floresta Amazônica, de baleias e tribos indígenas. Desconfio, aliás, que esta deve ser a mesma nave da sequência de abertura com a Galinha da Maggi, pois logo em seguida alguém descobre uma lata de Coca Cola perdida, fechada e quase por milagre ainda no prazo de validade: e toma-lhe close da bebida, enquanto as crianças se refestelam como se não houvesse amanhã e, súbito, o problema da falta de água no mundo lá fora tivesse se resolvido.

Criticar o desempenho de Xuxa Meneghel no papel da Princesa Xaron é ignorar a lógica de produção de presença(s) que atravessa o filme do princípio ao fim (mais ou menos como julgar uma obra como a saga Transformers pela coerência narrativa). A questão é se essa lógica funciona ou não: e se Xuxa só compromete quando diz suas falas (que são poucas), funcionando, no restante do tempo, como um eficiente chamariz de público em função de sua, vá lá, bela presença, o problema é o que acontece ao redor dela. É a montagem sem ritmo, que faz com que os 99 minutos de projeção pareçam muito mais; a trilha portentosa, que se limita a repetir o mesmo leitmotif sem quaisquer variações; os cenários de papel marchê, que desperdiçam o potencial que o país possui em termos de locações e, por vezes, lembram uma versão mal ajambrada da caverna d'A Besta do filme Krull (1983); e, crime dos crimes, a própria

preguiça em cena d'Os Trapalhões, nitidamente enfatiados após duas décadas e meia de parceria diante das câmeras, reciclando as mesmas piadas e baseando seu humor quase que inteiramente nos bordões do quarteto que eram populares à época, e que hoje talvez já não possuam o mesmo apelo.

Lembro-me como se fosse hoje daquela tarde de domingo (mais precisamente, no dia 18 de março de 1990) em que a Temperatura Máxima da Globo foi extraordinariamente interrompida para o anúncio do falecimento de Zacarias. A partir dali, instintivamente sabíamos que as coisas nunca mais seriam as mesmas. Os programas da trupe súbito adquiriram um aspecto mórbido, como se eles estivessem tentando fazer o carro continuar andando a todo custo, só que com um pneu a menos. O longa-metragem seguinte do trio, Os Trapalhões e a Árvore da Juventude, de 1991, e também dirigido por Alvarenga Jr., não obstante ter entrado para os anais do cinema brasileiro como o primeiro sem Zacarias, também veio a ser o último a contar com a presença de Mussum – e é no mínimo bizarro que uma produção atravessada por um sentido de perda tão iminente possua uma trama que gire em torno da busca pela imortalidade.

Agora reduzidos à dupla Didi/Dedé, os Trapalhões adentram um hiato cinematográfico de extensão até então inédita e impensável pelos fãs do grupo: seis longos anos separam A Árvore da Juventude de O noviço rebelde (1997), que já não é promovido como um filme dos Trapalhões, mas sim como um solo de Renato Aragão com a participação de Dedé Santana, algo que permanecerá uma constante no decorrer dos anos e (muitos) títulos que se seguem – quase todos virtualmente ignorados pelo público, aliás. Mudam-se os tempos, mudam-se as

vontades, já dizia Camões, e talvez por ter se mantido fiel ao mesmo estilo de humor que o consagrou, mas também em função das mudanças estruturais no circuito de produção e exibição de cinema no Brasil (a maioria das salas de cinema – de subúrbio e periferia – onde os Trapalhões eram reis simplesmente deixam de existir ao longo dos anos 1990), Renato Aragão entra no Terceiro Milênio bastante distante das glórias d’antanho. O monumental flop do reboot (2017) de Os saltimbancos trapalhões acaba funcionando, assim, como uma triste evidência desta assimetria, e por essas e outras revisitar os filmes da “fase Alvarenga Jr.” pode servir a dois propósitos distintos: se você é daqueles que sempre enxerga o copo como estando meio vazio, A Princesa Xuxa e os Trapalhões pode ser encarado como o início do fim; aos que tendem a enxergar o copo como estando meio cheio, entretanto, a odisseia ecológico-distópica da trupe de comediantes pode funcionar como aquela foto desbotada de infância, a velha roupa colorida que já não nos serve mais mas... caramba, quem em sã consciência teria coragem de jogar ela fora?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas seções anteriores, vimos como a noção de crise pode funcionar como um referencial pertinente para o enquadramento e a análise dos títulos selecionados. No caso de Superman IV – Em busca da paz, pode-se falar na crise de um determinado modelo de produção caracterizado pela produção em série de múltiplos títulos de baixo orçamento, e que é subitamente fraturado pela ambição de seus produtores em competir de igual para igual com os grandes estúdios de Hollywood

no terreno dos filmes arrasa-quarteirão. Já no que diz respeito a A Princesa Xuxa e os Trapalhões, a crise se manifesta não apenas no âmbito político-econômico nacional do período (inflação galopante, eleições diretas para Presidente que consagrariam um infame “Caçador de Marajás” de triste memória), como também cinematográfico, com o esgotamento da EMBRAFILME e a invasão das salas populares pelo filme de sexo explícito (brasileiro e estrangeiro), que a curto prazo poriam termo à produção nacional, já no início da década de 1990. Nesse sentido, o investimento (não sistemático ou irracional) do filme de Alvarenga Jr. em uma estética espetacularizada e ostentatória dos (parcos) recursos disponíveis acaba por reforçar a precariedade do resultado final – muito embora eles pareçam servir à intenção celebratória do heroísmo que perpassa a trama.

Superman IV – Em busca da paz, por sua vez, revela-se um objeto fascinante precisamente por seu caráter fronteiro, demarcando a transição entre duas eras na relação entre Hollywood e o universo dos quadrinhos. Sob este prisma, *Superman IV – Em busca da paz* pode tanto ser encarado como um dos filmes que encerra o ciclo iniciado com o Superman de Richard Donner, quanto aquele que, pela saturação do modelo em pauta, acabou por fomentar, a longo prazo, a febre midiática Marvel/DC dos últimos anos. Em todo caso, *Superman IV – Em busca da paz* e *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* saem desse confronto simbólico como o espelho invertido um do outro, refletindo/refratando os contextos e processos de produção dos quais são o fruto. Corroborando a perspectiva de Jeffrey Sconce (2003) sobre o trash, há percepções que apenas os filmes considerados ruins podem nos proporcionar.

REFERÊNCIAS

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELECTRIC Boogaloo: the wild, untold story of Cannon Films.
Direção: Mark Hartley. Produção: Brett Ratner *et al.* Elenco: Sam Firstenberg, David Paulson, Luigi Cozzi, Menahen Golam, *et al.*
2014. 106 min.

ORTIZ RAMOS, José Mario. Os Trapalhões: o riso infantil, popular e midiático. In: RAMOS, José Mário Ortiz (org.). **Cinema, televisão e publicidade: Cinema popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

SCONCE, Jeffrey. 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Oxford, v. 4, n. 36, p. 371-393, 1995.

SCONCE, Jeffrey. Esper, the renunciator: teaching "bad" movies to good students. *In:*

JANCOVICH, Mark; REBOLL, Antonio Lázaro; STRINGER, Julian; WILLIS, Andy (ed.). **Defining cult movies: the cultural politics of oppositional taste**. Manchester, UK: Manchester University Press, 2003. p. 14-34.

SCONCE, Jeffrey. Movies: a century of failure. *In:* SCONCE, Jeffrey (ed.). **Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style, and politics**. Durham, London: Duke University Press, 2007.