

**O MÉXICO PROFUNDO SOB O OLHAR DO MÉXICO
IMAGINÁRIO: CONFLITOS CULTURAIS E POLÍTICOS EM
CHAPOLIN COLORADO (1970-1979)**

**THE DEEP MEXICO UNDER THE GAZE OF THE IMAGINARY
MÉXICO: CULTURAL AND POLITICAL CONFLICTS IN
CHAPOLIN COLORADO (1970-1979)**

Priscila de Andrade Rodrigues

RESUMO

A partir do conceito de personagem de projeção de Antônio Candido, este trabalho possui o fito de analisar a construção do personagem Chapolin Colorado de Roberto Gómez Bolaños destacando a forma com que elementos socioculturais e políticos foram projetados no mesmo e que nos fornecem indícios do lugar social do autor e de sua visão de mundo. Desta forma, compreenderemos personagem e autor enquanto parte do arcabouço cultural ocidental e urbano que Guillermo Bonfil Batalla denomina de *México Imaginário*. Deste modo, por meio da análise de 3 episódios da série televisiva em questão, buscamos compreender o *olhar* que esta lança em relação a cultura das sociedades mesoamericanas – definida por Batalla como *México profundo*.

PALAVRAS-CHAVE: Chapolin Colorado; Roberto Gómez Bolaños; personagem de projeção; México Imaginário; México Profundo

ABSTRACT

From the concept of Antonio Candido projection character, this work aims to analyze the construction of the character Chapolin Colorado from Roberto Gómez Bolaños, highlighting the way in which socio-cultural and political elements were designed into it, and providing us the author's social place and his worldview. In this way, we will understand the character and the author as part of the western and urban cultural framework that Guillermo Bonfil Batalla called *Imaginary Mexico*. Thus, through the analysis of three episodes of these television series, we try to understand the gaze that this production does concerning to the Mesoamerican societies' culture - defined by Batalla as *Deep Mexico*.

*Mestranda em História do Tempo Presente pela Universidade do Estado de Santa Catarina e bolsista CAPES-DS. E-mail para contato: priscilasempre@yahoo.com.br

¹ Este conceito será operacionalizado nesta pesquisa a partir da apropriação que Peter Burke o faz das contribuições do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981). Nos termos de Burke, “seja quando pensamos sobre as intenções dos artistas ou sobre as maneiras pelas quais diferentes grupos de

KEY WORDS: Chapolin Colorado; Roberto Gómez Bolaños; projection character; Imaginary Mexico; Deep México

Introdução

Idealizada pelo seu autor Roberto Gómez Bolaños e transmitida originalmente durante a década de 1970 pelos canais *Televisão Independente do México* (1970-1973) e *Televisa S.A* (1973-1979), a série televisiva mexicana *El Chapulín Colorado* consolidou-se ao longo do tempo como um verdadeiro fenômeno midiático por diversos países da América Latina. Em muitos destes, os episódios permanecem fixos nas programações de emissoras regionais, sendo continuamente reprisados. Imersa nas contradições, tensões e debates do período de sua produção, a série possui narrativas, diálogos e personagens que fornecem subsídios para refletirmos a respeito de um contexto histórico permeado por conflitos que alteravam a realidade sociocultural do México e da América Latina. Assim, entre outras temáticas possíveis de serem debatidas por meio do uso da série como uma fonte audiovisual, propomos nos servir da mesma para experimentarmos as possibilidades de, por meio da análise de seus episódios e do seu personagem principal, realizar estudo a respeito de um dos conflitos culturais e políticos de maior duração no México: o embate entre o *México profundo* e o *México Imaginário*.

Nossas reflexões serão desenvolvidas a partir dos conceitos de *México profundo* e *México imaginário* propostos inicialmente pelo antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla ao sustentar a tese de que “o processo de descolonização do México foi incompleto” (BONFIL BATALLA, 1990, p.11). Para o autor, tal característica é atribuída a permanência de um conflito que teve seu início com o processo de colonização do México pelos espanhóis e que remonta até os dias atuais, sendo o mesmo constituído por “quem pretende canalizar o país no projeto civilizatório ocidental e quem resiste enraizado nas formas de vida de ascendência mesoamericana” (1990, p.10). Partindo destas premissas, Batalla, denomina *México imaginário* um *projeto civilizacional* de longa duração, ocidental, urbano, cristão, compartilhado pelas classes dominantes mexicanas e que estabeleceu-se como hegemônico no país até os dias atuais. Todavia, o argumento central da tese de Batalla sugere que este amplo domínio político, social e cultural somente foi possível por meio da exclusão de outro projeto, o do *México profundo*, composto por povos de origem mesoamericana, rural e

indígena que foram historicamente negados pelos mais distintos projetos nacionais mexicanos. Nos termos do autor:

A coincidência de poder e civilização ocidental, em um polo, e sujeição e civilização mesoamericana no outro, não é uma condição fortuita, senão o resultado necessário de uma história colonial que até o momento não foi cancelada no interior da sociedade mexicana (1990, p.10).

Tais contribuições teóricas demonstram-se proficuas para os fins desta pesquisa, pois elas nos fornecem subsídios para compreendermos e identificarmos Roberto Gómez Bolaños e sua obra como parte integrante do arcabouço cultural do *México imaginário*. Assim, daremos seguimento as nossas reflexões com o intuito de discutir os momentos na série *El Chapulin Colorado* em que ocorrem o encontro entre as culturas conflitantes previamente citadas, bem como os conflitos engendrados por tais aproximações. Em nossas análises, daremos atenção especial para a forma como as sociedades mesoamericanas são apresentadas por meio de uma série de recursos estereotipados que, ao passo que denegrem a imagem destes grupos, também trazem à tona o *olhar*¹ do *México imaginário* perante o *México profundo*. Assim, consideramos que a série reforça a imagem proposta por Batalla de que a cultura ocidental das elites mexicanas seria “distinta da dos povos sobre os quais exerce o seu domínio”, pois “afirma ideologicamente a sua superioridade imanente em todas as ordem da vida e, em consequência, nega e exclui a cultura do colonizado”.

Acreditamos que existem elementos na série que nos permitem observar uma reação particular entre o encontro de culturas. Ao refletir a respeito destas aproximações entre culturas distintas, Peter Burke sugere que um indivíduo inserido em uma determinada cultura observa, compreende e assimila uma outra por meio de suas próprias referências; ou em termos mais precisos, “o outro é visto como reflexo do eu” (BURKE, 2004, p.153). Todavia, na grande maioria das ocasiões a imagem de uma cultura é vista por um espectador *estranho* a ela a partir do que o autor denomina de uma *inversão da auto-imagem*. Assim, esta espécie de *imagem distorcida* de si é uma

¹ Este conceito será operacionalizado nesta pesquisa a partir da apropriação que Peter Burke o faz das contribuições do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981). Nos termos de Burke, “seja quando pensamos sobre as intenções dos artistas ou sobre as maneiras pelas quais diferentes grupos de espectadores olhavam para os trabalhos desses artistas, é interessante refletir em termos do olhar ocidental, por exemplo, o olhar científico, o olhar colonial, o olhar do turista, ou o olhar masculino. O olhar frequentemente expressa atitudes sobre as quais o espectador pode não estar consciente, sejam elas de medos, ódios ou desejos projetados no outro”. (BURKE, 2004, p.156)

das maneiras de se projetar – de modo consciente ou inconsciente – características indesejáveis nesta cultura *estranha* e distanciá-la de si tornando-lhe *estranha*. A respeito deste processo de afastamento e negação, Burke destaca que

Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados, não apenas em línguas europeias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no “Outro”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros (2004, p.157).

A partir do diálogo com autores como o já referenciado Peter Burke, bem como Edward Said em sua clássica obra *O Orientalismo* (SAID, 2007), temos o intuito de explorar tais contribuições teóricas para compreender os conflitos culturais e os modos de construção e legitimação dos estereótipos. Todavia, se por sua vez Burke optou operacionalizar este debate por meio da análise de imagens pictóricas, bem como Said restringiu suas reflexões a um conjunto de obras literárias, este artigo seleciona um conjunto de fontes audiovisuais para desenvolver a referida discussão. Portanto, ao que tange os nossos aportes metodológicos para a análise destas fontes audiovisuais, seguiremos os passos de Marcos Napolitano quando este propõe a necessidade de se “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (seu *conteúdo* narrativo propriamente dito)” (NAPOLITANO, 2008, p.237). Assim, ainda segundo o autor, a crítica destas fontes deve levar em conta a *decodificação da sua natureza técnico-estética* e a *decodificação de natureza representacional*, para que o pesquisador não trate o seu objeto como repleto de *subjetividades* (por ser uma criação artística), ou tente medir o quanto ele *objetivamente* reflete ou não a realidade. Para Napolitano, o historiador, ao se defrontar com sua fonte audiovisual, deve se questionar: *o que ela diz e como diz?*

Partindo destas preocupações, buscamos lançar um olhar crítico em relação a série *El Chapulín Colorado*, destacando como alguns elementos e mecanismos que foram utilizados para constituir a obra não estiveram isentos de serem influenciados pelos conflitos culturais e políticos de sua época. Para melhor estruturarmos nossas reflexões, este artigo encontra-se dividido em duas partes. No primeiro momento, nos serviremos do conceito de *personagem de projeção* a partir da perspectiva de Antônio

Candido para realizarmos uma discussão a respeito do super-herói Chapolin Colorado, personagem protagonista da obra, criado e interpretado por Roberto Gómez Bolaños. Tendo como hipótese norteadora deste trabalho a noção de que o processo de criação do protagonista em questão foi marcado pela projeção de uma série de elementos do arcabouço cultural de um México ocidental, urbano e cristão em Chapolin Colorado, o segundo momento deste artigo consiste em explorar esta perspectiva por meio da análise de um conjunto de episódios em que há conflitos entre as culturas do *México imaginário* e *México profundo*.

Chapolin Colorado: um personagem de projeção

Criado e interpretado por Roberto Gómez Bolaños, o personagem *Chapulín Colorado* é um super-herói que busca auxiliar a todos que requisitam a sua ajuda, sempre prontamente comparecendo ao local quando estes indagam: *Ó, e agora, quem poderá me ajudar?*. Sua caracterização consiste na sua marreta biônica (uma alusão ao martelo de Mjölfnir do super-herói Thor da *Marvel Comics*), suas antenas de vinil (uma alusão ao *sentido aranha* do super-herói Homem Aranha, também criado pela *Marvel Comics*), sua roupa vermelha e amarela que, tal como o seu nome, é inspirada em um besouro comestível e popularmente conhecido no México como *chapulíne*. A primeira aparição de *Chapulín* na televisão foi no dia 11 de novembro de 1970 em uma esquete de cinco minutos dentro do programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*, ainda na *TIM*. O super herói passou a ser protagonista de uma série homônima quando Roberto Gómez Bolaños passou a trabalhar na *Televisa S.A*, com o primeiro capítulo da mesma tendo sido transmitido no dia 28 de fevereiro de 1973 e o último no dia 26 de setembro de 1979.

Para os fins de análise do processo de criação da lógica interna do personagem em questão, utilizaremos do conceito de *personagem de projeção* de Antônio Candido. Para o autor, há uma diferença básica entre a forma fragmentária como tomamos conhecimento das personalidades de terceiros mediante as experiências cotidianas de nossas vidas e mediante os romances. Para este, enquanto que

na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência. uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na

vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (...) Não temos mais que esses elementos essenciais. No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia (CANDIDO, 1972, p.43).

A essa unidade estrutural que é a personalidade do personagem, criada por meio de simplificações, escolhas de gestos e frases, o autor denomina de *lógica do personagem*. Tal aporte nos servirá para problematizarmos e analisarmos os elementos selecionados e ressaltados para compor a *lógica do personagem Chapulín Colorado*. Assim, podemos levantar questionamentos a respeito das escolhas dos bordões dos personagens, de suas características físicas e psicológicas, seus aspectos comportamentais e morais, entre outros; sempre levando em conta estas escolhas como construções sociais, culturais e históricas. Se para Candido, o *personagem de projeção* é aquele em que o autor transpõe com modelos dados por experiência direta a incorporação de sua vivência, de sua memória, dos seus sentimentos e de sua visão de mundo no personagem, acreditamos que por meio desta perspectiva seja possível perceber as projeções de posicionamentos políticos de Bolaños em *Chapulín*.

Embora as premissas de Candido nos sirvam para pensar o fenômeno da *projeção* de ideias e valores do autor, eles estão restritos aos componentes textuais dos romances e da literatura. Para avançarmos em nossas análises, devemos levar em consideração outros aspectos da lógica destes personagens, pois quando falamos a respeito da forma fragmentária como tomamos conhecimento das personalidades de terceiros, devemos estar cientes que no caso de personagens criados para o suporte da televisão, este processo não se dá somente por meio da textualidade, mas da imagem e do som, ou seja: um audiovisual. Para darmos conta destes aspectos específicos, também dialogaremos com o conceito de *personagem cinematográfico* de Roberta Nichele Bastos. Para a autora

no cinema a linguagem é outra, utiliza-se, sim, a fala (e antes dela, no roteiro, a escrita); mas também, e principalmente, utiliza-se da linguagem audiovisual. O poder de caracterização aqui passa pela capacidade do ator de interpretar o personagem, do roteirista para dar-lhe verossimilhança e uma trajetória coerente (mesmo que dentro de sua falsidade e incoerência, quando do for o caso), do diretor para orquestrar a narração e de diversos técnicos para criar o ambiente audiovisual que melhor serve à caracterização e às ações dos personagens (BASTOS, 2010, p.47).

Esta passagem da obra de Bastos é essencial para identificarmos o grande controle que Bolaños possuía do processo de criação e de atuação destes personagens, pois o mesmo era o roteirista e diretor da série, bem como o ator que interpretava-os. Todavia, devemos expressar uma discordância que nutrimos com a proposta de Bastos e que é imprescindível para seguirmos nossas reflexões. Em nossa percepção, ao longo da criação do *personagem cinematográfico*, devemos acrescentar - para além da influencia do roteirista, diretor e ator - o papel da emissora ou estúdio cinematográfico enquanto um agente imprescindível neste processo, especialmente devido ao seu investimento financeiro na obra e nos seus interesses comerciais no produto final.

Por considerarmos a impossibilidade de se excluir as emissoras que empregaram Roberto Gómez Bolaños do processo de criação de *Chapulín* e de outros de seus personagens – entendendo a sua produção como um processo social envolto por múltiplos agentes – devemos enfatizar que para além de uma produção artística, tais personagens são parte constituinte de produtos comerciais que foram negociados e veiculados por toda a América Latina e, se inicialmente pertenceram a *TIM*, desde 1973 até o prezado momento pertencem ao conglomerado midiático *Televisa S.A.*² Com vistas de corroborar nossa perspectiva, podemos perceber que em muitas das afirmações de Bolaños a respeito de determinadas características de seus personagens, o mesmo ressalta determinados elementos com o intuito de tornar suas séries mais atrativas para serem comercializadas no mercado televisivo – um objetivo econômico em comum entre autor e emissora televisiva. Tomemos como exemplo a seguinte declaração do autor em uma entrevista concedida ao *Canal 13* da Universidade Católica do Chile no ano de 1976, na qual o mesmo afirmou que *Chapulín* surgiu

como una sátira a esos superheroes (...) tipo Batman, Superman, etc. Que hablan ingles, que son importados. Yo no digo que Chapolin es mexicano. Es ibero-americano. Hago un héroe auténtico. Un héroe ser humano. Um héroe que tiene medo, que es torpe, que es fraco (...) y miesmo sabiendo que es torpe, fraco e tiene medo, enfrenta el perigo. És el autentico heroi en mi manera de ver. No es lo que no tiene medo e es todo poderoso (BOLAÑOS, 1976).

² Bolaños trabalhou para a *TIM* (Televisão Independente do México) de 1970 a 1973 e de 1973 até 2014 – ano de sua morte – trabalhou para o conglomerado *Televisa S.A.* Para um histórico a respeito do desenvolvimento das emissoras televisivas no México Cf: RICOY, 2002. Para um debate a respeito do conglomerado *Televisa S.A* Cf: DELARBRE, 1989. Em relação ao desenvolvimento dos meios de comunicação na América Latina Cf: MARTIN-BARBERO, 2009

Ao analisarmos a fala do autor podemos perceber um uso estratégico da definição de *Chapulín* como um herói *latino-americano*, o que indica um provável intuito de angariar maior simpatia do público chileno perante sua obra. Mas, de modo concomitante, esta definição também nos sugere uma leitura negativa do autor não somente do modelo de super-herói estadunidense, mas acreditamos que também da própria América Latina, na medida em que realiza uma correlação entre a região e um herói que é *tonto*, *fraco*, não possui uma agilidade extra-comum, nem força sobrehumana, ou mesmo grandes recursos tecnológicos. Deste modo, vamos ao encontro de Carlos Eduardo Aguasaco, quando no seu trabalho *No contaban com mi astucia!*, a respeito da série *El Chapulín Colorado*, o mesmo concluí que o personagem reflete um “desenvolvimento *latino-americano* inacabado e carente de recursos” (AGUASACO, 2010, p.43).

Em geral, a obra de Bolaños deve ser compreendida levando em conta o seu aspecto humorístico e satírico, buscando compreender as implicações destes recursos linguísticos como mecanismos que podem ser operacionalizados para legitimar determinados estereótipos. Linda Hutcheon, em seu artigo *Ironía, sátira, paródia: una aproximación pragmática a la ironía*, propõe que as sátiras provêm da figura de linguagem irônica. De acordo a autora, para que se constitua como irônico, o texto precisa da contrapartida de seu leitor. Ele necessita que aquele que o está interpretando vá além do texto, que ele decifre a intenção avaliativa, portanto irônica do autor. Por tal razão, a função pragmática da ironia quase sempre é revestida de um conteúdo pejorativo. Assim, a piada irônica é apresentada geralmente por meio de expressões elogiosas que implicam, ao contrário, em um juízo negativo. Por fim, para Hutcheon, a sátira é a forma literária que tem como finalidade “corrigir por meio da ridicularização, alguns vícios e inadequações do comportamento humano. As inadequações que neste modo se apontam são geralmente consideradas como *extratextuais* no sentido de que são, quase sempre, morais ou sociais e não literárias” (HUTCHEON, 1992, p.180).

Portanto, ao analisarmos a sátira em Bolaños encontramos uma situação ambígua. Ao mesmo tempo em que é por meio desta que Bolaños evidencia muitos dos posicionamentos políticos que este projeta em sua obra, bem como no personagem *Chapulín*, também podemos perceber que é mediante este recurso linguístico típico do humor que o autor busca esconder os mesmos, pois este não estaria fazendo política por meio de humor, mas simplesmente *humor*. Na mesma entrevista em 1976 no Chile, ao

ser questionado por um repórter se acreditava ter cumprido algum dever crítico por meio de Chapolin Colorado, Bolaños responde o seguinte:

Bom, nossa intenção é primeiro entreter o público. Creio que é inteiramente digno e meritório entreter quem necessita divertir-se, como necessita comer, como necessita respirar. Além disso, proporcionamos uma mensagem, evitando todo o negativo. **Eu jamais toco em meus programas na política, nem na religião, nem nas raças, nunca uma discriminação de nenhuma maneira** [grifo nosso] (BOLAÑOS, 1976).

A seguir, daremos continuidade a este capítulo com uma análise do personagem *Chapulín Colorado* como um personagem de projeção, demonstrando - de forma contrária ao que Bolaños propõe - que em muitos momentos este acaba por tocar diretamente em questões relacionadas a política, a religião e as etnias em sua obra, mesmo que este escamoteie tais posicionamentos sob o argumento de que a *digna e meritória* função social de sua arte seria o entretenimento. Portanto, ao passarmos para a análise de nossas fontes, apresentaremos uma série de indícios que visam relativizar tal postura do autor perante sua obra e mediante análises críticas da mesma discutiremos alguns dos diversos elementos políticos possíveis de serem encontrados em *Chapulín Colorado*.

O México profundo sob o olhar do México Imaginário em Chapolin Colorado

No último episódio da série *El Chapulín Colorado*, intitulado *La última escena*, temos um copilado de momentos marcantes da mesma. Em um dos momentos selecionados há uma passagem em que *Chapulín* afirma o seguinte ao dialogar com outro: “olha, eu vou continuar te ajudando somente para que vejam que o Chapolin Colorado ajuda a todo mundo. Inclusive, aos tarados, aos que não valem nada, bandidos, Chapolin Colorado é o único que ajuda qualquer um” (LA ÚLTIMA, 1979). Em seguida, há um corte para um plano em que os atores Rubén Aguirre e Edgard Vivar prestam depoimentos a respeito das suas experiências ao longo da série e afirmam o que estes compreendem como as virtudes do personagem protagonista. O primeiro afirma que, Chapolin teve grandes virtudes e que este “brincava, mas jamais permitiu que se denegrissem as figuras históricas do México” (1979). Vivar completa reiterando que o personagem “nunca feriu uma discriminação a raça, credo ou cor” (1979). Assim, ao analisarmos os discursos que a própria série produziu a respeito do personagem, bem como as falas previamente citadas de seu idealizador Robert Gómez Bolaños, podemos

observar que há um intuito de se preservar o personagem de contradições e tensões. Todavia, vamos de encontro a estas perspectivas com o fito de perceber justamente os conflitos e os posicionamentos políticos nem sempre óbvios em Chapolin Colorado.

Como vimos previamente em Batalla, podemos perceber um projeto ocidental e urbano para o México a partir do processo de colonização, denominado de *México Imaginário*, sendo a sua outra face um processo de exclusão social, cultural e econômico das civilizações nativas, as quais constituiriam o *México Profundo*. Acreditamos que ambas realidades estão presentes em Chapolin Colorado, inclusive, com posicionamentos do personagem perante este processo, apresentando-nos indícios da posição social da qual Bolaños escreve, tal como a forma com a qual este se posiciona neste conflito. Sendo assim, desenvolveremos nossas justificativas a respeito das razões que nos levam a compreender Bolaños como um defensor do projeto *México Imaginário* e o modo como este projeta elementos socioculturais em seu personagem.

As sociedades indígenas não somente são representadas de forma estereotipada na série (roupas extravagantes, atores usando maquiagem para escurecer a pele, a criação de línguas de vocabulário simplista, fonética repetitiva e pitoresca, que buscam simular uma língua nativa, etc.), como jamais são apresentadas em uma roupagem contemporânea. Ora o episódio que contém sociedades mesoamericanas como temática é ambientado em algum período histórico remoto e distante da década de 1970, ora usa-se o recurso de se criar algum ‘*novo*’ grupo, que supostamente teria sido derrotado e extinto em conflitos pré-coloniais, mas que no início dos episódios descobre-se que permaneceu vivendo de forma isolada, renegando o desenvolvimento capitalista e a urbanização, bem como atacando indivíduos com traços ocidentais que estariam invadindo as suas terras. Convém também destacarmos que consideramos plausível supor que o uso do recurso narrativo de alocar a trama em uma temporalidade distante, ou mesmo de criar de modo ficcional grupos indígenas fantasiosos, pode estar relacionada com uma tentativa de se abordar a temática evitando possíveis tensões ao se mencionar os grupos contemporâneos que reivindicavam a cultura mesoamericana e eram mobilizados politicamente no período.

Os episódios *La tribu perdida*, de 1973 (LA TRIBU, 1973), e *No tiene la culpa el indio, sino lo que hace Fernández*, de 1976 (NO TIENE, 1976), possuem o mesmo enredo, sendo o segundo um mero *remake* do primeiro com alterações na organização do elenco e de algumas poucas falas, mas com estrutura narrativa idêntica. Ambos episódios narram a chegada de dois exploradores com fenótipo hispânico e vestimentas

típicas do meio urbano (no primeiro episódio trata-se de um pai e uma filha, já no segundo um professor e sua aluna) aos escombros de uma *cidade perdida* que no passado foi habitada por um grupo nativo que é denominado no primeiro episódio de *os Panzacola* e no *remake* de *os Discotekas* – este último uma nítida referência satírica às sociedades olmecas e astecas. A tensão na trama tem início quando os exploradores descobrem que a cidade não foi abandonada e permanece sendo habitada por grupos indígenas.

Em ambos episódios estas sociedades são representadas como deliberadamente hostis. Em um primeiro momento, ao considerarem que os exploradores invadiram suas terras, partem para o ataque e raptam o pai/professor, momento este em que a filha/aluna invoca o auxílio de Chapolin, pois encontra-se sozinha e indefesa. Mais adiante, em um segundo momento, o chefe do grupo, representado como rude, autoritário e principalmente libidinoso, tenta impor um matrimônio a força com a filha do explorador. Caso o matrimônio não se consolide, no caso do primeiro episódio os indígenas ameaçam sacrificar o pai e no *remake* ameaçam sacrificar os exploradores e Chapolin à uma entidade espiritual denominada de *Grande Ídolo*. Tendo este enredo como premissa, as questões que propomos para reflexão são: de que maneira a cultura *mesoamericana* é representada nestes episódios? Qual o *olhar* que o personagem Chapolin lança à cultura *mesoamericana* e como o mesmo se posiciona neste encontro de culturas?

Novamente nos servindo da noção proposta de Peter Burke de *inversão da auto-imagem* como um mecanismo para a criação de estereótipos, podemos observar este recurso sendo operacionalizado com o intuito de criar um distanciamento entre as culturas do *México imaginário* e do *México profundo*. Assim, contrastam-se por meio da inversão de imagem o núcleo composto pela dupla de exploradores hispânicos com o núcleo dos nativos. Este jogo de inversão se dá de diferentes formas, sendo alguns exemplos: um grupo é retratado como fascinado pelas sociedades mesoamericanas e demonstra interesse em conhecer a cultura alheia, já o segundo é hostil as sociedades ocidentais e adjetivado como *feroz*; um possui vestimentas e acessórios que provém de sociedades inseridas no modo de produção capitalista, os outros aparentemente renegaram o desenvolvimento dentro destes moldes para viver de forma isolada e autônoma; um é composto por professores universitários que percebem a realidade por meio da *razão* e da *ciência*, enquanto o outro organiza os seus saberes de forma *mágica* e *mística* por meio da fé e rituais como sacrifícios; um é oriundo do ambiente urbano, o

outro do rural, etc. Em outros termos, o *México profundo* é visto sob o olhar estereotipado do *México imaginário*.

O mesmo ocorre com o personagem Chapolin, pois desde o momento em que este é invocado, o protagonista demonstra estranhamento a respeito da cultura dos mesoamericanos. Este estranhamento normalmente é apresentado como um sentimento de superioridade por parte do herói em relação aos povos nativos. Isto fica especialmente evidente quando estes ameaçam realizar um sacrifício caso o casamento não seja concretizado e Chapolin tenta dialogar para interromper o ato. No episódio *La tribu perdida*, Chapolin comenta com a filha do explorador, que estes *selvagens* serão derrotados “graças aos avanços da civilização moderna”. Em seguida, o personagem se dirige ao chefe indígena e ameaça o mesmo, afirmando que se este continuar com o sacrifício, ele, “homem branco bom”, virá com aviões bombardeiros para atacá-los. O personagem ainda termina o diálogo perguntando se o chefe indígena conhece os “pássaros de aço” que voam sob o céu (LA TRIBU, 1973).

A questão indígena também é abordada no episódio *A Búfalo Bill le decían búfalo porque era bastante animal*, que foi ao ar em 1976 (A BUFALO, 1976). Embora o tema do episódio discorra a respeito de outro grupo étnico que não faz parte do conjunto de etnias que formaram as sociedades mesoamericanas, novamente os indígenas são representados sob o mecanismo de *inversão de autoimagem*. Assim, Chapolin é chamado desta vez para auxiliar os *Syoux*, grupo étnico-linguístico da região do Centro e Nordeste dos Estados Unidos. Este episódio é ambientado no século XIX, e tem como enredo o confronto entre o caçador de búfalos Bufallo Bill e os *Syoux*. Bill é contratado por um membro da guarda nacional estadunidense para caçar os búfalos da região, bem como os próprios *syoux* sendo que estes últimos pedem o auxílio de Chapolin para resistir aos ataques de Bill. Neste episódio, novamente Chapolin estranha e faz piadas com alguns elementos do que é apresentado como a cultura dos *syoux*, tal como os seus cumprimentos, seu vocabulário e seus nomes não-usuais para um homem branco urbano (Grade Chefe Vaca Inchada, Pluma Cor de Rosa, Ozelote Molhado).

Todavia, o aspecto que mais chama a atenção no episódio é que Chapolin decide ajudar os *syoux* contra Bufallo Bill, mas durante todo o conflito, o personagem busca a conciliação e refuta medidas violentas. O primeiro momento que esta característica é evidenciada é no diálogo de Chapolin com a índia Pluma Color de Rosa. Esta diz para Chapolin que “homem branco ser mal. Homem branco querer matar índios e búfalos (sic)” (1976). O herói responde: “não, mas nem todos. A cor da pele não tem nada a ver

com a bondade ou a maldade. Há homens brancos bons e há homens brancos maus. Do mesmo modo que há peles vermelhas bons e peles vermelhas maus. Negros bons e negros maus” (Idem, *Ibidem*). Este aspecto demonstra-se ainda mais marcante na hora em que Chapolin parte com dois personagens *syoux* rumo a cabana de Bufallo Bill e um destes decide atirar uma flecha em direção ao seu inimigo. Chapolin, de forma imediata e enfática, repreende o indígena gerando o seguinte diálogo entre o herói e o chefe do grupo *syoux*.

Chapolin Colorado - Quietos! O que vai fazer? Será que é tão burro que não sabe que ninguém tem o direito de tirar a vida de um ser humano?”.

Chefe Vaca Inchada – Ah, mas Bufalo Bill matar índios!

Chapolin Colorado – Sim, eu sei. E não duvide que vai chegar o dia que até ele vai ser considerado como se fosse um herói (1976).

Neste momento podemos perceber tanto o caráter conciliador do herói, rejeitando a violência como um meio para se combater a própria violência gerada por Bufallo Bill ao matar índios e seus búfalos – da qual o herói se demonstra ciente – bem como subentende-se pela construção narrativa da cena uma percepção negativa em relação a memória do caçador como um herói da história estadunidense. Entretanto, a moral que esta passagem busca construir mediante a fala de Chapolin é de que mesmo que muitos crimes tenham sido cometidos contra as populações *syoux* ao longo da história, estas não somente despossuem o direito de usar da violência como um instrumento de luta, como a solução apontada é a da conciliação e da institucionalidade – visto que Bufallo Bill é preso por Chapolin no final do episódio.

Acreditamos que esta concepção de moral na obra de Bolaños possa estar intimamente relacionada com a sua forte devoção ao catolicismo e sua descrença na luta revolucionária. O primeiro aspecto por compreendemos que este muitas vezes parece internalizar a ideia de que quando o ‘*mal*’ bate em nossas faces devemos oferecer a outra como uma forma de postura política. Relacionada a esta, podemos destacar as passagens na autobiografia de Bolaños em que este apresenta um profundo desprezo pela luta revolucionária e compreende que os embates políticos devem ser realizados dentro das instituições democráticas, liberais e burguesas.³ Por fim, destacamos também

³ Em sua autobiografia, o autor expressa de forma veemente a sua antipatia pelos governos comunistas, adjetivando-os de ditatoriais e que teriam implementado um regime de terror. Podemos encontrar em seu texto, passagens em que o mesmo define o governo de Joseph Stalin como um “pântano de podredume, crueldade, truculência, bestialidade, fúria, inclemência, etc”. Uma narrativa responsabilizando a URSS e

o nacionalismo mexicano do autor, ao apresentar Bufallo Bill como um personagem autoconfiante, arrogante, prepotente, ardiloso, cruel e extremamente preconceituoso em relação aos *syoux*, mas que é derrotado por Chapolin.

Todos estes aspectos reforçam a nossa principal hipótese de que a obra de Bolaños não está ausente das discussões políticas de sua época, tal como podemos ir compreendendo melhor algumas das facetas dos posicionamentos políticos do autor e que são expressas em Chapolin. Exploramos nestas reflexões como Bolaños reforçou uma determinada imagem dos grupos indígenas em sua obra, sempre os tratando de forma estereotipada. Imagem esta que ora enfatizou o suposto caráter deliberadamente hostil destes indígenas em relação ao ‘*homem branco*’, ora indicou que a violência não seria o caminho para estes promoverem as suas lutas. Desta forma, enfatizamos novamente que esta percepção conservadora e pitoresca das etnias nativas, seus apelos ao ‘*progresso das civilizações modernas*’ e formas de instituições democráticas, são indícios importantes para compreendermos que o autor e sua obra defendem e privilegiam o projeto civilizador do *México Imaginário* e tratam por meio da sátira os grupos negados que compõe o *México Profundo*.

Considerações Finais

Finalizamos nossas reflexões destacando as múltiplas possibilidades de abordagem para se trabalhar com um personagem oriundo de uma série televisiva popular. Chapolin Colorado é um personagem que nos permite variadas e ricas perspectivas de análise, sendo que nesta breve pesquisa tentamos contribuir pontualmente com algumas especificidades, reconhecendo que o personagem, tal como sua série, compõem um material passível de ser observado e operacionalizado por meio de diversos enfoques. Como destacado ao longo da pesquisa, a composição do personagem incorporou aspectos socioculturais e políticos de seu tempo. Todavia, de forma concomitante, devido ao seu processo de produção estar inserido dentro de determinada cultura, o mesmo parece ter incorporado os seus medos e estereótipos, bem como a postura de negação dos grupos e da cultura que compõe *México profundo*.

Cuba pela crise dos mísseis de 1968, sendo que esta simbolizou um risco para o povo mexicano. Uma definição do muro Berlim como uma grade que “separava o prisioneiro do homem livre. E, por fim, Bolaños tece uma série de elogios a Mijail Gorbachov, considerando-o responsável por “suprimir aquela obsoleta administração econômica e política que não havia conseguido nada além de empobrecer o povo, com o concurso de uma bestial corrupção e o pesadíssimo lastre de uma esmagadora inércia burocrática”. Cf: BOLAÑOS, 2006

Assim, a retórica de Bolaños de que sua obra estaria isenta de conteúdo político não parece se sustentar após realizarmos uma análise histórica e crítica da mesma.

REFERÊNCIAS

AGUASACO, Carlos Eduardo. *No contaban com mi astucia! Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de el Chapulín Colorado [1970-1979]*. Dissertation – Stony Brook University, Department of Hispanic Language and Literature, 2010.

BASTOS, Roberta Nichele. *Cinema de personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen*. Porto Alegre, 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação.

BOLAÑOS, Roberto Gomes. *Sin querer queriendo*. Ciudad de México, DF: Ed. Aguilar, 2006.

BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo, 1990.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Baurú: EDUSC, 2004.

CANDIDO, Antônio. A personagem de romance In: CANDIDO, Antônio, et.all (orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

DELARBRE, Raul Trejo (org.). *Televisa: el quinto poder*. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989.

HUTCHEON, Linda. Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. In: *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

RICOY, Teresa Páramo. Television mexicana y alianzas políticas. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. 2, núm. 2, pp. 105-148, 2002

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Fontes (episódios)

A Búfalo Bill le decían búfalo porque era bastante animal. *El Chapulín Colorado*. Episódio 131. Diretor: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 26/08/1976. Televisa, México D.F., 1976. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vs-KUx1b1s>. Acessado em: 08/06/2015.

La tribu perdida. *El Chapulín Colorado*. Episódio 10. Diretor: Róberto Gómez Bolaños. Produção: Enrique Segovian. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Televisa, México D.F., 1973. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgUYHTrh5b4>. Acessado em: 08/06/2015.

La ultima escena. *El Chapulín Colorado*. Episódio 249. Diretor: Róberto Gómez Bolaños. Produção Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 18/07/1979. Televisa, México D.F., 1979. Disponível on-line em: https://www.youtube.com/watch?v=_Vt7qr05eTQ. Acessado em: 08/06/2015.

No tiene la culpa el indio sino el que lo hace Fernández. *El Chapulín Colorado*. Episódio 117. Diretor: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 25/03/1976. Televisa, México D.F., 1976. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=K7A3YIVjoOU>. Acessado em: 08/06/2015.

Fontes (entrevista)

BOLAÑOS, Roberto Gómez. MIGUEL EL LOCUTOR MIL VOCES. *El chavo y la vencidad en Chile año 1977*. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrJEqQPCAAY>. Acessado em: 08/06/2015.

Recebido em 19/08/2016
Aceito em 26/11/2016