

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

Priscila de Andrade Rodrigues

**MOVIMENTOS FRIAMENTE CALCULADOS: POLITICA, TELEVISÃO E  
CULTURA EM CHAPOLIN COLORADO (1970-1979)**

**Florianópolis**

**2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

Priscila de Andrade Rodrigues

**MOVIMENTOS FRIAMENTE CALCULADOS: POLITICA, TELEVISÃO E  
CULTURA EM CHAPOLIN COLORADO (1970-1979)**

Trabalho de conclusão de curso elaborado como requisito principal para a obtenção do grau de Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina.

**Orientador:** Prof<sup>o</sup> Dr. Alexandre Busko Valim

**Florianópolis**

**2015**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

#### ATA DE DEFESA DE TCC

Aos dez dias do mês de julho do ano de dois mil e quinze, às quatorze horas e trinta minutos, na Sala 10 do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor **Alexandre Busko Valim**, Orientador e Presidente, Professor **Waldir Rampinelli**, Titular da Banca, e o Professor **Lucas Braga Rangel Villela**, Suplente, designados pela Portaria nº 63/TCC/HST/14 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Priscila de Andrade Rodrigues**, subordinado ao título: “**Movimentos friamente calculados: Política, televisão e cultura em Chapolin Colorado (1970 – 1979)**”. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor **Alexandre Busko Valim**, a nota final 10,0, do Professor **Waldir Rampinelli**, a nota final 10,0, e do Professor **Lucas Braga Rangel Villela**, a nota final 10,0.; sendo aprovada com a nota final 10,0. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia dezesseis de julho de dois mil e quinze. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 10 de julho de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. **Alexandre Busko Valim** .....

Prof. **Waldir Rampinelli** .....

Prof. **Lucas Braga Rangel Villela** .....

Candidata **Priscila de Andrade Rodrigues** .....



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Riviera de Andrade Rodrigues, matrícula n.º 08265039, entregou a versão final de seu TCC cujo título é Movimentos fragmentos calculados: política, literatura, cultura em chapéu Coleado (1970-1979) com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 16 de julho de 2015.

  
Orientador(a)

## **Agradecimentos**

Meus sinceros agradecimentos,

Aos colegas e amigos de graduação, otimistas de minha trajetória e desta pesquisa.

Aos professores e servidores do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina, pelo empenho e dedicação.

Ao meu orientador Alexandre Busko Valim, pela atenção e paciência.

Grande carinho aos meus três bichanos de estimação: Otávio, Elvis e Timothy. Sempre presentes no processo de escrita e leitura, quando normalmente dormiam sobre os textos.

Maior carinho, ternura e gratidão ao meu namorado e grande companheiro, também historiador, Ricardo Duwe. Ingressamos na graduação em História no mesmo ano, nos conhecemos somente ao final do curso. Sua presença e apoio foram fundamentais para minha continuidade na graduação, assim como seu entusiasmo que me dava novos fôlegos para lidar com uma rotina de estudante e trabalhadora. Assistiu junto a mim todos os episódios de Chapolin Colorado, algumas centenas de vezes, sempre demonstrando a mais profunda alegria em compartilhar estes momentos. A ele, sem dúvidas, meu maior reconhecimento.

## RESUMO

Este trabalho analisa elementos de composição do personagem Chapolin Colorado que poderiam, em hipótese, apontar para posicionamentos políticos, sociais e culturais, de seu criador, Roberto Gomez Bolaños e do conglomerado de televisão ao qual o produto pertencia – Televisa. O personagem Chapolin Colorado esteve no ar, em uma série de mesmo nome, inicialmente na Televisão Independente do México, em seguida sendo incorporado pela Televisa S.A. do ano de 1970 a 1979, que definiu-se como recorte temporal desta pesquisa. Esta pesquisa se propôs discutir a conjuntura política do México na década de 1970, aspectos culturais da formação social mexicana, relações de submissão econômica do México em relação aos EUA e a edificação do monopólio de televisão. Todas estas questões foram levantadas para posteriormente serem analisadas com maior profundidade no personagem, tal como compreendermos o lugar social de onde fala Bolaños através de Chapolin Colorado. Dessa forma, após análise das fontes, que embora o criador do personagem destaque o caráter neutro de sua obra, Chapolin Colorado possui posicionamentos políticos e culturais, colocados de forma deliberada e projetada por Bolaños, que tentou insistentemente relativizar este conteúdo sob a justificativa do humor apenas como mecanismo de entretenimento.

## ABSTRACT

This monography has analyzed elements in the composition of the character Chapolin Colorado that could point to political, social and cultural positionings of its creator Roberto Gomez Bolaños and the television conglomerate with the product belonged to – Televisa. The character Chapolin Colorado was in the air, in a homonymus program, initially in the Independent Television of México, and after was incorporated by Televisa S.A, dating the program from 1970 until 1979, period with has been defined as the time frame of this monography. Thus, we intend to discuss the political conjuncture of México in the decade of 1970, cultural aspects of the mexican social formation, relations of economical submission of México with the EUA and the edification process of a television monopoly. All those questions were raised to later be analyzed in greater depth in the character, such as we understood the social place from which Bolaños express himself by Chapolin Colorado. We concluded, after analysing the sources, that although the creator of the character feature the neutral aspects of his work, Chapolin Colorado has strong political and cultural positioning, presented in a deliberate way and designed by Bolaños, who was tirelessly relativizes this content by the justification of the *humor only for entertaining*.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	9
<b>1. Apontamentos sobre <i>México Imaginário</i> e projeto nacional mexicano</b> .....	15
1.1 Revolução Mexicana e <i>México Imaginário</i> .....	15
1.2 O massacre de 1968: uma ruptura no projeto nacional .....	20
1.3 As crises da década de 1970: <i>E agora, quem poderá nos defender?</i> .....	23
1.4 Outros apontamentos sociais e culturais sobre México .....	26
<b>2. <i>Não contavam com minha astúcia</i>: a edificação do monopólio Televisa</b> .....	32
2.1 <i>Detectando a presença do inimigo</i> : intervenção estadunidense no México .....	32
2.2 Televisa e relações políticas .....	43
<b>3. <i>Eu! O Chapolin Colorado</i>: um personagem de projeção</b> .....	48
3.1 A série Chapolin Colorado .....	52
3.2 O personagem Chapolin Colorado .....	56
3.2.1 Um defensor do projeto <i>México Imaginário</i> .....	57
3.2.2 Relações de trabalho e ética do trabalho .....	61
3.2.3 Um herói do terceiro mundo? .....	66
3.2.4 Super Sam: a personificação da intervenção estadunidense .....	69
<b>Considerações Finais</b> .....	74
<b>Referências</b> .....	75

## Introdução

Este trabalho busca analisar um possível conteúdo de posicionamento político no personagem Chapolin Colorado. Temos como principal objetivo discutir a relação entre o personagem e os posicionamentos políticos de seu autor, Roberto Gómez Bolaños. Acreditamos que por meio destas discussões podemos perceber na obra de Bolaños diversas discussões de cunho cultural, social e político que trazem à tona algumas transformações pela qual a sociedade mexicana estava passando durante a década de 1970. A relação entre o rural e o urbano, os projetos de nação em disputa, a identidade mexicana, as relações com os EUA, todas estas questões foram abordadas em Chapolin Colorado sob a ótica de seu autor. Assim, buscaremos compreender de que forma Bolaños representou estas questões por meio de seu personagem, mas também como elas evidenciam o próprio posicionamento político do autor, um dos homens mais influentes na televisão mexicana no século XX.

O personagem, criado por Roberto Gomez Bolaños, foi ao ar pela primeira vez ao final da década de 1960, no programa *Super gênios da mesa quadrada*, com pequenas intervenções na dinâmica do programa. Poucos anos depois, ainda no canal 8 - *Televisão Independente do México* - ganhou sua própria série, atingindo êxito de audiência e tornando-se um produto de competitividade da emissora contra sua concorrente, a *Telesistema Mexicano S.A*<sup>1</sup>. Bolaños destacou, em sua autobiografia, que recebeu inúmeras propostas da concorrente para levar suas criações para a grade de programação da mesma. Decidiu, porém, permanecer na *TIM* até o término de seu contrato, o que não foi efetivado, pois ocorreu a fusão entre as duas empresas, surgindo a *Televisa S.A.*<sup>2</sup> Nesta emissora a série foi produzida até o ano de 1979, sendo esta a razão de trabalharmos com este recorte temporal.

Importante destacarmos que o personagem Chapolin Colorado existiu antes e depois da série de mesmo nome. Continuou sendo interpretado por Bolaños até a década de 1980, com pequenas participações no programa *Chespirito*.

Ao final da década de 1960, o cenário político mexicano encontrava-se em profundas movimentações. O projeto nacional, defendido pelos grupos de poder que assumiram a revolução mexicana na etapa pós-institucional, enfrentaram nesta conjuntura barreiras oriundas do caráter autoritário do Estado, como também suas

---

<sup>1</sup>BOLAÑOS, Roberto Gomes. **Sin querer queriendo**. Ciudad de México, DF: Ed. Aguilar, 2006. p.97.

<sup>2</sup> Idem, Ibidem. p.107.

contradições. O massacre de 1968, conhecido como *massacre de Tlatelcoco*, significou o desgaste do projeto nacional, demonstrando a fragilidade política que o momento simbolizava.

Após anos de *desarrollos*, a década de 1970 significou para o México uma sucessão de desgastes políticos e econômicos. O PRI (Partido Revolucionário Institucional), não conseguia administrar as incoerências entre a manutenção de um projeto nacional enfraquecido e as frequentes, e cada vez mais ilimitadas, intervenções externas na economia mexicana.

Luís Echeverría (presidente 1970-1976), apostou em projetos de governo com foco na manutenção do emprego e renda, como estratégia para manter equilíbrio social durante as crises do petróleo. Todavia, com o agravamento das crises, o suporte econômico que significava o Estado, não somente deixou rombos nos cofres públicos como tornou impraticável a manutenção de políticas de fomento econômico. Nesta conjuntura de crises, não faltaram propostas e soluções de instituições financeiras internacionais, que no governo de sucessão (José Lopez Portillo) desencadearam o estouro da dívida externa.

Chapolin Colorado surgiu neste contexto. Sua série foi produzida ao longo do processo que se iniciou com o desgaste do nacionalismo revolucionário, passando pelas crises do petróleo e finalizando suas atividades ao final da década, no contexto do endividamento e intervenção estadunidense.

Embora Chapolin Colorado tenha sido um produto amplamente comercializado para países da América Latina (exceto Cuba),<sup>3</sup> não foram encontradas, por esta autora, muitas pesquisas sobre o assunto. Sendo que, entre estas não houve número expressivo no campo da História. Desta forma, esta pesquisa se apresenta com intuito de contribuir para este debate, trazendo elementos de análise para o personagem Chapolin Colorado, destacando aspectos políticos e culturais do recorte histórico delimitado, na construção do mesmo.

Consideramos que Chapolin Colorado, como produto amplamente comercializado em toda América Latina, televisionado em horário nobre de ambas emissoras onde foi transmitido -*TIM* e *Televisa* - trata-se de um objeto de estudo com ricas possibilidades de elementos para uma análise política e cultural de seu tempo.

---

<sup>3</sup>AGUASACO, Carlos Eduardo. **No contaban com mi astucia!** Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de el Chapulin Colorado [1970-1979]. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Stony Brook University, Department of Hispanic Language and Literature, 2010.p.152.

Durante o processo de pesquisa, em inúmeras ocasiões, tivemos oportunidade de verificar algumas pesquisas acadêmicas sobre a programação televisiva mexicana. Algumas delas, antes mesmo de uma análise sobre seu conteúdo, já pareciam determinadas a depreciar a mesma devido a seu *caráter popular*.<sup>4</sup>

Não objetivamos, nesta pesquisa, fazer juízo de valores, ou qualitativo, sobre a programação de humor ou do personagem em análise, por entendermos que este tipo de categorização não nos cabe e nem mesmo enriquece o debate proposto. Defendemos que o personagem Chapolin Colorado apresenta muitos elementos que permitem uma leitura sobre política e cultura, a partir de um determinado *lugar social* do autor, Roberto Gomez Bolaños.

Este trabalho está construído com uma divisão de três capítulos, subdivididos por tópicos, nos quais estão presentes os elementos que necessitam de maior aprofundamento. No primeiro capítulo, intitulado *Apontamentos sobre México Imaginário e nacionalismo mexicano*, há uma breve abordagem do processo revolucionário mexicano, considerando a perspectiva de *revolução mexicana* de Daniel Cosío Villegas, que compreende os diferentes momentos revolucionários em três etapas principais: *etapa armada, etapa reformista, etapa de consolidação*.<sup>5</sup> Este processo é abordado de forma sucinta, mas se faz de central importância para a compreensão da construção e desgaste do projeto nacional mexicano.

Dentro desta temática conjuntural, compreendemos como essencial para a compreensão do projeto nacional a divisão que Guillermo Bonfil Batalla faz entre o projeto de México pós-colonial, moderno e urbano - *México Imaginário*, e o universo negado pelos processos de dominação europeus - *México Profundo*. A adequada compreensão destes conceitos é de grande importância para esta pesquisa, já que o projeto nacional mexicano, que entra em contradições e enfraquecimento na década de 1970, foi estruturado sobre a concepção de *México Imaginário* e negação do *México Profundo*.

---

<sup>4</sup> Vamos ao encontro de Carlos Eduardo Aguasaco quando este analisa o artigo de Florence Toussant, intitulado *Televisa: una semana de programacion. Mente Sana? En cuerpo sano?*, sendo este parte da coletânea *Televisa: el quinto poder*. Para este autor, trabalhos como o de Toussant, evidenciam uma consciência de elite sobre o objeto. Demonstam assim uma maior preocupação em denegrir o objeto e criar um juízo de valor a respeito deste devido ao seu caráter popular, ao invés de uma análise mais profunda a respeito do mesmo. Cf: AGUASACO, op.cit., 2010. p.46; TOUSSANT, Florence. *Televisa: una semana de programacion. Mente sana? Em cuerpo sano?* In: DELARBRE, Raul Trejo (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989. p.40-61.

<sup>5</sup>COSIO VILLEGAS, Daniel. **Historia mínima de México**. Mexico: El Colegio de Mexico, 1973.

Considerando que, embora Roberto Gomez Bolaños negue que em sua obra exista conteúdo político ou religioso, as sucessivas análises das fontes apontam o contrário. Ao encontrarmos muitos elementos ao longo desta pesquisa que sugerem apontamentos para um posicionamento político do autor, torna-se também essencial verificar outros elementos oriundos de sua realidade social que possivelmente estão presentes no personagem. Este capítulo também abordará as influências da religião na estrutura cultural do México, seus grupos sociais e atuação na contemporaneidade, tal como os desdobramentos destas influências na estrutura social e suas representações em Chapolin Colorado.

O segundo capítulo, intitulado *Não contavam com minha astúcia: a edificação do monopólio Televisa*, tem por finalidade fazer uma análise sucinta sobre as relações de submissão econômica do México aos EUA e as sucessivas mudanças do imperialismo<sup>6</sup> dentro das diferentes demandas de exploração do capitalismo internacional na América Latina. Para esta discussão foi utilizado o conceito de *dependência estrutural*, utilizado por Octávio Ianni e Florestan Fernandes. Na perspectiva dos autores, as burguesias latino-americanas foram tão responsáveis pela submissão de seus países quanto os blocos imperialistas, já que em troca de suas posições de privilégio locais, fomentaram nestes países todas as viabilidades para ação externa. Ainda na perspectiva deste conceito, os autores propõem uma análise dos desdobramentos da ação imperialista a partir da ótica dos países submissos, pois consideram que estas relações de poder geraram ações e reações que somente pela análise que parte do núcleo das diferentes classes sociais latino americanas podem ser compreendidas de forma satisfatória.<sup>7</sup>

O segundo capítulo, também tem por finalidade, traçar uma análise sobre a edificação dos meios de comunicação no México, com destaque para o monopólio da

---

<sup>6</sup> Utilizaremos o conceito de imperialismo a partir da definição de Sergio Pistone, para o qual, em linhas gerais, significa: “expansão violenta por parte dos Estados, ou de sistemas políticos análogos, da área territorial da sua influência ou poder direto, e formas de exploração econômica em prejuízo dos Estados ou povos subjugados, geralmente conexas com tais fenômenos”. O autor propõe 4 grandes correntes de interpretação deste conceito: a marxista, social-democrata, liberal e a da teoria da razão do Estado. Devido a perspectiva adotada neste trabalho e desenvolvida no segundo capítulo, partiremos de uma perspectiva marxista de análise. Cf: PISTONE, Sergio. *Imperialismo*. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política (vol.1)**. Brasília: editora UNB, 1998. P.611-621.

<sup>7</sup> Cf: FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975; IANNI, Octavio. **Imperialismo na América Latina**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

família Azcárraga – *Televisa*. Propomos verificar as relações políticas deste grupo e a importância do personagem Chapolin Colorado como produto também da emissora.

Por fim, o terceiro e último capítulo aborda a construção do personagem Chapolin Colorado como um personagem de projeção, conceito que será compreendido por nós a partir da perspectiva de Antônio Candido.<sup>8</sup> Nesta parte do trabalho, analisaremos a forma como Chapolin Colorado foi construído como personagem, sendo que neste processo, entendemos que Roberto Gómez Bolaños projetou muitos de seus posicionamentos políticos e de sua forma de perceber a realidade em seu personagem. Desta forma, encerramos o trabalho demonstrando que Chapolin Colorado não esteve ausente das contradições políticas e sócias de sua época, mas foi um personagem construído a partir de uma série de conceitos de ética e de moral que muitas vezes foram utilizadas para conservar uma ordem social, tal como para criticar determinadas práticas de grupos sociais ou de certas ideologias.

Entre os episódios analisados, foram selecionados alguns em idioma original (espanhol) e outros com a dublagem brasileira. Eram escolhidos preferencialmente os episódios em espanhol, mas alguns destes não estavam disponíveis no idioma original, sendo que parcela significativos mesmos encontrava-se dublada em português. Outro aspecto a ser ressaltado é que em muitos destes a má qualidade do áudio limitou a compreensão dos diálogos no idioma original. Este acervo está disponível no site *YouTube.com*, permitindo-nos analisar episódios não transmitidos no Brasil. No mesmo canal foram encontradas entrevistas com Roberto Gómez Bolaños, também utilizadas nesta pesquisa. Páginas de fãs brasileiros também dispunham de boa quantidade de material. Entre estes, destacamos a catalogação de episódios com suas referentes datas de transmissão.<sup>9</sup>

Uma importante fonte para este trabalho foi a autobiografia de Bolaños, *Sin querer*.<sup>10</sup> Nesta, o autor rememora sua trajetória de vida, sempre a associando aos eventos políticos do México. Por exemplo, começa destacando que nasceu no mesmo ano em que o PRI (Partido Revolucionário Institucional) foi fundado, frisando que o referido partido ‘*nunca o tratou com o devido respeito*.<sup>11</sup> O autor escolhe a eleição de

---

<sup>8</sup>CANDIDO, Antônio. A personagem de romance In: CANDIDO, Antônio, et.all (orgs.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

<sup>9</sup>Embora tenhamos utilizados alguns sites no decorrer desta pesquisa citamos a importância especial de dois destes em especial: Fórum Chaves (<http://www.forumchaves.com.br/>) e a Wikipedia Chespirito (<http://pt.chespirito.wikia.com/>).

<sup>10</sup> BOLAÑOS, op.cit., 2006.

<sup>11</sup>Idem, Ibidem. p. 5.

Vicent Fox (2000) para encerrar seu livro, justificando ser este um final feliz.<sup>12</sup> Apesar destes posicionamentos, Bolaños afirma insistentemente que não participa de política e que sua obra esta muito distante da mesma. Por esta razão, sua autobiografia tornou-se um material de cerne importância para a análise de seu personagem, pois as intenções para além do discurso nos deixam importantes apontamentos.

---

<sup>12</sup>BOLAÑOS, op.cit., 2006.p.201.

## 1. Apontamentos sobre *México Imaginário* e projeto nacional mexicano.

*“Em primeiro lugar, Batman está em lua de mel com Robin. Em segundo, Chapolin Colorado estando aqui, vou lhes mostrar que não precisamos de heróis importados”.*<sup>13</sup>

- Chapolin Colorado

### 1.1 Revolução mexicana e *México Imaginário*

O processo revolucionário mexicano, que eclodiu a partir de 1910, é de crucial importância para a compreensão da construção do cenário político de 1970. Não é a intenção desta pesquisa fazer um debate sobre a revolução mexicana. Ainda assim, precisamos problematizar e situar, dentro dos limites propostos, a década de 1970 como parte deste processo revolucionário. Neste período, importantes rupturas com o projeto nacional, construído ao longo de décadas e reforçadas a partir de Lázaro Cárdenas (1934-1940), geraram resistências e reações populares das mais diversas, entre as quais incluem-se, e influenciam, as produções culturais.

Segundo Daniel Cosío Villegas a revolução mexicana é convencionalmente dividida em três etapas. A primeira seria de 1910 a 1920, quando o México levanta-se contra Porfirio Díaz, levando à luta armada camponeses e burgueses latifundiários contra o regime vigente. Nesta etapa há o marco da constituição de 1917, com vitória das pautas agrárias, a partir de então garantidas na Carta Maior. A revolução passaria pela transição entre a primeira etapa, de luta armada, para o momento de institucionalização.<sup>14</sup> Começava a disputa entre os grupos vencedores da revolução.

Para Guillermo Bonfil Batalla, aqueles que iniciaram o processo revolucionário não foram os mesmos que chegaram ao poder em sua institucionalização e, desta forma, começavam os atritos e negociações.<sup>15</sup> Muitos líderes camponeses, que julgavam suas prioridades inegociáveis, foram eliminados. O momento era favorável àqueles que estavam dispostos a negociar, embora isso não exclua o fato de que aqueles que

<sup>13</sup>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.

<sup>14</sup>COSIO VILLEGAS, op.cit, 1973. p. 137

<sup>15</sup>BONFIL BATALLA, Guillermo. **México profundo: una civilización negada**. México: Grijalbo, 1990. p. 161

assumiram o poder soubessem exatamente a importância de atender aos anseios camponeses, pois há poucos anos, haviam observado uma demonstração do poder de articulação para a luta que estes setores poderiam levantar. Esta postura de equilíbrio de interesses, com finalidade de manutenção da governabilidade, é chamada por alguns autores de *clientelismo estatal*<sup>16</sup> e esteve presente em parte significativa dos governos de sucessão.

A segunda etapa, 1921 a 1940, é conhecida como etapa reformista. Começaram as aplicações das leis de reforma agrária, com ampla distribuição de terras – o que para Batalla acabou gerando animosidades com oligarquias e igreja<sup>17</sup> -, fortalecem-se as organizações operárias, funda-se o Banco Nacional no México e o Banco Nacional de Crédito Agrícola e ocorre a nacionalização da exploração petrolífera.<sup>18</sup> Um importante destaque deste processo foi a construção do Museu Nacional de História do México.<sup>19</sup> Construído em 1940 durante o governo Cárdenas, o MNH teve como finalidade materializar na cidade do México a perspectiva nacional resultante da revolução pós 1920.

Este processo de constituição de um projeto nacional para o México não estará isento de um projeto ocidental de desenvolvimento urbano para o país. Para compreender este segundo, utilizaremos do conceito de *México Imaginário* de Batalla. O autor divide o cenário mexicano em *México Imaginário* e *México profundo*. O primeiro faz referência a um projeto ocidental e urbano para o México a partir da colonização. E o último refere-se às civilizações negadas pelo processo de colonização e de urbanização, tal como os processos econômicos, que notadamente excluíram os povos nativos de seus planos. Usaremos estes dois conceitos neste trabalho, considerando-os essenciais para a compreensão de diversos posicionamentos presentes em Chapolín Colorado. Compreendemos que Roberto Gomez Bolaños está inserido social e culturalmente no projeto *México Imaginário*, projetando esta perspectiva em sua obra. Desenvolveremos no último capítulo deste trabalho a forma como Bolaños representa de forma estereotipada o *México Profundo* a partir de sua posição social no projeto *México Imaginário*.

---

<sup>16</sup> GAONA, Hectór Tejera. Cultura política: autoritarismo y democracia em México. **Nueva antropología**, México, vol. XV, n.50, out, 1996. p.13

<sup>17</sup> BONFIL BATALLA, op.cit., 1990.p.166

<sup>18</sup> VILLEGAS, op.cit, 1973. p 162

<sup>19</sup> Para uma análise mais aprofundada deste patrimônio cultural mexicano Cf: VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)**. São Paulo: Alameda, 2007.

Entre 1940 a 1970, houve a etapa revolucionária que Villegas chama de consolidação ou modernização, ou seja, um período de grandes investimentos em infraestrutura e urbanização.<sup>20</sup> A partir de 1940 o México registrou crescimentos superior a outros países da América latina<sup>21</sup>, todavia, segundo Villegas, este crescimento não se deu de forma uniforme em todas as regiões do país, concentrando metade da rentabilidade nacional nas mãos de menos de dez por cento de famílias privilegiadas por concessões, o que demonstra uma forte tendência a um modelo de governo populista neste período.<sup>22</sup> Mantinha-se um diálogo com as necessidades operárias mediante sindicatos (destaque para o governo Cárdenas) cumpriam-se, mesmo que minimamente, as leis de reforma agrária, mas não deixava-se de manter uma relação de conveniências com os empreendedores mexicanos, colocando em suas mãos, por exemplo, setores importantes como energia elétrica, afinal muitas oligarquias estavam insatisfeitas com os abalos econômicos, oriundos da reforma agrária e reivindicavam atenção aos seus interesses.<sup>23</sup> Percebe-se que o fio condutor da política Cardenista era o de amortecimento da luta de classes.

A tendência entre 1940 a 1970, com ênfase para o início do período, foi de uma economia fechada em que se priorizava o empreendimento nacional, com amplos incentivos fiscais para a indústria e ampliação de direitos trabalhistas.<sup>24</sup> Este processo, que se estendeu por décadas, impulsionou o México imaginário à grandes urbanizações e tentativas de competição com importações. Por falta de estrutura, estas competições não foram frutíferas, pois o mercado interno ainda não podia competir com o externo, gerando profundos desdobramentos de dependência tecnológica, um fenômeno bastante comum nos países da América Latina.<sup>25</sup> A iniciativa privada dependia, com frequência, de políticas de proteção ao mercado e manutenção das empresas, com a justificativa de manutenção da renda e do emprego. Todo este projeto ocidentalizado, de uma sociedade urbana e industrialmente próspera, excluía e gerava abismos ainda mais acentuados entre os Méxicos *Imaginário e Profundo*.

---

<sup>20</sup> VILLEGAS, op.cit, 1973.p.158

<sup>21</sup> Há uma ampla discussão sobre o uso do conceito de *América latina* para designar as nações Americanas que não pertencem aos Estados Unidos. Estando ciente destas discussões, desejo apenas apontar que mantenho o uso do termo neste trabalho, mesmo sabendo de sua pejoratividade, por uma questão de coerência com a bibliografia utilizada, onde predomina o uso desta denominação. Uma breve e esclarecedora discussão acerca deste debate pode ser contemplada em: JATOBA, Daniel. Latin American: what does it mean? **Revista de sociologia e política**. Nº 27: 197-203 nov. 2006

<sup>22</sup> VILLEGAS, op.cit, 1973. p.158

<sup>23</sup> Idem, Ibidem

<sup>24</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo. op.cit., 1990. p.163

<sup>25</sup> Idem, Ibidem. p. 221

O México nativo e indígena nunca fez parte do projeto nacional e, no contexto do *desarrollo*, passou a ser um lugar de onde o *México Imaginário* extraia o que precisava, deixando apenas o essencial para sobrevivência do primeiro, numa lógica que remete ao neocolonialismo. Neste período de transição, que agora discutimos, houve um amplo e meticuloso projeto de construção da imagem nacional mexicana, que tinha como principal objetivo definir quem seria o ‘*auténtico mexicano*’.<sup>26</sup>

O Estado passou a se preocupar com o domínio cultural de seu projeto nacional, por meio de uma suposta homogeneidade, onde todo cidadão mexicano deveria se integrar ao modelo do *México Imaginário*. O discurso desta homogeneidade baseava-se no mestiço e na afirmação de que o mexicano nasceu a partir do contato europeu com os povos nativos da América central, nada antes disso deveria ter relação com identidade mexicana. Sobre este discurso, exemplifica Batalla:

a concepção ideológica do México mestiço predomina assim: “a raiz profunda da nossa sociedade é o índio. Um passado glorioso que acaba com a conquista. A partir de então surge o verdadeiro Mexicano, o mestiço, que conquista sua história através de lutas até a revolução. A revolução é o ponto de chegada e incorporação plena do mexicano à cultura universal.”<sup>27</sup>

Segundo o autor, a programação televisiva teve papel fundamental para a difusão e concretude do projeto Imaginário. Concessões exclusivamente urbanas e uma programação que, frequentemente, trata o México não urbano como pitoresco.<sup>28</sup> Na esquete *La no rancho mediano*,<sup>29</sup> parte de um episódio onde Chapolin relembra clássicos do cinema, a representação dada ao mexicano que mora no meio rural nos possibilita perceber a forma pejorativa com a qual estes grupos são assimilados por Bolaños. No referido episódio, os personagens são representados como pessoas que não possuem capacidade para resolver os conflitos de forma pacífica. Diante das mínimas contrariedades nas negociações, os dois fazendeiros partem para as armas e um deles grita *Viva Zapata!*

Destacamos que o processo de dominação cultural sempre esteve presente no projeto que venceu dentro da revolução, o próprio Museu Nacional de História do

<sup>26</sup> BONFIL BATALLA, op.cit., 1990.p. 176

<sup>27</sup> Idem, ibidem. (nossa tradução).

<sup>28</sup> Idem, ibidem..p180

<sup>29</sup> La función debe continuar quinta parte. **El Chapulín Colorado**. Episódio 210. Diretor: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 30/08/1978. Televisa, México D.F., 1978. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=0-hFNCrCFwk>. Acessado em: 08/06/2015.

México foi constituído como parte central desta intenção, recontando a história e resignificando os eventos, desde a chegada espanhola, em prol do projeto imaginário.<sup>30</sup>

Dentro desta passagem temporal, nos situamos nos processos que correspondem às décadas de 1950 e 1960, conjuntura em que a economia do *México Profundo* foi assolada por uma modernização do cultivo, máquinas que mudam completamente a rotina da colheita e uma indústria internacional de agrotóxicos e modificadores de cultura agrária.<sup>31</sup> A propósito, é relevante frisar que os abismos entre os povos indígenas e *México Imaginário* sempre se materializaram através do atrito sobre o uso da terra. A terra para o nativo é comunal e divina, não podendo ser vendida ou seu fruto mercantilizado e isso o difere até mesmo das populações rurais mestiças.<sup>32</sup> Esta premissa se mantém ao longo da dominação e da urbanização, chegando até 1970. Não é difícil compreender, desta forma, que tais modelos sejam incompatíveis entre si.

O interior agrário se tornou inóspito e inviável àqueles que não podem competir com grandes empresas do plantio ou com os recursos da tecnologia, gerando migrações forçadas às já numerosas cidades mexicanas, que neste período correspondem a uma parcela significativa do território. Os indígenas e camponeses, migraram para as cidades, juntaram-se ao aglomerado urbano sem conseguir nele integrarem-se, concentrados nas periferias urbanas e a margem dos costumes e modos de produção locais.<sup>33</sup> Guillermo de la Peña, destaca que as populações operárias nas cidades são um fenômeno historicamente recente, fruto não somente da industrialização das mesmas, mas também da migração de grupos que buscavam locais mais seguros para viver durante a revolução armada e a Cristiada.<sup>34</sup>

A economia estava voltada ao projeto urbano e nacional, incorporado por aqueles que eram compreendidos como ‘*verdaderos mexicanos*’. Conjuntura de uma urbanização progressiva que, segundo o autor, concentrou nas grandes cidades mexicanas uma significativa camada periférica oriunda do campo, como também destaca Azispe:

---

<sup>30</sup>VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)**. São Paulo: Alameda, 2007.

<sup>31</sup> BONFIL BATALLA, op.cit., 1990.p. 180

<sup>32</sup> Idem, ibidem.

<sup>33</sup> Idem, ibidem.

<sup>34</sup>Cristiada, ou guerra Cristeira, foi um conflito armado ocorrido ao final da década de 1920, com finalidade de contestação sobre o caráter anticlerical da constituição de 1917. PENÁ, Guillermo de la. La antropología mexicana y los estudios urbanos. In: ARIZPE S., Lourdes (org.). **Antropología breve de México**. Mexico: Academia de la Investigación Científica; Morelos: CRIM, 1993. p.273

Desde meados dos anos cinquenta as políticas agrícolas e fiscais também tiraram recursos financeiros das comunidades agrárias para favorecer as cidades e o mercado propiciou que aumentasse relativamente mais rápido os preços das manufaturas que dos produtos agrícolas (...) resultado: de tanto subsidiar as cidades a agricultura de porte familiar quebrou<sup>35</sup>.

O projeto México Imaginário parecia sólido, pautado numa identidade nacional fortalecida desde Cárdenas. Não podemos esquecer da fragilidade deste projeto, que nega suas origens e sua diversidade social, étnica e cultural. Esta fragilidade começou a transparecer ao final da década de 1960.

## 1.2 - O massacre de 1968: uma ruptura no projeto nacional

Para uma compreensão do projeto nacional mexicano na década de 1970, se faz essencial abordarmos o episódio conhecido como massacre de Tlateloco, no ano de 1968. Segundo Batalla, grande contingente afiliado ao projeto do México Imaginário teve uma quebra de confiança sem precedentes com o mesmo, algo falhou – ou sempre teve fragilidades, mas agora evidenciava-se.<sup>36</sup>

O ano de 1968 foi um ímpar em movimentações políticas pelo mundo, que se caracterizavam por uma resistência ao imperialismo, tendo seu estopim com a guerra do Vietnã. Para Everaldo de Oliveira Andrade, no México estes eventos iam além do fator anti-imperialista, havia um claro conteúdo crítico de ataque ao modelo não democrático (autoritarismo) e um apontamento à falácia do nacionalismo revolucionário, construído pelas forças que lideraram a revolução após 1920, bem distintas das forças que levantaram-se em 1910.<sup>37</sup> No que se refere aos grupos estudantis, havia um aspecto, em especial, que tornava a situação mais complexa: a intervenção autoritária nas instituições de ensino, sobretudo nas universidades. De acordo com documentos que constam no *Nacional Security Archive*, agentes do governo eram infiltrados nas universidades para delatar os rumos do movimento estudantil e promover atritos nos mesmos, quando necessário.<sup>38</sup> Ainda segundo o documento:

<sup>35</sup> AZIRPE S., Lourdes. Uma sociedade em movimento. In: ARIZPE S., Lourdes (org.). **Antropologia breve de Mexico**. Mexico: Academia de la Investigacion Cientifica; Morelos: CRIM, 1993. p.380

<sup>36</sup> BONFIL BATALLA, op.cit., 1990.p 207

<sup>37</sup> ANDRANDE, Everaldo de Oliveira. México 1968: o massacre de Tlatelolco e a Universidade latino-americano. **Projeto História**, São Paulo, n.36, p. 185-196, jun. 2008

<sup>38</sup> No dia 21 de novembro de 2006 um relatório produzido pelo Office of Special Prosecutor Ignacio Carrillo Prieto, e encomendado pelo então presidente Vincent Fox, revelou uma série de documentos a

Por las consecuencias jurídicas directas que implica el uso indebido de la fuerza pública, el Estado también recurrió a una modalidad aún más perversa de manejo del poder, la creación de grupos paramilitares para ser utilizados con el objeto de destruir al enemigo, entrenados y armados con un propósito explícitamente criminal, cobijados como organizaciones clandestinas a las que les garantiza la impunidad.<sup>39</sup>

A universidade Autônoma do México teve um papel central nestes protestos e foi brutalmente atacada em diversas ocasiões, tendo sua autonomia desrespeitada por violenta intervenção do Estado, governo Gustavo Diaz Ordaz,<sup>40</sup> em protestos organizados no campus.<sup>41</sup>

Após nove semanas de greve e muitas manifestações que acabaram com intervenção violenta, os alunos da UNAM, entre outros corpos da instituição, reuniram-se na praça das três culturas – também conhecida como Tlateloco, empunhando flores vermelhas como protesto pacífico. A praça foi cercada por forças armadas, deixando sem saída cerca de cinco mil pessoas, entre estes, manifestantes e não manifestantes, com presença de crianças e familiares. Uma ofensiva de bombas e armas pesadas lhes reservou um sangrento desfecho.<sup>42</sup> Importante ressaltar que sindicatos operários, naquele momento estavam sob o controle do governo, posicionavam-se contra as manifestações, as consideravam subversivas.<sup>43</sup>

Os números de mortos e feridos neste episódio são bastante contraditórios, não há um consenso, algumas fontes falam em 300 mortos, outras mais ou menos. Números oficiais apontam 4 mortos.<sup>44</sup>

Este período sangrento evidenciou uma possível atmosfera de desgaste do projeto nacional. Batalla é assertivo quando afirma que este momento significou uma

---

respeito da repressão governamental contra a oposição nas décadas de 1960-1980. Este relatório consta na íntegra no site do National Security Archives (<https://www2.gwu.edu/~nsarchiv/>). O documento consultado faz parte do terceiro capítulo deste relatório, intitulado *Movimiento Estudiantil de 1968*. Cf: PROCURADORIA GENERAL DE LA REPUBLICA. Movimiento estudiantil de 1968 In: **Informe Histórico a la sociedad mexicana**. 2006. p.58

<sup>39</sup> Idem, ibidem. p.57.

<sup>40</sup> Gustavo Diaz Ordaz foi presidente do México nos anos de 1964 a 1970, pelo PRI. Além de sua relevância para os fatais desdobramentos em seu país, destaca-se seu parentesco com Roberto Gomez Bolaños (criador de Chapolin Colorado), de quem era tio. O próprio Bolaños comenta a respeito do seu parentesco com o mesmo em sua biografia. Cf: BOLAÑOS, op.cit., 2006. p.11.

<sup>41</sup> ANDRADE, op.cit., 2008.

<sup>42</sup> Idem, ibidem.

<sup>43</sup> Idem, ibidem.

<sup>44</sup> Idem, ibidem.

ruptura do laço de confiança com a perspectiva do *México Imaginário*.<sup>45</sup> Este desgaste se deu, segundo o autor, de forma traumática.

A classe média, sobretudo acadêmica, foi o principal agente destas manifestações, uma vez que crescia e exigia mais participação política.<sup>46</sup> A perspectiva posterior será a gradual abertura e alinhamento da economia nacional aos interesses internacionais, gerando conflitos com velhos discursos de manutenção social oriundos de um capitalismo nacional, autoritário e de um conservadorismo estatal já decadente, tão incorporado ao longo de décadas pelo *México Imaginário*. Segundo Lomnitz:

O regime atual tem abandonado os preceitos, já bastante desgastados, do nacionalismo revolucionário, porém também não tem podido abraçar plenamente o liberalismo universalista (...) pois a transformação atual ainda exige um estado forte e autoritário, ao estilo daqueles que venceram a revolução.<sup>47</sup>

Percebemos, na perspectiva de Lomnitz, uma sociedade dividida entre velhos e novos projetos nacionais, sendo que ambos não contemplaram uma parcela massiva do México – o não urbano.

Aspectos analisados sobre as etapas revolucionárias, apontam para uma base autoritária na construção desta identidade política nacional. Gaona nos possibilita analisar outros elementos sobre esta base, problematizando limitações no processo de democratização. Na perspectiva deste autor, é retomada a impressão já lançada anteriormente por Batalla e outros autores, de que a cultura política mexicana se constituiu diante de uma vasta diversidade cultural que aprendeu a negociar seus interesses dentro do clientelismo estatal, gerando uma concepção de Estado que sugere *'paz social'* para se obter benefícios.<sup>48</sup> No entanto, para Gaona, a identidade política que se construiu ao longo destas décadas está profundamente ligada aos grupos étnicos e culturais, que fragmentam-se de forma diversificada.<sup>49</sup> Para Peña, constituiu-se no México urbano uma cultura política cujas bases estão fundadas no autoritarismo,

---

<sup>45</sup> BONFIL BATALLA, op.cit., 1990.

<sup>46</sup> MEZA, Rosendo Bolívar. **Historia de México contemp. II**. México D.F: Instituto politécnico nacional, 2008. p.154

<sup>47</sup> LOMNITZ, Claudio. Antropologia de la nacionalidad mexicana. ARIZPE S., Lourdes (org.). **Antropologia breve de México**. Mexico: Academia de la Investigacion Científica; Morelos: CRIM, 1993. p.369

<sup>48</sup> GAONA, op.cit., 1996

<sup>49</sup> Idem, ibidem.

fruto da família patriarcal e da influência marcante da religião católica no *México imaginário*.<sup>50</sup>

Sobre este clientelismo estatal, Gaona frisa que entre os nacionalismos que se observaram no país desde 1910, o México transitava do seu tradicional *nacionalismo de conveniência*<sup>51</sup> para o *nacionalismo de resistência*,<sup>52</sup> a partir da década de 1970. Destaca-se esta transição, pois não se trata apenas de um período onde o antigo nacionalismo conservador se esgota, mas também de um momento onde este próprio discurso nacional precisou se adequar às circunstâncias históricas para sobreviver e manter legitimidade. Ainda segundo o autor, o nacionalismo de resistência tem por característica fundamental o anti-imperialismo e foi um fenômeno comum a toda América Latina durante a década de 1970 - quando os Estados Unidos passaram a ter uma maior intervenção sobre a economia latina e exportação de sua cultura. Este nacionalismo (resistência) remete ao inimigo externo, a invasão da cultura que não é bem vinda e que colocou em detrimento toda uma trajetória de economia nacional tão incorporada pelos integrantes do *México Imaginário*.

Como destaca Hobsbawm, durante a década de 1970, o México definiria seu alinhamento aos interesses estadunidenses, abrindo ao mercado para exploração de recursos e recorrendo aos financiamentos a baixos juros oferecidos pelos vizinhos do norte.<sup>53</sup>

### 1.3 - As crises da década de 1970: *E agora, quem poderá nos defender?*

*“Don Ramon: - Falei que era melhor ter chamado o Batman ou o Super Homem (...)  
Florinda: - Vovôzinho, por favor! O Chapolin é o herói da América Latina.  
Don Ramon: - Então há uma razão para estarmos subdesenvolvidos. Por isso está aí essa crise.”*<sup>54</sup>

<sup>50</sup> PEÑA, op.cit., 1993. p.287

<sup>51</sup> GAONA, op.cit., 1996

<sup>52</sup> Idem, ibidem.

<sup>53</sup> HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos : o breve século XX, 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.343

<sup>54</sup> No es lo mismo la casa se cae de vieja, que la vieja se cae de la casa. **El Chapulín Colorado**. Episódio 73. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 28/12/1974. Televisa, México D.F., 1974. Disponível on-line em: [https://www.youtube.com/watch?v=X\\_QgPYhVVCI](https://www.youtube.com/watch?v=X_QgPYhVVCI). Acessado em: 08/06/2015.

A década de 1970 foi marcada mundialmente pelas crises econômicas. De acordo com Meza, as grandes crises no México começaram por atingir a capacidade do Estado de manter a política clientelista na qual estavam as bases do desenvolvimento mexicano durante a etapa revolucionária anterior.<sup>55</sup> Este modelo, chamado também de desenvolvimento estabilizador, dá lugar ao modelo empregado por Echeverría (1970-1976) que fica conhecido como ‘*desenvolvimento compartilhado*’.<sup>56</sup>

Este novo modelo tinha como projeção uma democratização dos recursos e riquezas que anteriormente haviam se concentrado nas mãos de uma pequena parcela beneficiada por concessões e favorecimentos.<sup>57</sup> Embora o governo Echeverría tenha dado a determinada intensidade ao alinhamento com interesses estadunidenses, quando recorre aos empréstimos facilitados para exploração petrolífera, esta gestão manteve uma postura bastante defensiva da indústria nacional, atuando dentro das leis que limitavam a atuação de empresas estrangeiras em território Mexicano.<sup>58</sup> Entre as ações mais conhecidas do período Echeverría, destacam-se a fundação da Secretaria de Reforma Agrária e a promulgação da lei de reforma agrária, que possibilitaria uma nova etapa na distribuição de terras, uma questão há muito deixada de lado pelas gestões anteriores.<sup>59</sup>

Estas medidas tinham como projeto restaurar a produção familiar e dar forças para a economia rural se restabelecer de forma mais competitiva – capitalismo agrarista.<sup>60</sup> Meza ressalta que a reforma agrária foi insuficiente, gerando levantes camponeses em todo país.<sup>61</sup>

O massacre de 1968 teve desdobramentos no governo Echeverría, Ministro de Ordaz durante o mesmo. Embora seu governo tenha sido marcado pelo diálogo com movimentos sociais e reestruturação dos sindicatos, onde percebe-se novamente uma tendência do Estado em amortecer as lutas de classes, o caráter autoritário ainda estava muito presente na forma de lidar com o movimento estudantil, como, por exemplo, se tratou o movimento ‘Jovens de Corpus’ em 1971, remanescentes do movimento de 1968.<sup>62</sup> De qualquer forma é válido ressaltar que sua gestão ficaria marcada por uma tentativa de diálogo com esferas da sociedade que vinham sendo desconstruídas e

---

<sup>55</sup> MEZA, op.cit., 2008, p.159

<sup>56</sup> Idem, ibidem

<sup>57</sup> Idem, ibidem

<sup>58</sup> Idem, ibidem, p.160

<sup>59</sup> Idem, ibidem

<sup>60</sup> Idem, ibidem

<sup>61</sup> Idem, ibidem, p.168

<sup>62</sup> Idem, ibidem, p.160

esquecidas, atendendo a uma determinada demanda de democratização que se tornou essencial após 1968.<sup>63</sup>

Esta tendência a uma abertura democrática foi mais explícita no diálogo com grupos sociais, permitindo a abertura de novos partidos, como o PMT (Partido Mexicano dos Trabalhadores), PST (Partido Socialista dos Trabalhadores) e PRT (Partido Revolucionário dos Trabalhadores).<sup>64</sup>

Meza destaca que embora Echeverria voltasse a permitir uma abertura de diálogo com movimentos sociais, também mantinha uma postura de fortalecimento do Estado. Como consequência a esta e outras iniciativas, Echeverria tinha a rejeição dos liberais mexicanos, que desejavam a diminuição do mesmo nas relações de trabalho e na economia.<sup>65</sup> O ápice dos atritos entre liberais e Echeverria foi o assassinato do empresário Eugenio Sada, pela Liga Comunista. Foi o estopim para o início de uma campanha anti-governo (que então tinha um mártir) com um discurso que enfatizava o caos e a insegurança social no México.<sup>66</sup>

Echeverria desestabilizou a economia ao passo que não conseguiu controlar minimamente a inflação. Ao final de seu governo, quando assume José Lopez Portillo (1976 – 1982), o país encontrava-se em profunda crise econômica com uma inflação próxima de 20% ao ano, tornando o Estado incapaz de continuar subsidiando o empreendedorismo e protecionismo ao mercado nacional.<sup>67</sup>

A gestão Portillo foi um marco definitivo do alinhamento do México aos interesses externos. Com uma economia quebrada e uma grande rejeição do setor privado ao Estado, resultante das medidas sociais de Echeverria. Portillo buscou equilibrar os gastos públicos e resgatar a simpatia do setor privado.<sup>68</sup> Foram estabelecidos tetos salariais e redução de funcionalismo público. Este período fica conhecido como *aliança para a produção*.<sup>69</sup>

Portillo tinha como planejamento separar sua gestão em três etapas, que seriam: dois primeiros anos para superar a crise e aguardar a crise internacional dissipar, mais dois anos para consolidar a economia e, por fim, dois últimos anos para atingir o auge

---

<sup>63</sup> MEZA, op.cit., 2008, p.165

<sup>64</sup> Idem, ibidem. p.166

<sup>65</sup> Idem, ibidem.

<sup>66</sup> Idem, ibidem.

<sup>67</sup> Idem, ibidem, p.165

<sup>68</sup> Idem, ibidem, p.165

<sup>69</sup> Idem, ibidem, p.165

de produção.<sup>70</sup> Nenhum de seus objetivos foi atingido, pois a crise internacional se intensificou e o México estava profundamente endividado em decorrência dos empréstimos facilitados, a juros baixos que os vizinhos do Norte haviam concedido para exploração petrolífera.

A exploração petrolífera foi primordial nas décadas de *desarrollo* no México e, naquele momento, passou a ser o único contrato de garantia que o país dispunha para continuar obtendo empréstimos do FMI – Fundo Monetário Internacional.<sup>71</sup> No entanto, neste período, o mundo Árabe surgiu como nova possibilidade de exploração petrolífera, tornando o único contrato de garantia do México algo menos valioso. O preço do barril passou a desvalorizar ao final da década, tornando a situação econômica do México caótica, com empréstimos gigantescos a serem quitados e com seu principal suporte de manutenção econômica, o petróleo, em desvalorização constante.<sup>72</sup>

Segundo Freitas, neste momento foram cortados os empréstimos, que mantinham em alta a produtividade do petróleo. Com menos produção e valor do barril em baixa, o México contraiu uma dívida cujos juros não comportou, iniciou a década de 1980 em um cenário de fragilidade, favorável à intervenção externa e esgotamento da já enfraquecida revolução mexicana.<sup>73</sup>

Para Carlos Eduardo Aguasaco, Chapolin Colorado representa um produto cultural e um documento histórico sobre o projeto de nação na década de 1970, questionando em suas temáticas as diferentes fronteiras mexicanas – fossem elas ao norte, com os EUA ou ao Sul, com o México profundo, e levantando questões como a eficácias e limitações do Estado e de seus aparatos para subsidiar a exploração de seus próprios recursos.

#### 1.4 - Outros apontamentos sociais e culturais sobre México

Este sub capítulo pretende destacar elementos pontuais levantados por alguns autores sobre a sociedade mexicana. Entre estes aspectos estarão as bases religiosas da sociedade mexicana, sua composição patriarcal e machista e uma breve reflexão sobre os desdobramentos destas características em sua formação social e cultural. A intenção

---

<sup>70</sup> MEZA, op.cit., 2008 p.161

<sup>71</sup> Idem, ibidem, p.164

<sup>72</sup> Idem, ibidem.

<sup>73</sup> FREITAS, Vinícius Ruiz Albino de. México: da crise da dívida externa ao advento do NAFTA. *Aurora*, Marília, n.3, p.47-55, dez. 2008.

desta etapa é pontuar estes aspectos a fim de problematiza-los na composição do personagem Chapolin Colorado, no capítulo correspondente. Não nos aprofundaremos numa análise de larga escala temporal sobre religião e México, pois este não é o foco de nossa pesquisa. Sendo assim, focaremos em uma análise sucinta dos desdobramentos de uma sociedade predominantemente cristã no recorte contemporâneo do México.

Sobre religiosidade, Jean Meyer afirma que o cristianismo e sua ampla base popular não somente fazem parte da história mexicana como também a modelaram, sendo que a partir desta ampla base e do caráter comunitário que estas instituições possuem, devem ser consideradas também instituições políticas, uma vez que estão presentes na ordem social e nas práticas culturais.<sup>74</sup> Para Peña, fica evidenciado, mediante pesquisas feitas no México, que a formação familiar no país é diretamente influenciada pela noção do ideal autoritário, atribuindo à figura paterna uma expectativa daquele que premia e castiga – uma clara hierarquia patriarcal que gera, desde as instituições familiares, a legitimidade das relações historicamente clientelísticas no México. Esta concepção de família esta diretamente ligada a uma estrutura cristã de orientação e tem desdobramentos na vida social e cultural.<sup>75</sup> Segundo Oro, pesquisas afirmam que em Guadalajara, cidade majoritariamente católica, dois terços da população afirmaram que a igreja é a instituição ideal para transmitir valores estruturadores da família e sociedade.<sup>76</sup>

Para Gonzales, a chave para compreender o grande contingente católico no México é analisar o fenômeno que ele chama de *catolicismo popular*, que difere do catolicismo oficial – marcado por um sistema institucional, doutrinal, ritual, ético e organizacional (GONZALES, p.101). Para o autor o campo católico não se constitui no México de forma homogênea, como citado acima. Estas divisões estão atreladas a questões sociais e de classe, como demonstraremos no desenvolvimento deste raciocínio.<sup>77</sup> O catolicismo popular, embora tenha como referência a igreja romana, está imerso numa realidade cultural de sincretismos e mantém uma relação de autonomia em

---

<sup>74</sup> MEYER, Jean. Uma história política de la religión em el México contemporâneo. **Historia Mexicana**. Vol. 42, No. 3, México e Hispanoamérica. Una reflexión historiográfica en el Quinto Centenario. II, jan.-mar., 1993. P.711-714.

<sup>75</sup> PEÑA, Guillermo de la. La cultura política mexicana: reflexiones desde la antropología. **Estudios sobre las Culturas Contemporaneas**, vol. VI, núm. 17, 1994, pp. 153-166, Universidad de Colima México. p.161

<sup>76</sup>ORO, Ari Pedro. **Religião, Coesão Social e Sistema Político na América Latina**. iFHC/CIEPLAN, São Paulo/Santiago, 2008. p 35

<sup>77</sup>GONZALES, José Luis. Catolicismo popular y tejido cultural. **Estudios: filosofía, historia, letras**. México, D.F. : Instituto Tecnológico Autónomo de México, Departamento Académico de Estudios Generales Sección textos, vol.17, no.62-63, otoño-invierno, 2000. p.101

relação à instituição oficial, uma espécie de adaptação de símbolos e práticas a diferentes camadas sociais, nem sempre alcançadas pela instituição oficial.<sup>78</sup>

Ainda segundo Gonzales, ao catolicismo popular foi atribuído um caráter comunitário de ação popular, que permitiu aos indivíduos desafortunados uma participação ativa em algum lugar social, um sentimento de pertencimento a alguma instituição, contemplando classes sociais abandonadas pelo do Estado.<sup>79</sup>

Quando pensamos na influência da religião sobre a ordem social é inevitável a tentativa de compreendermos a quem estes diferentes grupos religiosos representam, uma vez que são também instituições políticas. Peña faz uma divisão destes grupos no cenário contemporâneo do México, seriam quatro: A primeira seriam as *Associações Paroquiais Católicas* – que seriam setores da igreja atrelados ao que Gonzales chamou de *Catolicismo Oficial*. Esta perspectiva institucional esta mais presente nos bairros tradicionais e antigos. Tem como característica líderes clericais carismáticos e muito presentes na vida social e cultural destas localidades. Fomentam uma ordem social conservadora.<sup>80</sup>

A segunda seriam os grupos *protestantes históricos*- Grupos Luteranos e metodistas. Segundo o autor, estes grupos são adeptos ao discurso individualista (não caridoso como primazia) e enaltecem o discurso meritocrático da prosperidade. Apoiam a participação política e tem foco na classe média. O terceiro grupo seriam os *evangélicos Pentecostais* – A organização de maior destaque e crescimento desta linha é a igreja *Luz do mundo*, que contou com proteção e apoio aberto do PRI. Controla serviços sociais em populações carentes, exerce um sistema de vigilância eficaz e acaba por tornar estas comunidades núcleos fundamentalistas, que controlam até mesmo aspectos ínfimos da vida privada, como a forma de vestir das mulheres.<sup>81</sup>O quarto grupo seria o das *comunidades eclesiais de base* – Grupos católicos da teologia da libertação, surgiram na década de 1970 em comunidades carentes e assentamentos agrários irregulares e estão atrelados a causas sociais que reivindicam melhorias nos serviços públicos e de assistência, atuam onde o Estado não demonstra priorizar.<sup>82</sup>

Temos aqui importantes apontamentos sobre o cenário da religiosidade mexicana na perspectiva de classes. O catolicismo de linha clássica está mais presente

---

<sup>78</sup> GONZALES, op.cit., 2000. p.102

<sup>79</sup> Idem, ibidem, p.104

<sup>80</sup> PEÑA, op.cit., 1994, p.162

<sup>81</sup> Idem, ibidem. p.162

<sup>82</sup> Idem, ibidem. p.163

em grupos tradicionais, as bases populares – sobretudo (ou de origem) rurais – se apoiam, reafirmando o que observou Gonzales, nas linhas católicas populares e sincréticas. Todavia, para esta reflexão, se faz necessário frisar que estamos falando no cenário social e cultural do México e nos desdobramentos das instituições religiosas no imaginário e formação social no país, pois como destaca Oro, O México é um dos poucos países da América Latina que não faz menção a Deus ou a qualquer instituição em sua constituição e, pelo menos em hipótese, faz plena separação entre Estado – Igrejas, embora na observação da *práxis* histórica esta premissa não se sustente.<sup>83</sup>

Importante salientar que o Estado mexicano teve uma relação de muitos atritos com a Igreja Católica, atritos estes que se intensificaram durante as décadas revolucionárias, resguardando na constituição de 1917 o afastamento da mesma das instituições e escolas,<sup>84</sup> tal como a própria reforma agrária que atingiu diretamente a Igreja Católica, possuidora de muitas terras.

Como mencionado anteriormente, um desdobramento possível para uma sociedade cujas bases estão no cristianismo e autoritarismo é o caráter patriarcal da mesma. Este caráter patriarcal e historicamente autoritário do país evidencia-se também na manifestação de um machismo que, segundo Geyer, está profundamente enraizado na cultura latino americana, com destaque para o México.<sup>85</sup> Para Pantaleon, embora a sociedade mexicana contemporânea sofra muita influência do protestantismo, a igreja católica ainda é a instituição que determina significativamente estas relações sociais, onde se insere estruturalmente a cultura patriarcal.<sup>86</sup>

Carmen Lugo, em seu artigo *Machismo e Violência* discute a obra de Oscar Lewis. Esta obra gerou profundo desconforto no México por apontar aspectos que são tabus, como a *cultura da pobreza* e o machismo.<sup>87</sup> Da obra de Lewis, ela destaca a seguinte passagem:

no están limitadas a la cultura de la pobreza, sino que también se encuentran entre las clases medias y superiores. Sin embargo, es la modelación peculiar de estos rasgos la que define la cultura de la pobreza. Por ejemplo, en la clase media, el machismo se expresa en términos de heroísmo y de falta de temor físico. De manera similar, entre la clase media, la gestión de alcohol es una afabilidad social,

<sup>83</sup> ORO, op.cit., 2008, p.4

<sup>84</sup> Idem, ibidem, p 32

<sup>85</sup> GEYER, Georgie Anne. **Nós, os latino americanos**. Rio de Janeiro: expressão e cultura, 1970. p. 126

<sup>86</sup> PANTALEON, Wilfrido Orozco. El machismo em México y su esencia. **Revista Entre Ver Ando**, n.32, out,2008. p.9

<sup>87</sup> LUGO, Carmen. Machismo y violencia. **Nueva Sociedad**, n.78, jul-ago, 1985. p.42

en tanto que entre la clase baja, el emborracharse tiene funciones múltiples y diferentes: olvidar los problemas propios, demostrar la capacidad de beber, acumular suficiente confianza para hacer frente a las situaciones difíciles de la vida.<sup>88</sup>

Ainda, segundo a autora:

La realidad descrita por Lewis: hacinamiento, promiscuidad, uso de la violencia para zanjar cualquier diferencia, uso de la violencia para "educar" a los niños, golpizas frecuentes contra la esposa o la madre, alta incidencia de abandono de hijos y esposa, autoritarismo y ausencia de privacidad, incesto, violación, adulterio y bigamia - descrita en toda su crudeza por los protagonistas -, escandalizaron a las buenas conciencias mexicanas, que prefieren adoptar la actitud del avestruz ante los problemas que pueden escapar al control familiar o social.<sup>89</sup>

Confirmando a ótica de Geyer sobre o cenário mexicano, Lugo reafirma que o México se destaca em sua cultura de machismo, frisando que o México pode ser considerado a *patria dos machos*.<sup>90</sup> Para a autora esta cultura de predomínio e exaltação das atitudes de violência e poder estabelecidas historicamente e compreendidas como machismo, estão ligadas a construção social do país desde a chegada dos Espanhóis e na forma com a qual dominavam e se apropriavam das nativas, criando uma narrativa do vencedor e desbravador a partir do domínio sobre a mulher.<sup>91</sup>

Esta relação de auto afirmação mediante a exaltação da sexualidade e virilidade, esta presente no personagem Chapolin Colorado. Como apontamos na epígrafe que inicia este capítulo, Chapolin Colorado busca frequentemente diminuir seus rivais por meio do questionamento sobre suas opções sexuais. A mulher, todavia, é representada como incapaz de resolver seus problemas mais cotidianos, como dar término a um relacionamento indesejado ou ficar sozinha em sua casa quando está com medo, comopodemos observar nos episódios “ *A velha mina abandonada que data do século XVII e que está prestes a derrubar-se*” e “*Poucas trancas ataca novamente*”, respectivamente.

Segundo Lugo, as leis mexicanas são um exemplo esclarecedor destas relações de poder. Para as mulheres, o Estado reserva um controle de sua sexualidade, seu direito

---

<sup>88</sup> LEWIS, Oscar. **Los Hijos de Sanchez**. Editorial Grijalbo, México, 1982. p.17 APUD LUGO, Carmen. Machismo y violencia. **Nueva Sociedad**, n.78, jul-ago, 1985. p.42

<sup>89</sup> LUGO, Carmen. Machismo y violencia. **Nueva Sociedad**, n.78, jul-ago, 1985. p.42

<sup>90</sup> Idem, ibidem.

<sup>91</sup> Idem, ibidem, p.45

ao próprio corpo, sua subordinação ao núcleo familiar.<sup>92</sup> No campo jurídico, imperam as leis oriundas da cultura de opressão à mulher, como a criminalização do aborto sob pena de detenção e leis que punem a infidelidade feminina e não a masculina.<sup>93</sup>

Analisados, brevemente, os elementos anteriores, concluímos que os contextos revolucionários e construção do projeto nacional, tem suas bases mais profundas no autoritarismo. Este autoritarismo, todavia, parece anteceder a própria revolução, estando atrelada ao imaginário mexicano desde sua formação (pós Espanhóis). O tom dado às relações sociais, sobre estruturação da igreja, foi imprescindível para esta edificação do autoritarismo que, nas diferentes décadas e etapas da revolução, esteve não mais nas mãos da igreja católica, mas sim do Estado e provavelmente, por esta razão, foi tão assimilado pelo mexicano, afinal não lhe era de nenhum estranhamento lidar com este modelo de relações, uma vez que mesmo nos núcleos familiares as relações de poder e opressão sempre estiveram solidamente amparadas por uma cultura de submissão.

---

<sup>92</sup>LUGO, op.cit., 1985. p.52

<sup>93</sup> Idem, Ibidem.

## 2. *Não contavam com minha astúcia: a edificação do monopólio Televisa*

*“Time is Money! Ohhh yeah!”  
- Super Sam<sup>94</sup>*

### 2.1 *Detectando a presença do inimigo: intervenção estadunidense no México*

Nosso objetivo nesta etapa da pesquisa é trazer alguns elementos das relações imperialistas presentes na conjuntura política e econômica do México, com finalidade de compreender como estas se desdobram no campo da cultura e qual seria o papel da mídia e do monopólio televisivo no México neste processo. Esta problemática envolverá, em muitas ocasiões, uma reflexão sobre as intervenções imperialistas na América Latina, considerando que a totalidade dos projetos de dominação estadunidenses projetava-se com intenções de dimensão continental, e não apenas no México. A necessidade de compreender o papel da mídia e do monopólio da Televisa no cerne conjuntural da discussão, não se dá somente pela importância e dimensão do poder deste grupo de mídia sobre os rumos políticos do México, mas também pelo objeto central deste trabalho: Chapulin Colorado. Transmitido pela emissora no canal 2 após a fusão entre Telesistema Mexicano S.A e Televisão Independente do México, é notável a importância de termos sólidos apontamentos para discutir o papel do personagem após a fusão, em sua nova realidade corporativa.<sup>95</sup>

Tal como o capitalismo, o Imperialismo dinamizou-se ao longo do processo histórico da América Latina. Florestan Fernandes ressalta aspectos essenciais deste processo e traz para a problemática uma afirmativa que nos pode sugerir um ponto de partida: as nações Latino Americanas são um produto da expansão ocidental, caracterizando o colonialismo moderno a partir da chegada Europeia ao novo mundo e dinamizando as relações colonialistas após os processos de independência.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> De los metiches líbranos señor. El Chapulín Colorado. Episódio 33. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Enrique Segoviano. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 14/12/1973. Televisa, México D.F., 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoToE4CFI0A>. Acessado em: 08/06/2015

<sup>95</sup> AGUASACO, op.cit., 2010. p.131.

<sup>96</sup>FERNANDES, op.cit, 1975. p.11

Para o autor, o processo de dominação sobre a América Latina se intensifica e ganha traços ainda mais exploratórios com a expansão do capitalismo e a incapacidade estrutural destes países em não permitir suas incorporações neste sistema como mercados dependentes dos países capitalistas hegemônicos. Para Fernandes, as elites burguesas que se estabeleceram pelo continente durante as colônias, e que ao longo do processo de independências colocaram seus interesses particularistas no seio dos ‘interesses nacionais’, estabeleceram uma conexão estrutural interna para a ação e benefício do mercado exterior.<sup>97</sup>

Ainda segundo Fernandes, o monopólio sobre os mercados latino americanos foi uma determinação além da imposição, mas também conjuntural. As recentes ex-colônias, defasadas tecnologicamente, não poderiam competir com o mesmo dinamismo dos países capitalistas hegemônicos. Os setores dominantes da América Latina, todavia, tinham interesse em manter a exportação de seus produtos primários, ao mesmo tempo em que edificar nestes países a estrutura necessária para obter mínima autonomia escapava largamente das possibilidades econômicas. Desta forma, afirma o autor, se estabelecia uma cadeia de relações de dependência comercial, já que as elites – para manter sua posição de privilégios – aceitaram de boa vontade ocupar um papel secundário e dependente dos interesses externos, se mantendo no poder local sob a proteção e amparo das nações imperiais. Consequentemente, edificavam-se as relações de dependência sob o antigo sistema colonial.<sup>98</sup>

Fernandes afirma que as sucessivas relações de dependência do continente latino americano se dão tanto por ação externa dos países capitalistas dominantes como das elites locais que se formaram ao longo dos processos de dominação, pois estas permitiram, e beneficiaram, a ação econômica e política dos seus dominadores sob suas nações, como preço a ser pago por seus restritos privilégios. Desta forma, o neocolonialismo se coloca como ferramenta fomentadora da revolução industrial e reestruturação do capitalismo.<sup>99</sup>

O autor chama de *quarto padrão de dominação externa*, o modelo vigente até o tempo presente. Este modelo caracterizou-se pela expansão das multinacionais na América latina. Estes empreendimentos se deram na esfera comercial, serviços,

---

<sup>97</sup>FERNANDES, op.cit, 1975.p.12

<sup>98</sup>Idem, Ibidem.p. 16

<sup>99</sup> Idem, Ibidem.

instituições financeiras, indústria leve e pesada.<sup>100</sup> Estas corporações faziam parte de um projeto maior de dominação sobre a América Latina, dentro do contexto de disputa entre capitalismo e socialismo, vindo a concretizar-se como ameaça após vitória da revolução Cubana, assunto que ainda trataremos com maior dedicação. Estas multinacionais se estabeleciam pela América Latina como uma proposta de levar a todo continente um novo estilo organizacional, de produção e de relações de trabalho. Estas corporações vendiam muito além de seus produtos, uma proposta de estilo de vida e comportamentos, atuavam através de novas perspectivas de marketing para as massas, tendo como concreto objetivo o controle político sobre o continente mediante a dominação econômica e por meio do fortalecimento econômico e político das elites locais, defensoras dos interesses externos.<sup>101</sup> Estas empresas tinham como mecanismo de ação, a pressão política a partir do poderio de suas instituições sobre a economia local, associações com empresários locais e esquemas diversos de corrupção fiscal.<sup>102</sup>

Esta tendência econômica de neocolonialismo é chamada pelo autor de *imperialismo total*, e destaca o fato de que embora as antigas colônias tenham conquistado – ou negociado – suas independências políticas, a independência em sua totalidade jamais aconteceu. Ao romper com o antigo sistema, as ex-colônias imediatamente deram continuidade ao sistema de dependência com um potencial de ainda mais lucratividade para seus colonizadores, abrindo novos mercados e dialogando com interesses econômicos das elites locais em detrimento do restante destas nações.<sup>103</sup>

Esta perspectiva de observação do imperialismo a partir de fatores internos da dominação, que Fernandes propõe, permite-nos uma visão mais clara sobre os êxitos deste projeto ao analisar a ordem social, comunicação de massas, política educacional, etc. A própria trajetória da televisão no México está intimamente ligada a este processo de intervenção do mercado externo. A partir de 1950 eles se intensificaram com a importação massiva de programação estadunidense.<sup>104</sup>

Por todos estes aspectos de construção social e econômica de longo prazo, Fernandes afirma que os países da América Latina não conseguiram construir solidamente uma base para a autonomia, precisando esperar recorrentemente negociações e investimentos oriundos da economia externa que frequentemente lhes

---

<sup>100</sup> Idem, Ibidem. p.18

<sup>101</sup>FERNANDES, op.cit, 1975.p.18

<sup>102</sup> Idem, Ibidem.

<sup>103</sup> Idem, ibidem.

<sup>104</sup> TOUSSANT, op.cit., 1989. p.42

limitaram a tirar apenas uma pequena parcela de riquezas para a nação subordinada, insuficientes para reaplicar na economia local de forma determinante. O subdesenvolvimento é produto constante de ampliação da riqueza das elites latino americanas, que mantém por meio do abismo de classes seus privilégios, tornando este abismo seu contrato de negócios com o exterior, através da manutenção dos privilégios de classe.<sup>105</sup>

Somente passaram pelas diferentes etapas do capitalismo países latino americanos com condições mínimas para a produção, logo exploração de seu mercado. Inclui-se entre estes o México. Estes países só alcançaram estes patamares, como o *desarrollo mexicano*, graças à estrutura nacionalista, que permitiu às elites nacionais conduzir a situação de acordo com seus interesses e interesses externos, em frequentes barganhas com o Estado.<sup>106</sup>

Em plena década de 1970, o imperialismo já havia deixado de ser uma ferramenta unicamente econômica. Sua principal característica, o monopólio, tem a capacidade de alterar e influenciar os países onde esta dominação alcança. Segundo Fernandes, enquanto o capitalismo anterior se baseava na disputa pela hegemonia entre nações, na contemporaneidade ele representa uma luta pela supremacia dentro do próprio sistema.<sup>107</sup>

Este modelo, acima apontado, se mostrou nocivo para a América Latina. Não possuindo capacidade para uma autonomia de mercado, os países do continente procuraram extrair dos rápidos processos de industrialização (*desarrollos*) as bases econômicas necessárias para fomentar alguma independência econômica, o que mostrou-se inviável, pois eram, as protagonistas, multinacionais estadunidenses e europeias. Estas condições permitiram o *desarrolismo* e a modernização dos países da América Latina, sob alto preço a ser pago: intervenção política e econômica.<sup>108</sup> Nos contextos de abertura aos interesses estadunidenses, representados em suas corporações, sobretudo a partir da década de 1960, o México passa a reduzir os apoios e fomentos para as empresas nacionais – com mais ou menos intensidade, conforme o governante – quebrando a indústria nacional gradativamente, até a total entrega do país aos interesses neoliberais, na virada para os anos 1980.

---

<sup>105</sup>FERNANDES, op.cit, 1975.p.19

<sup>106</sup> Idem, Ibidem. p.21

<sup>107</sup> Idem, ibidem.

<sup>108</sup> Idem, ibidem. p.23

Fernandes salienta que esta relação de colaboração mútua entre elites latino americanas e EUA estavam intimamente ligadas com a presença comunista na ilha de Cuba. Esta diretriz de relações tornou-se evidente na Aliança para o Progresso e simbolizou o projeto estadunidense para os países da América Latina realizando, mediante alianças com elites nacionais, a defesa dos interesses de classe e de princípios liberais.<sup>109</sup>

É interessante que façamos uma breve reflexão sobre a Aliança para o Progresso, considerando que a mesma foi um importante projeto político para estabelecer uma hegemonia estadunidense sobre o continente, afastando qualquer possibilidade de apoio de outros países ao inimigo vermelho. Para William J. Kemnitzer, a Aliança para o Progresso não se tratou somente de um projeto estadunidense. Significou, com maior complexidade, um projeto ocidental de dominação, no qual os EUA tem atuação de destaque.<sup>110</sup>

O propósito da Aliança para o Progresso foi alavancar a situação econômica e social (leia-se poder de compra) da América Latina, demarcando nestes países os benefícios da democracia liberal. Segundo o autor, a Aliança para o Progresso foi resultante de um longo processo das relações entre EUA e América Latina, que teve como determinante ponto de partida a expropriação e nacionalização das petrolíferas estadunidenses durante o governo Cárdenas (1935 – 1940) em 1938.<sup>111</sup> Para o autor, após estes episódios, pontuam-se três fatores decisivos para o tom das relações políticas e econômicas, que seriam: 1) A oposição firme e irredutível do governo mexicano contra a oposição às expropriações; 2) o despertar da necessidade do governo estadunidense em estabelecer uma atmosfera de cooperação com a América latina, tendo em vista o conflito mundial que se estabeleceria; 3) Rockefeller e seu grupo de empresários, donos de grandes petrolíferas, precisavam reestabelecer condições de domínio econômico para voltar a persuadir com países da América Latina.

Para tentar restabelecer a credibilidade da Standard Oil Company,<sup>112</sup> empresa da família Rockefeller, iniciou-se uma viagem do mesmo para países da América Latina com o objetivo de retomar os negócios. Sabendo das dificuldades de negociação com Cárdenas, Rockefeller inicia sua viagem por países de menor potencial de resistência,

---

<sup>109</sup>FERNANDES, op.cit, 1975.p.24

<sup>110</sup>KEMNITZER, Willian J. México em la alianza para el progreso. **FI**, IV, pp.41-59, 1963. p.41

<sup>111</sup> Idem, Ibidem.

<sup>112</sup>A Standard Oil, empresa da família Rockefeller, deixou de existir em 1911, sendo atingida pelas leis do monopólio. Todavia, fragmentou-se em outras 34 empresas menores e continuou sendo em prática, a mesma empresa, a serviço dos mesmos proprietários.

com finalidade de posteriormente ter êxitos nas negociações e adesões quando dialogasse com Cárdenas. O encontro entre Cárdenas e Rockefeller, destaca Kemnitzer, teve impacto determinante na percepção dos EUA sobre a necessidade de se repensar o modo como dialogar com a América Latina.<sup>113</sup> Neste encontro, Cárdenas deixa claro que as motivações para as expropriações sobre patrimônio da Standard Oil em território mexicano nada se davam aos ressentimentos entre México e EUA. No entanto, Cárdenas relembrou a Rockefeller episódios como a anexação do Texas e Califórnia aos EUA em 1836 e a expedição para caçar Villa em 1916. Em suma, Cárdenas apontava que as expropriações não resultavam de caprichos, mas foram determinantes para recobrar a autoestima nacional, dignidade, independência e respeito ao povo mexicano.<sup>114</sup> Para Roberto Gomez Bolaños, criador de Chapolin Colorado

Esse fue, sin lugar de dudas, el primer acierto de Lazaro Cardenas (politico, en este caso) la expropiación petroleira del 18 de marzo de 1938, acto que le fue suficiente para convertirse em receptor del cariño y la admiracion del Pueblo, que pensaba que esa era una forma de recuperar al menos um poquito de lo mucho que nos habian quitado los gringos.<sup>115</sup>

Este episódio demarcava, para Rockefeller, a necessidade aplicar mais atenção ao elemento humano nas relações entre EUA e América latina. As questões diplomáticas já não poderiam sofrer abalos oriundos do histórico de dominação política e econômica dos EUA sobre o continente, principalmente em um momento de ameaça a hegemonia estadunidense. Segundo Kemnitzer, foi a partir deste encontro que Rockefeller começaria a esboçar o projeto de intervenção na América Latina por meio das corporações estadunidenses, numa política de troca de interesses entre EUA e elites latino americanas, onde predominariam os interesses políticos das corporações estadunidenses.<sup>116</sup>

Kemnitzer ressalta que Roosevelt (1940) destacava sua preocupação com o fator diplomático, alinhado com as conclusões de Rockefeller em suas viagens pela América Latina. O temor sobre uma não colaboração continental durante a guerra era uma ameaça concreta para a hegemonia estadunidense. Começariam a ser projetadas as

---

<sup>113</sup> KEMNITZER, op.cit., 1963. p.44

<sup>114</sup> KEMNITZER, op.cit., 1963. p.44

<sup>115</sup> BOLANOS, op.cit., 2006. p.12

<sup>116</sup> KEMNITZER, op.cit., 1963. p.44

políticas fomentadoras dos *desarrollos* econômicos pela América Latina, mediante empréstimos e atuação das grandes multinacionais.<sup>117</sup>

Retomando a discussão sobre os desdobramentos do imperialismo na América Latina, concluímos que Aliança para o Progresso foi uma extensa gama de programas econômicos e sociais, que agrupam em um contrato de colaboração, EUA e países latino americanos, fomentando o desenvolvimentismo do continente em troca de alinhamento ao projeto ocidental de economia e política no contexto da guerra. Este processo permitiu aos EUA uma ramificação de departamentos especializados no estudo e levantamentos sobre a América Latina e atuação dos EUA na mesma, gerando documentações e relatórios estratégicos para a hegemonia sólida do poderio imperialista no continente.<sup>118</sup> Para Octávio Ianni, Aliança para o Progresso caracterizou-se como uma ação contra revolucionária, onde fica evidenciado que os EUA e elites Latino Americanas estavam cientes do risco de adesão dos países do continente à revolução Cubana.<sup>119</sup>

É a partir deste projeto de dominação política e econômica por meio de multinacionais que Ianni discute a relação de imperialismo e *dependência estrutural* na América Latina. Para este autor, a política no continente se define pela disposição de determinadas nações em dialogar ou não com os interesses estadunidenses. Aspectos como potencial para gerar negócios e subserviência da burguesia local, foram decisivos quando definiram-se os alvos dos investimentos, reforçando a perspectiva de que as burguesias latino americanas foram o principal instrumento de ação do imperialismo.<sup>120</sup>

Desta forma, burguesias e governantes formam, em muitos contextos, um mesmo grupo de interesses, que não desejam perder privilégios na posição de barganha com os EUA, observando-se comum, à postura de governantes latino americanos, que se apoiem no fomento estadunidense para interferir diretamente nas lutas de classes.<sup>121</sup> Para Ianni, a maneira com a qual as distintas classes sociais latino americanas incorporam ou absorvem de maneira submissa, ou com determinados graus de resistência, a intervenção estadunidense, é essencial para a compreensão de como estas

---

<sup>117</sup> Idem, Ibidem. p.46.

<sup>118</sup> KEMNITZER, op.cit., 1963. p.55

<sup>119</sup> IANNI, op.cit., 1988. p.47

<sup>120</sup> Idem, ibidem. p.18.

<sup>121</sup> O autor ressalta o termo *governantes* ao invés de *governos*, pois entende que nos casos relacionados a esta intervenção, indivíduos no poder ocupam estes lugares para defender interesses de suas classes sociais. Cf: Idem, Ibidem. p.19.

relações de dominação econômica e política se desdobram na cultura.<sup>122</sup> Para o autor, destacam-se alguns pontos chave para essa leitura. Seriam: 1. Caráter hegemônico do poderio econômico dos EUA na América Latina; 2. Conflitos entre países da América Latina em uma disputa pela preferência dos EUA para receber investimentos e parcerias (faltando, assim, um senso de unidade da América Latina). 3; Conflito entre o projeto estadunidense e União Soviética, intensificando a presença e intervenção dos primeiros na América Latina de forma mais agressiva. 4; A forma como as distintas classes sociais assimilam e processam estas relações, e desdobramentos, entre suas nações e EUA.

Ianni aponta que a história dos países da América Latina após a Segunda Guerra Mundial tem sido marcada pelas tentativas de algumas nações em restabelecer limites da dependência econômica com os Estados Unidos, onde destacamos o México com seu constante empenho em solidificar uma economia estruturada no empreendimento nacional.<sup>123</sup> Nesta gama de dependências, o autor destaca a presença acentuada do crescimento da influência dos EUA sobre a cultura Latino Americana. Esta dependência é predominante nos países aliados aos Estados Unidos, através de intervenções governamentais na educação, programas científicos e religiosos.<sup>124</sup>

É neste ponto de análise, sobre os desdobramentos do imperialismo no campo social e cultural, que Ianni analisa os processos de dominação imperialistas pela perspectiva da *dependência estrutural*.

Existe dependência estrutural sempre que as estruturas econômicas e políticas de um país estão determinadas pelas relações imperialistas. Isso significa que instituições econômicas políticas, militares, educacionais e religiosas podem ser influenciadas ou influenciadas pelas relações de dependência. É como se o imperialismo provocasse no interior da sociedade subordinada a reformulação de relações, instituições, ideologias, em conformidade com suas determinações essenciais, ou seja, conformidade com as determinações políticas e econômicas da nação dominante.<sup>125</sup>

Longe de negar as relações imperialistas, a proposta desta ótica é dar criticidade ao ângulo da qual ela costuma ser realizada. Para Ianni, o imperialismo não é um processo que limita-se na relação de poder e opressão, de forma passiva, sobre as nações exploradas. O processo imperialista causa efeitos e fenômenos também nas nações

---

<sup>122</sup>Idem, Ibidem. p.20.

<sup>123</sup> IANNI, op.cit., 1988. p.47

<sup>124</sup> Idem, Ibidem.

<sup>125</sup> Idem, Ibidem. p.199

dominantes, como concentração de capital em novas escalas e fragmentação da classe operária.<sup>126</sup>

Em síntese, a perspectiva da dependência estrutural permite analisar os fenômenos também a partir do núcleo das nações dominadas, e não somente a partir das nações imperialistas. Este ponto de observação permitiria, segundo Ianni, a percepção mais apurada da recepção destes processos pelas distintas classes sociais dos países subordinados e seus impactos sobre a cultura e estrutura social, trabalhando com a premissa de que o processo imperialista gera desdobramentos, consequências e resistências não somente no núcleo colonial interno, mas em todas as dimensões envolvidas neste processo. Segundo o autor, compreendendo o conjunto das manifestações e da hierarquia das contradições que produz e desenvolve.<sup>127</sup>

A perspectiva de análise proposta pelo autor baseia-se na necessidade de se compreender as mudanças históricas no campo do imperialismo e colonialismo. Desde Lenin, ressalta Ianni, a realidade das relações imperialistas, determinadas pelas diferentes etapas do capitalismo, sofreu dinâmicas modificações, sendo que o imperialismo exercido na contemporaneidade pelos EUA é diferente do conjuntural imperialismo exercido pela Inglaterra.<sup>128</sup>

#### Segundo Ianni

O que é novo é o modo de encarar a problemática mais global do imperialismo. Em especial é a nova perspectiva teórica através da qual as relações de tipo imperialista são examinadas a partir do ponto de vista da nação subordinada (...) assim o que se tem em conta são as manifestações econômicas, políticas, militares e culturais, no âmbito da nação dependente (...) em especial permite conhecer como ocorre a internacionalização das contradições e da luta de classes.<sup>129</sup>

Desta forma, a maior contribuição de Ianni para nossa pesquisa é a perspectiva de que as relações imperialistas, e seus desdobramentos no campo da cultura, provocam a opressão de culturas genuínas, mas também provocam novos fenômenos culturais e sociais na nação opressora (oposições e resistências) e oprimida – embora, destaque o autor, que estes fenômenos são mais numerosos e consistentes nas nações subordinadas.

Esta perspectiva será fundamental na análise da personagem Chapolin Colorado, pois ao mesmo tempo em que verificamos a hipótese deste ícone ter desempenhado

---

<sup>126</sup> Idem, ibidem. 144

<sup>127</sup> IANNI, op.cit., 1988. p.144

<sup>128</sup> Idem, Ibidem. p.150

<sup>129</sup> Idem, Ibidem. p.159

críticas aos modelos de heroísmo dos super-heróis estadunidenses, o mesmo não o faz de uma condição comum à humanidade, o faz também dentro do modelo de um super-herói, com particularidades e antagonismos, mas ainda assim um super-herói. Qual seria o limite da influência exercida por trás da crítica e até onde o imaginário de seu criador já estará naturalizado com distintos aspectos e influências de uma sociedade culturalmente subordinada? Existem Méxicos negados em Chapolin Colorado? Tentaremos responder tais questões em um estágio mais avançado desta problemática, sendo necessário já termos compreendido de qual grupo social (e para qual grupo social) Chapolin se projeta.

O imperialismo tinha ainda como obstáculo – embora no México já enfraquecido - os Estados nacionais. Segundo Ianni, esta estrutura passava a ser atacada pelo imperialismo através de mecanismos financeiros, como negociações a pagar e exigências do Fundo Monetário Internacional, frente as dívidas, como vimos também no capítulo anterior. Estes fatores apontam para a fragilidade da construção destes Estados nação, diante da dependência econômica, e suas insuficiências em manter suas estruturas diante do avanço do imperialismo econômico neste contexto.<sup>130</sup>

O alinhamento aos interesses internacionais, significou adotar o discurso do Estado nacional como obsoleto, fomentador do atraso e inibidor do dinamismo econômico, tecnológico e estrutural.<sup>131</sup>

O autor destaca que embora o Estado nação esteja em detrimento nesta conjuntura, o Estado nacional foi até este momento um sistema no qual o capitalismo encontrou bases, dialogando com interesses de suas elites locais, para fixar-se em países subordinados, com frequentes negociações com o Estado. As novas demandas do capitalismo necessitam do enfraquecimento da influência do Estado nas diretrizes econômicas destas nações e precisaria ser transposto. Esta premissa, segundo Ianni, necessita abarcar as velhas bases de apoio locais, novamente, para consolidar-se.<sup>132</sup>

Sobre o contexto de esgotamento do nacionalismo, Ianni destaca as ações externas aos países, como o avanço imperialista das instituições econômicas e financeiras como verdadeiros predadores das economias subordinadas. Não podemos esquecer, todavia, dos aspectos internos que foram determinantes e singulares ao México, como a deterioração do projeto nacional e Imaginário a partir da ascensão das

---

<sup>130</sup> IANNI, op.cit., 1988. p.211

<sup>131</sup> Idem, Ibidem. p.214

<sup>132</sup> Idem, ibidem.

classes médias, que reivindicavam maior participação política, entrando em conflito com a formação autoritária do Estado mexicano – materializando-se e acentuando-se após o massacre de 1968 – associados, então, com interesses externos que agiam neste cenário com o endividamento do país.<sup>133</sup>

Sobre a construção e declínio do nacionalismo mexicano, Ianni destaca aspectos do mesmo nas singularidades mexicanas

Há muito nacionalismo no discurso de poder. Um exemplo: O nacionalismo Mexicano não se tem reduzido unicamente à defesa da nação frente à expansão imperial. Também se traduziu em um conjunto de ações e postulados relacionados com a construção ou a criação de um espaço econômico e político nacional. No México, por isso, pode-se afirmar que o nacionalismo não deriva do substantivo ‘nação’ mas do verbo ‘nacionalizar’, por isso o nacionalismo não aparece entre nós como sucede, por exemplo, na maioria das nações europeias, como uma ideologia conservadora, mas progressista: Desenvolver a nação, representada pelo Estado, bens que estavam nas mãos de particulares<sup>134</sup>

Fenômenos nacionalistas da América Latina como Cardenismo, Peronismo, Varguismo, lutaram pelo fortalecimento da economia interna e aquecimento do processo de industrialização, acelerando processos de urbanização e conseqüentemente de estruturas, como vias de acesso e tecnologia. Ianni destaca que, embora muito tenha de fato se conquistado nestes modelos, nenhum destes conseguiu emancipar sua economia, muito pelo contrário, seus desenvolvimentos e *desarrollos* estreitaram os laços de subordinação às multinacionais e bancos estrangeiros de crédito.<sup>135</sup>

O nacionalismo autoritário significou no México, em sua edificação, uma ferramenta para a conquista da credibilidade ao projeto que sobressaiu vitorioso da revolução Mexicana. Um projeto que muito diferia dos revolucionários que a levantaram, pois, como vimos anteriormente no primeiro capítulo, foi vitorioso o projeto das elites que, embora tenham dialogado com demandas essenciais resguardadas da constituição, não deixaram de dialogar com interesses externos, dentro dos limites de cada conjuntura, em favor da manutenção de seus privilégios.

Walmir Barbosa destaca que no cenário latino americano, forças imperialistas agiram por meio de golpes militares para destruir projetos nacionais e

---

<sup>133</sup>BATALLA, op.cit., 1990.

<sup>134</sup> IANNI, op.cit., 1988. p.222

<sup>135</sup> Idem, Ibidem. p.223

populistas edificando nestas nações um terreno favorável ao discurso liberal.<sup>136</sup> Interessante pensarmos que a trajetória mexicana diferenciou-se de seus vizinhos neste aspecto específico, mas igualmente veio a encontrar o alinhamento aos interesses do capital externo, forçando-se a este desfecho não somente pelo desgaste do nacionalismo autoritário como pelos severos endividamentos. Este é o momento em que precisamos pensar no papel da grande mídia televisiva no país e sua influência neste processo, entendendo como se estruturou o monopólio das mídias mexicanas no processo de formação da mesma, com destaque à Televisa.

## 2.2 Televisa e relações políticas

Desde os primeiros experimentos televisivos, entre as décadas de 1930 e 1940, as articulações envolvendo esta poderosa ferramenta de entretenimento, tem dialogado com interesses políticos e econômicos do cenário mexicano. Propomos aqui, fazer uma abreviada contextualização sobre elementos de formação do monopólio Televisa, com finalidade de edificar bases para uma reflexão a cerca do papel de Chapolin Colorado em sua grade de programação. Para a construção destas bases precisamos entender em qual meio corporativo a série se deu e qual tipo de entretenimento – tal como seus alvos e finalidades - a Televisa contempla em sua estrutura de monopólio.<sup>137</sup> As primeiras experiências televisivas estavam englobadas no projeto de *desarrollo* tecnológico e tiveram apoio estrutural e financeiro do PRN (Partido Revolucionário Nacional).

Com recursos oriundos dos cofres públicos, os engenheiros Javier Stafoli e Miguel Fonseca efetuavam transmissões pioneiras, sendo que em 1929 Stafoli trouxe dos Estados Unidos amplo aparato tecnológico para edificar uma estrutura de transmissão de qualidade para os padrões da época.<sup>138</sup> Em 1934, consolidavam-se os primeiros programas de televisão experimentais sob supervisão do engenheiro Gonzales Camarena. Este último estudava, desde os primeiros experimentos, modelos de televisão a serem projetos no México, sendo ele o pioneiro a ter suas pesquisas custeadas pela iniciativa privada por meio do empresário Azcárraga Videurrera, que viria a ser uma das

---

<sup>136</sup> BARBOSA, Walmir. América Latina sob nova ordem imperial. **Humanidades em foco**: revista de ciência, educação e cultura. Ano 3, nº5, p.1-25, mai/jun. 2005.

<sup>137</sup> RICOY, Teresa Páramo. Television mexicana y alianzas políticas. **Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial**, vol. 2, núm. 2, pp. 105-148, 2002.,p.109

<sup>138</sup> Idem, Ibidem.

figuras protagonistas da consolidação do monopólio da mídia. Estas pesquisas levaram à patente do projeto de televisão tricromática, amplamente comercializada para os Estados Unidos.<sup>139</sup>

Com amplos investimentos oriundos da iniciativa privada, Camarena e o empresariado começaram a articulação de um modelo de televisão que contemplou os interesses comerciais deste setor social, que vislumbrou o grande negócio que tinha em mãos. O projeto de entrega deste meio de comunicação aos interesses privados passou a ganhar força com o apoio do presidente Miguel Alemán (1946 -1952), que mediante concessões, privilegiou um modelo de televisão comercial nos moldes estadunidenses.<sup>140</sup> O empresário O´Farril adquiriu uma concessão e inaugurou o canal 4. Junto ao empresário estava o próprio presidente Alemán, que não podendo envolver-se diretamente no negócio e percebendo o quão arriscado seria dar a concessão diretamente a sua família, afim de evitar um escândalo de corrupção, estabeleceu uma sociedade informal com O´Farril.<sup>141</sup> A escolha por O´Farril para atuar neste esquema de sociedade se deu, segundo Ricoy, pelo fato de as famílias Azcárraga e O´Farril serem conhecidas inimigas no México, facilitando a persuasão de Alemán.

Em meio a este cenário, onde predominam as concessões de benefício aos grandes empresários, surgiu em 1952 o canal 5, de Camarena. O antigo colaborador e estruturador do canal de Azcárraga arriscou construir seu próprio empreendimento. Todavia, resultou no mesmo que todo aquele que ousou uma alternativa ao monopólio já em construção: sem capital para manter sua emissora, precisou cedê-la a seu antigo parceiro, Azcarraga. O objetivo de monopolizar os meios de comunicação sempre esteve presente na atuação deste empresário.<sup>142</sup>

Mas foi no ano de 1955 que Azcárraga e O´Farril colocaram seus interesses de classe a frente de quaisquer outros e uniram suas emissoras, formando o Telesistema mexicano S.A.<sup>143</sup> Esta corporação tinha uma roupagem administrativa e ficaria responsável pela operação dos canais. Seria esta uma estratégia para o não enquadramento do grupo na lei de restrição ao monopólio? Os indícios apontam para uma afirmativa, uma vez que com o poderio econômico destes dois grupos solidificaria de uma vez por todas as bases do monopólio televisivo, não se limitando somente a este

---

<sup>139</sup> Idem, *Ibidem*. p.110

<sup>140</sup> RICOY, *op.cit.*, 2002. p.110

<sup>141</sup> Idem, *ibidem*.p.110

<sup>142</sup> Idem, *ibidem*. p.111

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*, p.113

tipo de empreendimento, como veremos a seguir. Para Fernando Barquera, a jogada de unificação dos canais através de uma empresa não concessionária, definiu os rumos do monopólio no México, unificando em um único bloco o poder econômico dos Azcárraga e O´Farril e o amplo conhecimento tecnológico e operacional de Camarena.  
144

Em 1968, surge o canal 8, filiado à Televisão Independente do México e de propriedade do grupo industrial Sefa. Já no ano de 1972, o canal seria também incorporado ao Telesistema Mexicano S.A, formando assim a Televisa.<sup>145</sup> De acordo com Fátima Fernandez Christilet, esta união foi resultado (além dos elementos de mercado) da ameaça presidencial que nesta conjuntura entrava em atritos com o grupo representado pelo Telesistema S.A, classificando-o como antinacional, anticultural, *deseducativa* e consumista. Para Aguasaco, a Televisa (nesta etapa ainda Telesistema S.A) não tinha exatamente o papel de destruir o nacionalismo. Ocorre que este veículo promove uma visão de um México que não existe, profundamente irreal e norteamericanizado, baseado num modelo de produções importadas que visavam dar ao produto cultural maior liquidez comercial.<sup>146</sup> Neste processo, renega-se e ressignifica-se constantemente a compreensão do México pelo próprio mexicano, com um impacto cultural que corrobora para uma lógica imperialista sobre a cultura. Esta tendência, como vimos no capítulo anterior, faz parte do projeto de *México Imaginário*, onde predominam concessões televisivas urbanas e voltadas para um consumo cultural de massas.

Segundo Raul Trejo Dilarbre, esta representação irreal do México tem função de despolitizar, acentua abismos culturais dentro dos diferentes Méxicos – *Imaginário e Profundo*. O Mexicano passa ter seu imaginário, sobre as distantes regiões do país, por meio do que lhe é transmitido pela Televisa, estabelecendo um olhar pitoresco sobre as regiões não urbanas.<sup>147</sup>

Tais críticas acompanhavam, por parte do Estado, uma série de medidas que colocavam fim aos privilégios fiscais destes grupos, forçando-os a uma reestruturação estratégica afim de compor um conglomerado ainda mais poderoso e com mais peso

---

<sup>144</sup> BARQUERA, Fernando. Cinquenta anos de television comercial em mexico. In: DELARBRE, Raul Trejo (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989. p. 25

<sup>145</sup> RICOY, op.cit., 2002. p.113

<sup>146</sup> AGUASACO, op.cit., 2010.p.20.

<sup>147</sup> DELARBRE, Raul Trejo. La nueva politica de masas de la derecha mexicana: um vintazo a televisa. In: DELARBRE, Raul Trejo (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989. p.180

político nas barganhas com o Estado mexicano.<sup>148</sup> Enquanto o monopólio tornava-se um bloco hegemônico e solidificado, atuando em variados setores culturais e tecnológicos, Televisa terá um breve período para recondicionar sua programação afim de garantir seus privilégios com o Estado, voltando-se para uma grade que cumprisse com critérios mínimos de demanda temática nacional e estabelecendo parcerias com a UNAM, transmitindo cerca de 1300 horas/ano de programação acadêmica.<sup>149</sup>

Como podemos observar, a Televisa é uma grande corporação de peso econômico e político dentro do Estado. Se para alguns autores, como Ricoy, esta empresa caminhava lado a lado com os governos do PRI, Christlet nos dá bases para pensarmos nesta relação como algo muito próximo ao clientelismo estatal abordado no primeiro capítulo deste trabalho. A Televisa, desde o princípio, defende interesses das elites mexicanas, e ao que nos parece, este é solidamente seu papel. Mantêm-se no poder por meio do monopólio e edificou seu poderio através de constantes barganhas e acordos governamentais, sendo que ao longo dos governos do PRI não percebemos um tom sempre amistoso ou genuinamente cooperativo nesta relação, ao contrário: tal como os próprios governos/governantes do PRN-PRI não necessariamente estavam alinhados entre si, suas formas de lidar com um poderio da magnitude do monopólio televisivo também encontrou em diferentes momentos tons muito diversos. Desta forma, seremos concordantes quando Christlet afirma que

Televisa não é apenas uma empresa dedicada a produzir televisão, radio, cinema. É um consórcio transnacional que em nosso país tem feito política de massas e que por isso vai se convertendo virtual, implícita e tacitamente em peça importante do sistema político Mexicano. É um entidade política de Direita que, em tempos de crise, é temida pelas mais importantes autoridades do país.<sup>150</sup>

Televisa tornou-se um conglomerado que atua também nos ramos de radio, revistas, agências de publicidade, imobiliárias, companhias de cabos de transmissão, produtoras cinematográficas, empresas de turismo, clubes esportivos de futebol.<sup>151</sup> Manifesta-se, desta forma, em todas as esferas da vida cultural mexicana.

---

<sup>148</sup> CHRISTLET, Fátima Fernandes. Televisa na universidade autônoma do México. In: DELARBRE, Raul Trejo (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989. p.104.

<sup>149</sup> CHRISTLET, op.cit., 1989. p.105

<sup>150</sup> Idem, ibidem. (Nossa tradução)

<sup>151</sup> RICOY, op.cit., 2002. p.113

Para Ricoy, a Televisa é um veículo autoritário e vertical, que existe para defender os interesses de empresários mexicanos através de seus mecanismos de controle social e influência cultural, difundindo valores conservadores e elitistas, com destaque para seus telejornais e novelas, que relativizam os eventos e esvaziam o conteúdo das questões políticas ao comunicar-se com o telespectador.<sup>152</sup> Para Delarbre, analisar a obra de Chespirito<sup>153</sup> é essencial para compreender a cultura midiática de massas em sua conjuntura. Segundo o autor, o caráter pontual da obra de Bolaños como um produto da televisão comercial é determinante para seu sucesso, não atribuindo o êxito da obra a uma potencial qualidade em seu conteúdo.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup>Idem, Ibidem..p.122

<sup>153</sup> Chespirito, ou pequeno Shakespeare, foi o apelido dado a Roberto Gomez Bolaños durante sua atuação como roteirista, em início de carreira.

<sup>154</sup> DELARBRE. La nueva política de masas de la derecha mexicana: un vistazo a Televisa. In: DELARBRE, Raul Trejo (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989.p.180

### **3.Eu! O Chapolin Colorado: um personagem de projeção**

Neste capítulo, temos o intuito de analisar e discutir as características e elementos que constituem o personagem Chapolin Colorado com o fito de percebê-lo como um *personagem de projeção*. Antes de adentrarmos nesta discussão, apresentaremos a série televisiva homônima na qual o personagem esteve inserido e para qual ele foi concebido por Roberto Gomes Bolaños. Assim, em um primeiro momento, faremos um levantamento do histórico da carreira profissional de Bolaños, a sua transferência da *Televisión Independente do México* para a *Televisa S.A* na fusão destas empresas, a criação da série *Chapolin Colorado*, dados técnicos referentes à mesma (duração, número de episódios, produtores, etc.), seus padrões temáticos, tal como problematizar o seu gênero satírico de narrativa.

Tendo em vista o processo histórico discutido no último capítulo - o de edificação da *Televisa* como um grande monopólio dos meios de comunicação no México - acreditamos que para os fins deste capítulo torna-se imperioso relacionar a constituição do personagem com o meio de comunicação pelo qual ele foi transmitido. Devemos destacar que o processo de criação do personagem não está desvinculado das relações entre o seu autor e as políticas da rede *Televisa*. Desta forma, ao já termos abordado a constituição do monopólio da rede *Televisa*, e ao apresentarmos os elementos constituintes da série em si, estamos atentando para o fato de que o processo de criação de *Chapolin Colorado* não pode ser encaixado como um ato de caráter meramente individual do autor, mas um processo social mais amplo e que, neste caso, podemos evidenciar uma série de disputas, concessões e acordos entre autor e canal televisivo.

Em um segundo momento, utilizaremos do conceito de *personagem de projeção* de Antônio Candido para analisarmos Chapolin Colorado. Em primeiro lugar, Candido afirma que 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.<sup>155</sup>

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*. Doravante, problematizaremos e analisaremos os elementos selecionados e ressaltados constantemente por Bolaños para compor a *lógica do personagem* Chapolin Colorado. Seus bordões, suas débeis e frágeis características físicas, sua falta de inteligência, seus instrumentos de trabalho como um super-herói, seus superpoderes, suas convicções morais, suas condutas sociais, todos estes elementos compõe a *lógica do personagem*. Acreditamos assim que, por meio da análise destes, podemos encontrar a projeção de posicionamentos políticos do autor Roberto Gomez Bolaños em seu personagem Chapolin.

De acordo com Candido, o *personagem de projeção* é aquele em que o autor transpõe com modelos dados por experiência direta a incorporação de sua vivência e os seus sentimentos no personagem.<sup>156</sup> Para o autor, a dicotomia do conceito de personagem entre *reproduzidos* e *inventados* é falsa. Segundo o mesmo,

só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.<sup>157</sup>

Desta forma, ainda de acordo com Candido, a imaginação do autor no momento da criação do personagem é limitada pelas suas experiências sociais, por sua memória, pelo o que o autor chama de seu *universo inicial*. Acreditamos que em Chapolin Colorado podemos ver projetados posicionamentos políticos e visões de mundo de Roberto Bolaños que nos trazem interessantes indícios não somente da forma como este

---

<sup>155</sup>CANDIDO, Antônio. A personagem de romance In: CANDIDO, Antônio, et.all (orgs.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p.43

<sup>156</sup> Idem, Ibidem. p. 54.

<sup>157</sup> Idem, Ibidem. p.52.

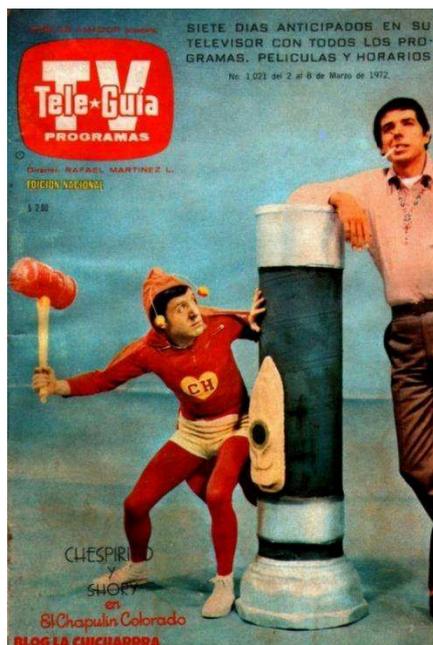
observava o mundo, mas também a respeito da formação desta sua percepção política da realidade como um indivíduo inserido dentro de uma classe social, uma cultura e uma rede de relações sociais específicas. Nos termos utilizados neste trabalho, consideramos que tanto criador (Bolaños) como criação (Chapolin) estão inseridos dentro do projeto do *México Imaginário*.

Partindo das premissas de Candido, devemos também considerar a especificidade de Chapolin como um personagem produzido para a televisão. Assim, quando falamos a respeito da forma fragmentária como tomamos conhecimento das personalidades de terceiros, devemos estar cientes que, no caso de Chapolin, este processo não se dá por meio da textualidade, mas da imagem e do som, ou seja: um audiovisual. Não temos como o intuito deste trabalho nos aprofundar nos usos da imagem e do som na série Chapolin Colorado, mas acreditamos que a construção da figura do personagem se dá também por meio destes recursos. Seja, por exemplo, pelos elementos utilizados para se criar a figura do mesmo (a escolha do autor, roupas, acessórios, etc.), ou pelo uso de trilha de risadas – também conhecida como *clagues* – como um artifício da linguagem cinematográfica para atribuir um aspecto cômico ao personagem, sempre indicando ao telespectador que determinada situação vivida por Chapolin configurou-se como uma piada, sendo a mesma passível do riso.

Ademais, é importante ressaltar a imagem na formação do personagem Chapolin, como pode ser visto na publicidade de Chapolin contida na capa da revista mexicana Tele-Guía, datada do início do mês de março de 1972.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup>Tele-Guía. México D.F, p.1, 2 a 8/3/1972.



**Imagem 1** –Chapolin Colorado na capa da *Revista Tele-Guía*

Nesta podemos perceber os elementos básicos da caracterização do personagem, tais como: a marreta biônica, as antenas de vinil, sua roupa vermelha e amarela<sup>159</sup> e sua alusão a um besouro, ou como são popularmente chamados no México, os *chapulínes*.<sup>160</sup> Outro aspecto possível de ser destacado nesta é a inferioridade do personagem em relação a um suposto vilão interpretado pelo ator Ruben Aguirre. Tanto na imagem, como nos episódios da série, Chapolin costuma aparecer como um ser inferior aos seus antagonistas, sendo estes representados por figuras mais espertas e mais ardilosas que o personagem, passíveis de elaborarem complexos planos e estratégias e dotados de uma grande força física.

Por fim, outro aspecto fundamental na constituição do personagem é o fato deste ser também um produto comercial. Ao observarmos que o personagem estampa a capa de uma revista de programação televisiva, podemos pensar a respeito da série não somente em termos de audiência, mas também como um sucesso comercial já no ano de 1972. Como veremos na sequência deste capítulo, no ano de 1973, Bolaños recebeu uma grande proposta financeira da *Telesistema*, o que endossa a concepção de pensarmos tanto na série, como no personagem, como um investimento lucrativo para

<sup>159</sup>O próprio Bolaños aborda em sua biografia a escolha pelas cores. As calças justas que faziam parte da indumentária do personagem só se encontravam em quatro cores: preto (o que era demasiado fúnebre para Bolaños), branco (atrapalharia na iluminação), azul (o que atrapalharia no uso do *croma-key*) e vermelho. Assim, se em um primeiro momento o autor denominou o seu personagem de Chapolin Justiceiro, devido a mudança na sua vestimenta ele veio a se tornar o Chapolin Colorado. Cf: BOLAÑOS, op.cit., 2006. p.96.

<sup>160</sup>No México e em outros países da América Central os *chapulínes* são consumidos como um alimento típico da região.

os grandes empresários da mídia mexicana. Trazendo a discussão de forma mais direta ao nosso objeto, como um produto comercial, Chapolin deveria dialogar com o maior número possível de telespectadores. Acreditamos que a sua representação como um *herói-latino americano* é também voltada para uma lógica de mercado na tentativa de inserir o personagem não somente como um produto para o comércio interno do México, mas nos mais diversos países da América-latina gerando assim um curioso e amplo fenômeno da cultura de massas nesta região no século XX.

Tendo realizado estes apontamentos de caráter teórico e conceitual, seguiremos com este capítulo de forma que iremos de encontro ao posicionamento de Bolaños em seu livro de memórias *Sin querer queriendo*, no qual este afirma que suas “actividades estaban totalmente alejadas de la política”.<sup>161</sup> Doravante, trataremos justamente de apontar os diversos elementos políticos presentes no personagem Chapolin Colorado e a sua íntima relação com a forma com que o autor projetava seus posicionamentos políticos neste. Problematizaremos assim a falsa ideia de que o humor poderia vir a ser compreendido como um mero instrumento de *entretenimento* e *diversão*, não cabendo a este a política. Não somente podemos encontrar elementos políticos no humor, como este é um poderoso veículo para a política. Em outros termos, tanto o personagem Chapolin Colorado não esteve isento de conteúdo político, como este foi um veículo para práticas políticas e visões de mundo.

### 3.1 - A série Chapolin Colorado

Embora o nosso foco de discussão seja o personagem Chapolin Colorado, e não a série televisiva, torna-se imprescindível a apresentação do processo de criação da mesma, dos anos que esta esteve no ar, bem como alguns dos seus dados técnicos. Muitos de nossos apontamentos partirão de Carlos Eduardo Aguasaco, que em seu trabalho *No contaban com mi astucia! Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de El Chapulín Colorado [1970-1979]*, promove análises nos mais diferentes âmbitos a respeito de diversas questões presentes no seriado, tais como elementos parodísticos em determinados personagens, a questão da nação mexicana e como esta é representada, e o papel da mulher como uma constante vítima.<sup>162</sup> De acordo com o autor, a primeira

---

<sup>161</sup> “Atividades estavam totalmente distanciadas da política”. (tradução nossa). Cf. BOLAÑOS, op.cit, 2006. p.74.

<sup>162</sup>AGUASACO, op.cit., 2010.

aparição de Chapolin na televisão foi no dia 11 de novembro de 1970 em uma *sketch* de cinco minutos dentro do programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*.<sup>163</sup> O super herói reapareceu como protagonista de sua própria série no dia 28 de fevereiro de 1973, tendo a mesma durado até o dia 26 de setembro de 1979, totalizando um total de 256 aventuras do personagem.<sup>164</sup> Após o final da série, Bolaños manteria o personagem dentro de algumas sketches na série *Chesperito*. O autor alega que o principal motivo para ter aposentado o personagem foi a crescente dificuldade em interpretar suas acrobacias devido a sua já avançada idade.<sup>165</sup> Devemos frisar que o nosso objeto de pesquisa contempla estes dois momentos: desde o período das primeiras aparições de Chapolin em *sketchs* ainda na *Televisión Independente do México*, até o último capítulo de sua série na *Televisa S.A.*

Na década de 1950, Roberto Gómez Bolaños era um estudante de engenharia elétrica na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) quando começou a trabalhar como aprendiz de escritor de rádio e televisão na agência de publicidade D'Arcy. Já no ano de 1953, Bolaños conseguiu o emprego de roteirista para o programa humorístico de rádio dos comediantes Viruta e Capulina - respectivamente os atores Marcos Antonio Campos e Gaspar Henaine. No final da década de 1950, Bolaños estava escrevendo roteiros para os filmes da dupla, e no início da década de 1960 os atores foram contratados pelo *Canal 2* com Bolaños permanecendo em sua função, mas também atuando em pequenos papéis em alguns episódios. Após romper com a dupla de comediantes, Bolaños foi contratado em 1969 pela *Televisión Independente do México*, então canal 8. Como mencionamos previamente, foi neste emprego que o autor criou o personagem Chapolin Colorado.

Com o sucesso de seus programas, Roberto Gomes Bolaños e sua equipe passaram a ser visados e assediados pela poderosa *Telesistema*. O primeiro foi Ruben Aguirre, que deixou a *TIM* para receber um salário maior e apresentar o seu próprio programa no canal 2. No ano de 1973, Bolaños recebeu uma proposta de alto valor salarial para trabalhar na *Telesistema*. Entretanto, o mesmo não aceitou a transferência

---

<sup>163</sup> Aguasaco coloca que o programa consistia em um grupo de *especialistas* respondendo perguntas do público que eram enviadas por meio de cartas. Em um dos capítulos, a atriz María Antonieta de las Nieves lê a pergunta enviada por uma telespectadora intitulada Niña Verónica Fernández, a qual questiona se existem de verdade os temíveis homens vampiros e se é possível combatê-los. O personagem Doctor Chapatín, interpretado por Bolaños respondia: “Só há uma resposta: O Chapolin Colorado” (nossa tradução). Com esta introdução, deu-se início a uma série de seis aparições do personagem em *sketches* entre os dias 26 de novembro de 1970 e janeiro de 1971. Cf: AGUASACO, op.cit., 2010. p.45.

<sup>164</sup>Idem, Ibidem.

<sup>165</sup>BOLAÑOS, op.cit., 2006. p.189.

de imediato para o canal, pois ainda possuía contrato em vigência com a *TIM*, pedindo a *Telesistema* que aguardasse o termino do mesmo. Mas, a transferência de Bolaños e sua equipe não demorou tanto tempo para ser efetivada. No mesmo ano de 1973, ocorreu a fusão entre a *TIM* e a *Telesistema*, gerando a *Televisa*, onde o autor seguiu trabalhando até o final de sua carreira. Mediante a observação e análise destes eventos, podemos ressaltar dois pontos importantes: 1) A diferença do poderio econômico da *Telesistema* para a *TIM*, evidenciada pela grande disparidade entre a proposta salarial do primeiro para o segundo grupo; 2) a incorporação de Bolaños e sua equipe ao quadro de artistas da recém-criada *Televisa* é um emblemático evento para este trabalho, pois está inserido no processo histórico analisado no segundo capítulo, o de formação deste poderoso monopólio dos meios de comunicação no México e na América Latina.

A série *Chapolin Colorado* está inserida no gênero de comédia satírico, o que lhe atribui algumas características específicas, bem como define um tipo de relação muito peculiar com o seu público. Linda Hutcheon, em seu artigo *Ironía, sátira, paródia: una aproximación pragmática a la ironía*, propõe que tanto as sátiras quanto as paródias provém de uma figura de linguagem em comum: a ironia. De acordo com Hutcheon, para que se constitua como irônico, o texto precisa da contra-partida 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.<sup>166</sup> Para esta, 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.<sup>167</sup>

Dando seguimento ao raciocínio de Hutcheon, diferenciaremos sátira e paródia nos servindo das conceituações propostas pela autora para assim definirmos Chapolin como uma sátira. De acordo com a mesma, a distinção entre paródia e sátira reside no objetivo ao qual se aponta. Para a autora, a sátira é a forma literária que tem como finalidade “corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o

---

<sup>166</sup> 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. p.173-193.

<sup>167</sup> Idem, *ibidem*. p.178

sociales y no literarias”.<sup>168</sup> Desta forma, a sátira caracteriza-se por sempre promover um juízo negativo ou de desdém. Entretanto, como a autora afirma, a sátira usualmente ridiculariza elementos *não-literários*, enquanto a paródia tem como base uma *sobreposição* de textos, ou seja, ela possui como alvo implícito um *subtexto* que é alvo de oposição, mas que, de forma concomitante, também é colocado *ao lado* da obra parodiada, sugerindo assim um acordo, uma intimidade e não um contraste.<sup>169</sup>

Ao analisarmos a forma como Bolaños trata determinadas questões sociais em sua obra, podemos considerar que o autor faz uso da sátira como um recurso linguístico para apresentá-las sob a ótica de um juízo negativo. Ora apresentando os indígenas de forma estereotipada, como uma civilização ‘*atrasada*’ que não conhece as ‘*benesses*’ do progresso, ora satirizando a intervenção estadunidense no México na figura do ganancioso herói *Super Sam*, a sátira é um elemento que perpassa a obra de Bolaños, sendo o próprio personagem Chapolin uma visão satírica do que seria um modelo de *herói latino-americano*: tonto, estúpido, atrapalhado, sem recursos, medroso, porém com um bom coração e rígidos valores morais. O próprio Bolaños afirma o caráter satírico em Chapolin em uma entrevista realizada em 1977 no Chile. Ao responder a respeito do surgimento do personagem, o autor afirma que este 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.<sup>170</sup>

Acreditamos assim que, 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 Chapolin Colorado, 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

<sup>168</sup>“Corrigir, ridicularizando-os, 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”. (nossa tradução) Cf: Idem, *ibidem*. p.180

<sup>169</sup>HUTCHEON, op.cit., 1992. p.190

<sup>170</sup> MIGUEL EL LOCUTOR MIL VOCES. **El chavo y la vencidad en Chile año 1977**. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrJEQPCAAY>. Acessado em: 08/06/2015.

1977 no Chile, ao ser questionado por um repórter se acreditava ter cumprido algum dever crítico por meio de Chapolin Colorado, Bolaños responde o seguinte:

Bueno, nuestra intencion es primeiro entretener al publico. Creo que es inteiramente digno e meritório entretener a la gente que necessita divertirse, como necessita comer, como necessita respirar. Que aparte desso, propocionamos una mensagem , evitando todo lo negativo. **Yo jamas toco em mi programas en la política, nem en la religion, nem en las raças, nunca una discriminacion de nenhuma manera** [grifo nosso].<sup>171</sup>

A seguir, daremos continuidade a este capítulo com uma análise do personagem Chapolin Colorado como um personagem de projeção, demonstrando como, ao nosso ver, de forma contrária ao que Bolaños propõe, 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, apresentaremos uma série de indícios e mediante análises críticas discutiremos alguns dos diversos elementos políticos possíveis de serem encontrados em Chapolin Colorado.

### 3.2 O personagem Chapolin Colorado

Neste momento do trabalho, discutiremos as características que constituem este personagem que não possui uma agilidade extra-comum, nem força sobrehumana, ou mesmo grandes recursos tecnológicos, mas que mesmo sob estas condições se propõe a promover o seu senso de justiça tendo como *escudo* o seu *coração*. Assim, a ironia intrínseca na chamada que introduz o personagem não é uma mera retórica. Estamos lidando com um personagem que é apresentado como alguém que não se utiliza de habilidades incomuns para *salvar o dia*, mas dos poucos recursos que possui e principalmente das suas virtudes morais e éticas, o seu senso de justiça e a sua isenção de julgamentos, sejam eles de raça, credo, cor ou classe social.

Durante todos os anos que este ficou no ar, o personagem Chapolin Colorado sempre foi introduzido em seus episódios da mesmíssima forma: “más ágil que una tortuga, más fuerte que un ráton, más noble que una lechuga, su escudo és um corazon. Es el Chapúlin Colorado!”. Na dublagem em português, devemos destacar que houve

<sup>171</sup> MIGUEL EL LOCUTOR MIL VOCES. **El chavo y la venciad en Chile año 1977**. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrJEqQPCAAY>. Acessado em: 08/06/2015.

uma ligeira alteração nesta chamada introdutória, tendo esta permanecido da seguinte forma: “mais rápido que uma tartaruga, mais forte que um rato, mais inteligente que um asno, ele é o Chapolin!”. Não é o intuito deste trabalho problematizar estas alterações e adaptações no processo de dublagem, mas nos chama a atenção a obliteração do fato de o *escudo* de Chapolin ser um coração. Um aspecto simbólico que sempre esteve intimamente ligado com a ideia de atribuir valores como a caridade, o altruísmo e a bondade ao personagem, ou seja, em outros termos, ressaltar o seu *grande e bom coração*.

Em determinados episódios estes elementos são especialmente ressaltados. Em *La ultima escena*, o último capítulo da série, ao realizarem um copilado de momentos marcantes de Chapolin, selecionam um em que este, ao dialogar com piratas, afirma: “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”.<sup>172</sup> Em seguida, os atores Ruben Aguile e Edgard Vivar reforçam com os seus depoimentos o que estes compreendem como as virtudes do personagem. O primeiro afirma que, a seu ver, Chapolin teve grandes virtudes e que este “brincava, mas jamais permitiu que se denegrassem as figuras históricas do México”.<sup>173</sup> Vivar completa reiterando que o personagem “nunca feriu uma discriminação a raça, credo ou cor”.<sup>174</sup>

Ao analisarmos os discursos que a própria série produziu a respeito do personagem, bem como as falas de seu autor Robert Gómez Bolaños, podemos observar que o principal intuito é apresentar um personagem acabado, perfeito e sem contradições. Vamos de encontro a estas perspectivas com o fito de perceber justamente as contradições, os conflitos e os posicionamentos políticos nem sempre óbvios em Chapolin Colorado. Embora a série tenha abordado os mais diversos temas, privilegiamos em nosso recorte quatro aspectos que consideramos fundamentais para problematizarmos o personagem: 1) Chapolin Colorado como um defensor do projeto do *México Imaginário*; 2) a forma como este lida com as relações de trabalho; 3) a concepção deste como um herói latino-americano; 4) e a sua interpretação a respeito da intervenção estadunidense, sendo esta personificada na figura do herói *Super Sam*.

---

<sup>172</sup>La ultima escena. **El Chapúlin 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.

<sup>173</sup> Idem, Ibidem.

<sup>174</sup> Idem, Ibidem.

### 3.2.1- Um defensor do projeto México Imaginário

Como vimos anteriormente, 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 Chapolín Colorado, inclusive, com posicionamentos do personagem perante este processo que nos apresentam indícios da posição social da qual Bolaños escreve, tal como a forma com a qual este se posiciona neste conflito. Acreditamos que em sua obra e, para os fins deste capítulo, em seu personagem Chapolín Colorado, privilegia-se o olhar urbano sob o rural, bem como uma visão caricata e pitoresca dos grupos indígenas, levando-nos a compreender Bolaños como um defensor do projeto *México Imaginário*.

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, de fonética repetitiva e pitoresca, que buscam simular uma espécie de língua indígena, etc.), como jamais são apresentadas em uma roupagem contemporânea. Ora o episódio que contém indígenas como temática é ambientado em algum período histórico remoto e distante da década de 1970, ora se usa o recurso de se criar algum ‘*novo*’ grupo indígena, que supostamente teria sido derrotado e extinto em conflitos pré-coloniais, mas que inesperadamente voltam a ativar para atacarem cientistas que estariam invadindo as suas terras. Comprendemos que Bolaños demonstrou interesse em discutir a questão indígena, porém este utilizou uma série de recursos para que o tema fosse tratado sob as vestes de um outro período histórico, ou mesmo criou em sua ficção grupos indígenas fantasiosos para possivelmente evitar uma relação direta com os de sua época.

Os episódios *La tribu perdida*,<sup>175</sup> de 1973, e *No tiene la culpa el indio, sino lo que hace Fernández*, de 1976,<sup>176</sup> possuem o mesmo enredo, sendo o segundo um mero

---

<sup>175</sup>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.

<sup>176</sup>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.

*remake* do primeiro com alterações na organização do elenco e de algumas poucas falas. Ambos episódios narram a chegada de dois exploradores, no primeiro um pai e uma filha, no segundo um professor e sua aluna, aos escombros que no passado foi habitado por um grupo indígena que é denominado no primeiro episódio de *osPanzaloka* e no *remake* de *osDiscotekas*. Em ambos episódios o grupo indígena é representado como deliberadamente hostil. 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 primeiro episódio os indígenas ameaçam sacrificar o pai, e no *remake* ameaçam, em uma espécie de ritual religioso, sacrificar a uma entidade espiritual denominada de *Gran Idolo* tanto os exploradores quanto Chapolin. Tendo este enredo como premissa, a questão que nos cabe é: como o personagem Chapolin lida e se posiciona nesta situação?

Desde o momento em que este é invocado, Chapolin demonstra estranhamento a respeito da cultura dos indígenas. Este estranhamento normalmente é apresentado como um sentimento de superioridade por parte do herói em relação aos índios. Isto fica especialmente evidente quando os indígenas ameaçam realizar um sacrifício caso o casamento não seja concretizado e Chapolin tenta dialogar com estes para evitar a tragédia. No episódio *La tribu perdida*, Chapolin comenta com a filha do explorador, que “a estos salvajes se les derrota gracias a los adelantos de la civilización moderna”. Em seguida, o personagem se dirige ao chefe indígena e ameaça o mesmo afirmando que se este continuar com o sacrífico, ele, *homem blanco bueno*, virá com aviões bombardeiros para atacá-los. O personagem ainda termina o diálogo perguntando se o chefe indígena conhece os ‘*páscaros de aço*’ que voam sob o céu.<sup>177</sup>

Em outro episódio, intitulado *A Búfalo Bill le decían búfalo porque era bastante animal*, que foi ao ar em 1976, Chapolin é chamado desta vez para auxiliar um grupo indígena, os *Syoux*.<sup>178</sup> Este episódio é ambientado no século XIX, e tem como enredo o

<sup>177</sup> *La tribu perdida*, op.cit. 1973.

<sup>178</sup> *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.

confronto entre o famoso caçador de búfalos e índios estadunidense, Bufallo Bill, e os índios *Syoux*. Bill é contratado por um membro da guarda nacional estadunidense para caçar os búfalos da região e os próprios índios, 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 desta cultura indígena, tal como os seus cumprimentos, seu vocabulário e seus nomes não-usuais para um homem branco urbano (Gran Chefe Vaca Inchada, Pluma Color de Rosa, Ozelote Enojado). Outro momento curioso é que torna-se necessário explicar ao personagem o motivo da preocupação dos indígenas em relação ao extermínio de búfalos na região, a sua única fonte de carne.

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)”.<sup>179</sup> 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”.<sup>180</sup> Todavia, este aspecto torna-se mais marcante na hora em que Chapolin parte com dois índios *Syoux* rumo a cabana de Bufallo Bill e um destes decide atirar uma flecha em direção ao seu inimigo. Chapolin imediatamente e de forma enfática reprende o indígena gerando o seguinte diálogo entre o herói e o chefe da tribo *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.<sup>181</sup>

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 Bolaños dá a entender que rejeita a memória do caçador como um herói da história estadunidense. Entretanto, a moral que esta cena busca construir mediante a fala

<sup>179</sup>A Búfalo Bill le decían búfalo porque era bastante animal, op.cit., 1976.

<sup>180</sup> Idem, Ibidem.

<sup>181</sup> Idem, Ibidem.

de Chapolin é de que mesmo que muitos crimes tenham sido cometidos contra as populações indígenas 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 democrática – pois subentende-se que Bufallo Bill é preso por Chapolin no final do episódio.

Acreditamos que esta concepção de moral em 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, veremos adiante neste capítulo como em sua autobiografia, Bolaños apresenta um profundo desprezo pela luta revolucionária e compreende que os embates políticos devem ser realizados dentro das instituições democráticas liberais e burguesas. Por fim, destacamos também o nacionalismo mexicano do autor, ao apresentar Bufallo Bill como um personagem autoconfiante, arrogante, prepotente, ardiso, cruel e extremamente preconceituoso em relação aos indígenas, 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. Apresentamos nestas reflexões como Bolaños construiu uma determinada imagem dos grupos indígenas em sua obra, sempre os tratando de forma estereotipada. Esta também, 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 indígenas, 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*.

### 3.2.2 – *Relações de trabalho e ética do trabalho*

Chapolin Colorado também tomou partido em diversos momentos a respeito das relações de trabalho e também promoveu discursos reforçando uma concepção de ética

do trabalho em que este dignificaria o homem. No episódio *Se regalan ratones*, de 1978, a ajuda de Chapolin é requisitada por uma secretária de um escritório de advocacia que cometeu um erro. Tendo sido incumbida por seu patrão da tarefa de enviar dois presentes de casamento distintos, um para a filha de um Ministro e outro para a filha do porteiro do prédio, a secretária acaba por cometer o equívoco de trocar os presentes. Assim, a televisão colorida que seria o presente da filha do Ministro é enviada para a filha do porteiro, e, por sua vez, o vaso de plástico com flores que seria o presente da filha do porteiro é enviado para a filha do Ministro. O advogado responsável pelo escritório enfim descobre que os presentes foram trocados devido ao descuido de sua secretária, e enfurecido a demite. Evidentemente incomodado, o personagem Chapolin Colorado pede que a secretária espere e repreende a atitude do advogado. O mesmo questiona Chapolin, perguntando se ele sabe o que ela fez. O personagem retruca afirmando que deveria ser o mesmo que você deveria ter feito e inicia o seguinte discurso:

Sim! Acontece sempre a mesma coisa. Vai se casar a filha do porteiro do edifício. Ai, pobrezinha, o que vamos dar de presente? Um vasinho de plástico com duas florezinhas e com dois lencinhos branquinhos assim. (...) Ah, mas vai se casar também a filha do Ministro. O que seria bom para dar para ela? Um refrigerador espetacular em tinto mármore? Ou uma manta de chinchilas totalmente bordada? Ou um televisor colorido? (...) Sim, sempre as coisas são exatamente ao contrário do que deveria ser. Gastam 20 cruzeiros para dar um presente para uma pobre que não tem nem mesmo uma toalha de banho e gastam milhões e milhões de cruzeiros para dar um presente para quem está nadando em dinheiro. Pode haver maior injustiça?<sup>182</sup>

Como resultado de seu discurso, todos os presentes ficam comovidos com a situação narrada por Chapolin e começam a chorar. O advogado decide não demitir a empregada e pede que a mesma não troque os presentes, mas que envie uma nova televisão para a filha do Ministro, sem retirar a já enviada para a filha do porteiro. Em seguida no episódio, o porteiro vem agradecer ao presente e a ajuda de Chapolin. Como resposta aos agradecimentos, Chapolin afirma que “nós seres humanos repartimos mal a riqueza”.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Se regalan ratones. **El Chapulín Colorado**. Episódio 188. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 22/03/1978. Televisa, México D.F., 1978. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=qzu1QOPomUM>. Acessado em: 08/06/2015

<sup>183</sup> Idem, Ibidem.

Podemos ver que temas como as relações de trabalho, a desigualdade social e a má distribuição de renda são abordados pelo próprio personagem. Chapolin considera que a ação da Secretária, mesmo que por descuido, acabou promovendo uma ação que deveria ser comum, o que configuraria a sua demissão como injusta. O personagem dá a entender que no seu entendimento, há uma relação entre a desigualdade social e a má distribuição de renda. Para este, não existiria maior injustiça do que o favorecimento de setores já privilegiados economicamente. Entretanto, parece-nos que o personagem não é necessariamente contra as desigualdades sociais, mas especificamente vai de encontro a má distribuição de renda e seu discurso é direcionado para uma crítica a falta de caridade aos setores mais necessitados.

Em outro episódio, intitulado *Limosnero y Con Garrote*<sup>184</sup>, conseguimos perceber uma situação em que se destaca não somente uma contradição na noção de caridade do personagem, mas também os limites desta. Este episódio é centrado no conflito entre dois indivíduos, um pai e uma filha, ambos moradores de rua que pedem por esmolas em uma praça. Todavia, o personagem do pai é representado como um indivíduo agressivo que ao ter o seu pedido por esmola contrariado, subitamente assalta à mão armada aquele que recusou-lhe o dinheiro. Em um prezado momento, este rouba o dinheiro de sua própria filha que recém havia pedido uma esmola para comprar comida. Abalada por ter sido roubada por seu próprio pai, ela pede pelo auxílio de Chapolin. Podemos perceber na construção do personagem do pai, uma representação deturpada daqueles que se encontram em situação de rua, os apresentando como indivíduos perigosos, oportunistas e que tendem facilmente a criminalidade.

Assim que Chapolin chega ao local, começamos a perceber os limites da caridade do herói na forma com a qual este se relaciona com a moradora de rua. Chapolin logo faz piadas com o gênero desta e com sua aparência, primeiro colocando que gostaria de conversar “de homem para homem” com esta, para depois afirmar que gostaria de falar “de homem para espantalho”. A personagem como uma moradora de rua é assim negada de sua identidade feminina por Chapolin ao momento em que para este ela ‘*parece homem*’, ou mesmo um objeto inanimado e não-humano como um espantalho. Após estes primeiros contatos, a moradora de rua expõe a sua situação para

---

<sup>184</sup> *Limosnero y Con Garrote. El Chapúlin Colorado*. Episódio 94. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 11/09/1975. Televisa, México D.F., 1975. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=yrfibPkDELU>. Acessado em: 08/06/2015.

Chapolin que logo inicia uma série de curiosas perguntas para esta que levam a um importante diálogo para nossas análises.

Chapolin: Não te dá vergonha ficar pedindo esmola?  
 Moradora de rua: Muita.  
 Chapolin: Então?  
 Moradora de rua: Eu aguento!  
 Moradora de rua: Mas sabe, Chapolin, eu sou inválida.  
 Chapolin: Não me diga... (em tom irônico e de deboche)  
 Moradora de rua: Já faz dois anos que eu perdi a minha mãezinha.  
 Chapolin: Já procurou na lata de lixo?<sup>185</sup>

Logo após este diálogo entre os personagens, o herói ainda completa afirmando que “o fato de ser órfã não é razão para viver sem trabalhar”.<sup>186</sup> Em seguida, Chapolin entrega a pedinte uma pequena quantia em dinheiro e diz que se era para isso que ela o chamou, a situação estava resolvida. Entretanto, a moradora de rua insiste que o herói precisa lhe ajudar a recuperar o dinheiro que o seu próprio pai roubou dela. Chapolin concorda com uma condição que o herói coloca nos seguintes termos: “você vai me prometer que esta foi a última esmola que você pegou. E que de hoje em diante vai procurar trabalho honrado”.<sup>187</sup>

Uma série de elementos são colocados nas sequencias de diálogos expostos acima. Se em um momento anterior ressaltamos que a personagem do pai busca construir uma representação de que os moradores de rua tendem a criminalidade, a personagem da filha é construída para representar que este grupo social não possui uma inclinação para o trabalho, mas para a ‘preguiça’ e a ‘vadiagem’. A questão dos moradores de rua é apresentada como uma escolha moral destes indivíduos, não como um processo social e histórico do aumento do contingente da população urbana nas grandes cidades mexicanas como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. Podemos perceber também que Bolaños faz uso da sua sátira para em *tom de piada* denegrir profundamente este grupo social, sendo o maior exemplo, como demonstrado no diálogo anterior, o momento em que a moradora de rua confessa ter perdido a sua mãe há dois anos e Chapolin questiona se ela já a procurou no latão de lixo.

---

<sup>185</sup> Idem, Ibidem.

<sup>186</sup> Limosnero y Con Garrote, op.cit., 1975.

<sup>187</sup> Idem, Ibidem.

Mas, o que podemos identificar ao confrontarmos as posturas de Chapolin em seu discurso em defesa de uma ação de caridade para a filha do porteiro com o fito de emocionar o telespectador, com este em que a filha de um morador de rua que pratica atos de criminalidade é constantemente atacada por piadas que são seguidas por trilhas de risadas artificiais que visam induzir o telespectador ao riso? Acreditamos que um elemento central para compreendermos estas distintas formas de tratamento é a projeção do valor da ética do trabalho nos discursos e atitudes de Chapolin Colorado.

Se previamente abordamos o discurso proferido pelo próprio Chapolin de que este seria o herói que auxilia a todos, podemos perceber uma contradição a este apontamento quando o personagem insere uma condição para ajudar a moradora de rua: que esta procure um trabalho *honrado*. Desta forma, nos valores que são projetados em Chapolin, o trabalho é inserido como um elemento que dignifica o indivíduo, que torna-o apto a atuar na esfera pública e a receber assistência social.

Em outros termos, ao cruzarmos as situações representadas nos episódios a partir da lógica da ética do trabalho, podemos apontar alguns motivos para as distintas formas de tratamento. À filha do trabalhador assalariado temos gestos de caridade e discursos edificantes que são montados de uma forma que induzem o telespectador a compreender que a situação desta é digna de comoção, pois a condição da mesma, embora penosa, é fruto do trabalho *honrado* de seu pai. Por outro lado, à moradora de rua, filha de um morador de rua que caiu na criminalidade, temos diversas discriminações a respeito do seu gênero, da sua condição social, de sua honra e do seu núcleo familiar, que são apresentadas de uma forma que indicam ao telespectador que a situação desta é digna de risadas, pois é apresentada não como um problema social e estrutural da dinâmica dos processos de urbanização, mas como uma escolha individual pelo *não-trabalho*, e por esta razão, não é passível de comoção, mas da indiferença.

Por fim, esta percepção é reforçada na conclusão do episódio *Limosnero y Con Garrote*. Ao recuperar o dinheiro roubado pelo morador de rua, Chapolin aconselha ao pai e a filha que procurem um trabalho honrado e parem de pedir esmola, o que passa a ser de comum acordo entre ambos. Após esta cena, temos o desfecho do episódio com um plano aberto em que podemos observar o movimento da praça, e nesta temos um personagem que ao longo do episódio se definia como um trabalhador, mas agora está maltrapilho, fingindo ser cego e pedindo esmola. Podemos entender que a moral inerente a esta cena é a de que, após este personagem ser assaltado por 3 vezes ao longo do episódio por um morador de rua, e em determinado momento perceber que este

acumulou uma grande quantia de dinheiro praticando assaltos e pedindo esmola, o indivíduo considerou que trabalhar ‘*arduamente*’ não seria mais o caminho, mas que estaria valendo mais a pena pedir esmola. O episódio encerra com a ideia de que os moradores de rua representam a desvalorização da ética do trabalho.

Novamente, podemos perceber a projeção de valores morais e éticos de Bolaños nos discursos de seu personagem Chapolin. O herói faz uso destes valores para se posicionar a respeito das relações de trabalho e da ética do trabalho a partir de uma perspectiva que visa conservar a última como elemento basilar para se atribuir dignidade ao indivíduo. Ressaltamos novamente o uso da sátira como um recurso linguístico utilizado por Bolaños para induzir ao riso por meio da desqualificação do satirizado.

### 3.2.3 – *Um herói do terceiro mundo?*

Um dos aspectos que mais chamam a atenção na figura de Chapolin é o fato deste ser uma espécie de super herói *às avessas*. Como vimos anteriormente, de forma deliberada, Bolaños construiu o personagem como uma sátira do que este considera como super-heróis importados, tais como Batman e o Super-Homem. Assim, Chapolin está relacionado, mesmo que como sátira, ao modelo de super herói criado pelas empresas estadunidenses de quadrinhos. Em diversos episódios esta relação é explorada, usualmente para evidenciar os elementos que reforçam a identidade de Chapolin em contra-ponto aos heróis estadunidenses. Acreditamos também que, para além dos elementos distintos entre os personagens em si, Bolaños acaba por utilizar de Chapolin para representar as disparidades econômicas entre as nações da América Latina como o México, e os EUA. Nos próprios termos de Chapolin: “eu não sou como o Batman, o Super-Homem, que resolvem os assuntos na base do dólar. Eu sou um herói do terceiro mundo”.<sup>188</sup>

De fato, Chapolin é um herói sem grandes recursos ou super poderes. O herói possui apenas sua marreta biônica<sup>189</sup>, suas anteninhas de vinil<sup>190</sup> e suas pastilhas encolhedoras. O primeiro objeto usualmente é apresentado como frágil e ineficaz contra o seu inimigo. As antenas de vinil servem para detectar a presença do inimigo quando este está por perto, mas muitas vezes levam Chapolin para ciladas. E o último,

<sup>188</sup> Limosnero y Con Garrote, op.cit., 1975.

<sup>189</sup> Embora Bolaños não afirme em nenhuma entrevista, a marreta muito provavelmente é uma referência ao martelo mjölnir do super herói Thor.

<sup>190</sup> Uma nítida referência ao *sentido aranha* do Homem Aranha.

ironicamente, não atribui ao herói maiores poderes, ou força incomum, mas, ao ingeri-las, este tem o seu tamanho reduzido a poucos centímetros. Além destes fatores, os defeitos do personagem são ressaltados constantemente. No episódio *Cómo convertirse en héroe en cuatro faces de acción*, um dos personagens, após caçar da baixa estatura de Chapolin, afirma que o que ele mais admira neste é que o mesmo “é um grande herói, apesar de ser imbecil, bobo, tonto, fraco, feio, burro, covarde, idiota, etc, etc, etc, etc”.<sup>191</sup> Ficamos assim com dois questionamentos: o que podemos analisar ao confrontar a afirmação de Bolaños de que Chapolin é um herói *ibero-americano* com estas características que o autor lhe atribuiu? Se os seus recursos econômicos e tecnológicos são parcos, seus super poderes ineficazes, e lhe falta inteligência e força física, quais qualidades são ressaltadas em Chapolin para este resolver os seus casos?

Em seu trabalho, Carlos Augusto Aguasaco, traz uma interessante fala de Bolaños a respeito da Chapolin ser um herói ibero-americano. De acordo com Bolaños o personagem

era una crítica como hizo Cervantes con el Quijote, una crítica al exceso de novelas de caballería que había en su tiempo. En mi tiempo hay un exceso de Supermanes y Batmans y todas esas cosas; y yo quería hacer una crítica a nivel mexicano o latinoamericano, es decir con muy poco dinero, sin recursos, sin inventos sensacionales, débil, tonto [...] pero muy valiente, muy valiente porque tenía un miedo enorme, y en eso se parece más a mí; pero valiente porque se enfrenta el Chapulín a los problemas, consciente de su debilidad, de todo eso; y así me ha pasado a mí, me dan miedo todas las cosas.<sup>192</sup>

Em seguida, ao analisar esta passagem de Bolaños, Aguasaco conclui que Chapolin reflete um “desarrollo latinoamericano inacabado y carente de recursos”.<sup>193</sup> Partindo desta interpretação, podemos pensar a relação de Chapolin e suas constantes referências, os heróis estadunidenses, a partir de uma representação de dois modelos de desenvolvimento capitalistas distintos. Como abordado no segundo capítulo deste

<sup>191</sup> *Cómo convertirse en héroe en cuatro faces de acción*. **El Chapulín Colorado**. Episódio 241. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Carmen Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 23/05/1979. Televisa, México D.F., 1979. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=n1JnyRPltX4>. Acessado em: 08/06/2015.

<sup>192</sup> “Era uma crítica como fez Cervantes com Quixote, uma crítica ao excesso de novelas de cavalaria que tinha em seu tempo. Em meu tempo há um excesso de *batmans* e *supermans* e todas essas coisas; e eu queria fazer uma crítica à nível mexicano e latino americano, dizendo que com pouco dinheiro, sem recursos, sem inventos sensacionais, débil e tonto (...) porém muito valente, muito valente porque tinha um medo enorme, e nisso se parece mais comigo, porém valente porque enfrenta os problemas, consciente de sua debilidade, e assim se passa comigo, me dão medo todas as coisas”. (nossa tradução) Cf: AGUASACO, op.cit., 2010. p.42

<sup>193</sup> Idem, ibidem. p.43

trabalho, o modelo de desenvolvimento capitalista no México e na América Latina diferiu-se drasticamente do modelo dos EUA. Podemos observar anteriormente que diversos fatores impediram com que o México e outros países latino americanos conseguissem desenvolver-se como potências mundiais, ou resolver as suas desigualdades sociais internas, sendo um dos mais significativos destes entraves, a influência dos EUA, seja por meio de políticas econômicas adotados pelo seu Estado, a intervenção de suas poderosas multinacionais, ou mesmo por meio de orquestrar golpes de Estado. Em Chapolin, podemos ver que este desenvolvimento inacabado destas nações gerou uma escassez de recursos econômicos e de tecnologias, bem como uma visão de desconfiança em relação a interferência dos EUA – aspecto que abordaremos de forma mais aprofundada a seguir.

Um exemplo da forma como esta tensão é apresentada em Chapolin é o modo como este sente-se incomodado quando algum indivíduo afirma preferir a ajuda dos serviços de Batman ou do Super-Homem ao do personagem. Em um destes momentos, Chapolin afirma que “em primeiro lugar, o Batman está em lua de mel com o Robin. Em segundo lugar, o Chapolin Colorado estando aqui, vou lhes mostrar que não precisam de heróis importados”.<sup>194</sup> Vemos assim que há um orgulho nacional na fala de Chapolin em resposta a interferência dos EUA no desenvolvimento dos produtos econômicos e até mesmos culturais do México. Uma concepção de que o México pode produzir seus próprios heróis, sem precisar se servir do modelo estadunidense.

Por buscar representar um herói que coadune com este modelo próprio de desenvolvimento, Chapolin certamente não possui recursos, é tonto, débil e fraco, mas tudo isto não o impede de realizar as suas ações por conta própria e de forma orgulhosa. Este aspecto é reforçado quando temos a presença do super-herói *Super Sam*, um herói estadunidense que contracena com Chapolin. Nos episódios em que temos os dois personagens, sempre que o herói estrangeiro se apresenta para prestar ajuda, ela é negada com a frase: *gracias, pero prefiro uno de los mios*. Após esta frase, sempre surge a figura de Chapolin.

Vemos assim que a relação entre Chapolin, suas características de um herói inacabado e o fato deste representar a América Latina possui uma relação direta com o modelo de desenvolvimento da região. Mas, para além dos elementos que parecem

---

<sup>194</sup>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.

faltar em Chapolin, ou que este possui em pouca quantidade, o personagem é construído também para representar uma visão conservadora dos latino-americanos como indivíduos que mesmo em condições econômicas e sociais precárias, estes ainda conservam e compreendem a importância de valores como a moral cristã, a ética do trabalho e não desvirtuam a ordem social. Em nossa leitura, a visão de mundo do personagem Chapolin é constituída tendo estes três elementos como sua base cultural, social e política.

### 3.2.4 – *Super Sam: a personificação da intervenção estadunidense*

Por fim, analisaremos a relação de Chapolin com o personagem *Super Sam*. Compreendemos este último como uma representação construída por Bolaños da intervenção estadunidense em terras mexicanas. Problematizaremos justamente esta relação entre Chapolin e esta interferência estrangeira personificada em um herói que fala espanhol com forte sotaque inglês e que, como podemos perceber na imagem abaixo, une traços do Super-Homem, por estar trajado com a vestimenta deste, tal com a figura de *Uncle Sam*, devido ao fato de utilizar uma cartola e ter uma aparência idosa com cabelose barba grisalhas que remetem ao ícone estadunidense. Este também não possui nenhum super poder. Apenas carrega uma sacola com o símbolo do cifrão que contém, nas suas palavras, “poquitos [dólares], mas muy poderosos”.<sup>195</sup> E, o seu único bordão (*time is money, oh, yeah!*) apresenta o caráter satírico contido também em *Super Sam*.

Da mesma forma que Chapolin, *Super Sam* possui elementos que vão além do texto, sendo que na caracterização estão expressas muitas de suas referências. Criado a partir de uma amalgama entre *Super-Homem* e *Uncle Sam*, tendo as suas cores predominantes as mesmas da bandeira dos Estados Unidos da América (azul, vermelho e branco), e sempre carregando uma sacola com o símbolo do cifrão, as próprias referências simbólicas do herói sugerem uma relação íntima entre os EUA e o capital.

---

<sup>195</sup> De los metiches, libranos, señor!, op.cit., 1973.



**Imagem 2** – Super Sam

A primeira aparição do herói foi no episódio *De los metiches, libranos, señor!*, de 1973.<sup>196</sup> Este episódio é ambientado em um cenário que remete a uma pequena residência na parte rural do México. Nesta, mora um casal de noivos, de origem humilde e que trabalham com agricultura familiar para um dia poderem se casar. A vida do casal é afetada quando surge o personagem de Dimitri Panzov, um russo vil e luxurioso que quer se casar com a humilde mexicana à força. Logo, esta última entoia o bordão “*Ó! E agora, quem poderá me ajudar?*”, mas, para a sua surpresa, quem atende o seu chamado é Super Sam, e não Chapolin. Ao perceber isto, a mexicana agradece a ajuda do estadunidense, mas diz preferir *um dos seus*. Eis que surge Chapolin Colorado na trama.

As representações e dinâmicas deste episódio tem o fito de representar os conflitos da Guerra Fria sob a ótica de Roberto Bolaños, um anticomunista declarado. Em sua biografia, o autor deixa claro a sua antipatia pelos governos comunistas, adjetivando-os de ditatoriais e que implementavam um regime de terror.<sup>197</sup> Podemos encontrar nesta, passagens em que o mesmo define o governo de Joseph Stalin como um “pântano de podredumbre, crueldad, truculencia, bestialidad, saña, inclemencia, etc”.<sup>198</sup> Uma narrativa responsabilizando a URSS e Cuba pela crise dos mísseis de 1968, sendo que esta simbolizou um risco para o povo mexicano.<sup>199</sup> Um longo relato a respeito de sua visita a Leningrado, e a sua dificuldade para encontrar e utilizar um banheiro público, dando a compreender o atraso e a ineficácia do modelo comunista.<sup>200</sup> Uma

<sup>196</sup> Idem, Ibidem.

<sup>197</sup> BOLAÑOS, op.cit., 2006. p.165.

<sup>198</sup> BOLAÑOS, op.cit., 2006. p.15.

<sup>199</sup> Idem, Ibidem. p.69.

<sup>200</sup> Idem, Ibidem. p.163-165.

definição do muro Berlim como uma grade que “separaba al prisionero del hombre libre.”<sup>201</sup> E, por fim, Bolaños tece uma série de elogios a Mijail Gorbachov, considerando-o responsável por “suprimir aquella obsoleta administración económica y política que no habia logrado más que empobrecer al pueblo, con el concurso de una bestial corrupción y el pesadísimo lastre de una abrumadora inercia burocrática”.<sup>202</sup>

Uma cena que deixa a crítica de Bolaños evidente é a que Dimitri Panzov fala para Chapolin que levará a jovem mexicana para que Chapolin perceba que *as massas* estão com ele, aludindo ao fato de que a garota produz massas caseiras de tortilhas. Em resposta, Chapolin profere “yo te voy a demostrar que las massas estón a tucontra!”<sup>203</sup>, e arremessa um pedaço de massa de tortilha na face do seu antagonista russo. Vemos assim que as percepções de Bolaños a respeito do comunismo estão presentes na construção do personagem Dimitri Panzov, tal como o que este personagem simboliza: a invasão da ameaça comunista no México.

A presença invasiva em terras mexicanas da outra potência da Guerra Fria também está presente no episódio sob a figura de Super Sam. Um herói educado, polido, que está disposto a ajudar, mas sua presença é constantemente vista como inoportuna. Como já vimos, a ajuda do herói é negada pela jovem mexicana que pede auxílio para confrontar Dimitri Panzov, sendo que Chapolin logo afirma para este que “no necesitamos de héroes importados”.<sup>204</sup> Devemos frisar que a dinâmica entre Chapolin e Super Sam, tanto neste episódio quanto nos demais, não é a de inimigos - embora estes entrem em brigas constantes um com o outro na busca pelo protagonismo - mas estes sempre estão do mesmo lado, ajudando a mesma causa.

Ao analisarmos a relação entre Chapolin e Super Sam, torna-se possível destacar que a ajuda estadunidense, ao mesmo tempo que recebe resistência da população local e por parte de Chapolin, de forma alguma é negada por completo. Este episódio termina com Super Sam e Dimitri Panzov entrando em uma residência e Chapolin Colorado, sem querer, explodindo a mesma com os personagens dentro, o que conota a resistência por parte do herói em relação a estas interferências estrangeiras, bem como ressalta o seu orgulho nacional. Todavia, a distinção entre os personagens, o que estes representam e a mensagem a ser passada deve ficar clara: a URSS é vista como uma presença indesejável e um inimigo a ser combatido a todo custo, como a presença dos

---

<sup>201</sup> Idem, Ibidem. p.166.

<sup>202</sup> Idem, Ibidem. p.166.

<sup>203</sup> De los metiches, libranos, señor!, op.cit., 1973.

<sup>204</sup> Idem, Ibidem.

EUA é vista com desconfiança, mas sem descartar uma possível e estratégica aliança com o país para se alcançar determinados fins, ou combater inimigos em comum.

No episódio *Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse*, temos novamente a presença de Super Sam. A ideia da aliança pontual e estratégica entre os dois personagens é novamente reforçada, pois ambos buscam salvar uma jovem de dentro de uma mina que será explodida por um vilão, mas quando a situação fica realmente perigosa no final do episódio, Super Sam alega ter recebido um chamado na Califórnia e foge.<sup>205</sup> Outro aspecto interessante neste episódio é um momento em que Chapolin, para tentar despistar Super Sam menciona que existe ouro nesta mina. Super Sam fica deveras interessado e parte em busca do metal, atribuindo-se assim um caráter ganancioso aos EUA em sua busca por riquezas. No seu retorno, Chapolin questiona o herói estadunidense se, por acaso, este encontrou ouro. Super Sam responde que não encontrou o metal, mas sim diamantes. Para Aguasaco,

Esta representación paródica de la ambición colonialista encarnada en Súper Sam es auto reflexiva, puesto que el engaño del Chapulín no funciona y por el contrario revela la incapacidad latinoamericana de explotar los recursos naturales de una forma eficiente. Como mensaje del capítulo se entiende que la burla se vuelca sobre el burlador. Otra lectura de esta última escena diría que Latinoamérica se representa como un espacio lleno de riquezas que los latinoamericanos han sido incapaces de explotar completamente. Súper Sam extrae riqueza sin esfuerzo alguno.<sup>206</sup>

Como vimos anteriormente, a diferença entre os dois modelos de desenvolvimento e suas consequências são uma marca da série e encontram-se especialmente ressaltados nos episódios que envolvem Super Sam.

O personagem estadunidense aparece em mais dois episódios, sendo estes *Todos caben en un cuartito, sabiéndolos acomodar*, de 1977 e *El retorno de Súper Sam* de 1978. No primeiro episódio, Super Sam e Chapolin dividem uma quarto de hospedaria, sendo curioso a distinção da bagagem que estes carregam: Chapolin chega no estabelecimento com apenas uma mala e a leva sozinho para o seu quarto, já Super Sam

---

<sup>205</sup> *Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse*. El **Chapulín Colorado**. Episódio 126. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 15/07/1976. Televisa, México D.F., 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fl45fV48fKE>. Acessado em: 08/06/2015.

<sup>206</sup> AGUSACO, op.cit., 2010. p.72.

possuí diversas malas e pede que o recepcionista do hotel carregue todas.<sup>207</sup> Vemos assim que o consumismo americano é especialmente satirizado nesta cena. Já no segundo episódio, uma das personagens faz uma definição emblemática de Super Sam e que reforça muitos dos elementos já trabalhados ao longo deste capítulo e trabalho, a de que o herói estadunidense seria uma espécie de Chapolin Colorado, mas com conta bancária.<sup>208</sup>

Neste capítulo buscamos discutir a construção de Chapolin Colorado como um personagem de projeção, apresentando uma série de elementos que foram apresentados de forma evidente, repetitiva e constante, para atribuir uma identidade sólida e facilmente reconhecível ao personagem. Ao cruzarmos estas características do personagem com a realidade social e cultural em que seu autor Roberto Gómez Bolaños foi criado e a partir dela formou suas visões de mundo, pudemos promover algumas análises a respeito da forma como o autor não somente percebia a sua realidade, mas também buscou intervir nesta mediante a sua arte. Chapolin Colorado nunca esteve ausente da política. Como vimos ao longo deste capítulo, o próprio personagem foi instrumento para tal, pois neste foram projetadas concepções de moral, de ética e de conduta que visaram manter uma ordem institucional e uma hegemonia ideológica, tal como foram utilizadas para criticar certas condutas de segmentos sociais, tal como determinadas ideologias. Em suma, demonstramos que um personagem construído para a prática do humor, também foi um personagem construído para fins políticos.

---

<sup>207</sup> Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar. **El Chapulín Colorado**. Episódio 184. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmen Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 23/11/1977. Televisa, México D.F., 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahCJKI-pGcI>. Acessado: 08/06/2015.

<sup>208</sup> El retorno de Super Sam. **El Chapulín Colorado**. Episódio 201. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmen Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 26/06/1978. Televisa, México D.F., 1978. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtbeklqRI-A>. Acessado: 08/06/2015.

### Considerações Finais

Consideramos que 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 repleto de possibilidades para novas abordagens e enfoques.

Como destacado ao longo da pesquisa, a composição do personagem Chapolin Colorado não somente incorporou aspectos sociais e políticos de seu tempo, como demonstrou a necessidade de determinados grupos sociais em produzir uma cultura popular onde o cerne da questão nacional estivesse presente. Chapolin representou em sua estréia, na *TIM*, uma superação da programação majoritariamente importada da concorrente *Telesistema Mexicano*. Foi essencial a este trabalho destacar aspectos históricos mexicanos, compreendendo através da construção do projeto nacional e seus afiliados, políticas e interferências estadunidenses e edificação de monopólio de mídia, não somente para quem Chapolin Colorado se direcionou, mas também de onde falavam o personagem e seu autor.

Entendemos, a partir de todos os elementos abordados, que Chapolin Colorado personifica um olhar de classe que parte de seu criador, Roberto Gomez Bolaños. Este, por sua vez, procurou negar qualquer conteúdo político em sua obra, o que não se sustenta quando a mesma é analisada com atenção e profundidade. Não encontramos apenas elementos de posicionamento político como também projeções de valores conservadores, nos quais o criador do personagem estava imerso.

Bolaños veio de uma família de classe média alta, que embora tenha passado por perdas financeiras, manteve um bom padrão de vida que lhe permitiu estudar em

instituições renomadas de ensino e ingressar no curso de engenharia. Sua vida passou-se no meio urbano, sob educação rigidamente católica. Estes apontamentos, somados a manifestações do mesmo, mencionadas ao longo deste trabalho, convenceram-nos de que este tratava-se de um filiado do projeto de *México Imaginário*, da ordem vigente e da manutenção de costumes conservadores nas relações de trabalho. O autor tentou negar o caráter político de sua obra e seu recurso para camuflar estes conteúdos foi o humor, sugerindo que o humor tem a finalidade de entreter, nada mais.

Da mesma forma que negava a presença de posicionamento político em sua obra, negava em sua vida. Todavia, seu insucesso em convencer-nos disto se dá ao passo que nem mesmo em sua autobiografia conseguiu separar suas anedotas dos eventos políticos do México, escolhendo a eleição de Vicent Fox, candidato Liberal pelo Partido da Ação Nacional (2000), para encerrar sua narrativa – segundo Bolaños, um final feliz.

O lugar social de onde Bolaños criou sua obra, nos possibilita um esclarecimento a respeito de seus posicionamentos. Sobrinho de um presidente e proveniente de um círculo familiar abastado, necessitou salientar a todo instante que não usufruiu de contatos privilegiados. Sua necessidade de afirmar-se desta forma corroborou para um discurso meritocrático de seu enriquecimento e sucesso, valores que estão presentes na maneira com a qual defendia, em Chapolin Colorado, valores de ética laboral e defesa da ordem hierárquica vigente, limitando a capacidade caridosa de seu personagem àqueles que dentro desta ordem encontravam-se.

Quando se diz um herói latino americano e, ao mesmo tempo, coloca-se como débil e frágil, deixa-nos também apontamentos para pensarmos no esteriótipo com o qual Bolaños enxerga a América Latina. Ao mesmo tempo, a série foi consumida por todo continente e possui fãs fidelíssimos até o presente. Infelizmente, responder o porquê desta empatia não coube a este trabalho e exigiria uma pesquisa mais abrangente. Concluímos, porém, que sua definição como *herói latino americano*, ainda que todas as suas composições direcionem-se ao México, deu-se pela tendência da emissora televisa em exportar sua programação para a América Latina, onde comercializou a série para todos os países – exceto Cuba.

Dentro de nossas propostas iniciais, acreditamos ter contribuído para este debate, problematizando elementos políticos e culturais presentes no personagem Chapolin Colorado. Destacando neste, seu cunho conservador e o papel desempenhado na defesa do projeto nacional mexicano na década de 1970.

## Referências

### Bibliografia

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

ANDRANDE, Everaldo de Oliveira. México 1968: o massacre de Tlatelolco e a Universidade latino-americano. **Projeto História**, São Paulo, n.36, p. 185-196, jun. 2008

AZIRPE S., Lourdes. Uma sociedade em movimento. In: ARIZPE S., Lourdes (org.). **Antropologia breve de Mexico**. Mexico: Academia de la Investigacion Científica; Morelos: CRIM, 1993.

BARBOSA, Walmir. América Latina sob nova ordem imperial. **Humanidades em foco**: revista de ciência, educação e cultura. Ano 3, nº5, p.1-25, mai/jun. 2005.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política (vol.1)**. Brasília: editora UNB, 1998.

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

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

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

- COSIO VILLEGAS, Daniel. **Historia mínima de México**. Mexico D.F: El Colegio de Mexico, 1973.
- DELARBRE, Raul Trejo (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4ª ed. México D.F: Ed. Claves latino-americanas, 1989.
- FERES JÚNIOR, João. A história do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos. Bauru : USC. 2005
- FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FREITAS, Vinícius Ruiz Albino de. México: da crise da dívida externa ao advento do NAFTA. **Aurora**, Marília, n.3, p.47-55, dez. 2008.
- GAONA, Hectór Tejera. Cultura política: autoritarismo y democracia em México. **Nueva antropología**, México, vol. XV, n.50, out, 1996.
- GEYER, Georgie Anne. **Nós, os latino americanos**. Rio de Janeiro: expressão e cultura, 1970.
- GONZALES, José Luis. Catolicismo popular y tejido cultural. **Estudios: filosofía, historia, letras**. México, D.F. : Instituto Tecnológico Autónomo de México, Departamento Académico de Estudios Generales Sección textos, vol.17, no.62-63 (otoño-invierno 2000), p.99-119.
- HOBBSBAWM, E. J. **Era dos extremos : o breve século XX, 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 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.
- IANNI, Octavio. **Imperialismo na America Latina**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- JATOBÁ, Daniel. Latin American: what does it mean? **Revista de sociologia e política**. Nº 27: 197-203 nov. 2006
- LOMNITZ, Claudio. Antropología de la nacionalidad mexicana. ARIZPE S., Lourdes (org.). **Antropología breve de Mexico**. Mexico: Academia de la Investigacion Científica; Morelos: CRIM, 1993
- LUGO, Carmen. Machismo y violencia. **Nueva Sociedad**, n.78, jul-ago, 1985
- MEYER, Jean. Uma história política de la religión em el México contemporâneo. **Historia Mexicana**. Vol. 42, No. 3, México e Hispanoamérica. Una reflexión historiográfica en el Quinto Centenario. II, jan.-mar., 1993

MEZA, Rosendo Bolivar. **Historia de Mexico contemp. II**. México D.F: Instituto politécnico nacional, 2008.

ORO, Ari Pedro. **Religião, Coesão Social e Sistema Político na América Latina**. iFHC/CIEPLAN, São Paulo/Santiago, 2008

PANTALEON, Wilfrido Orozco. El machismo em México y su esencia. **Revista Entre Ver Ando**, n.32, out,2008.

PENÁ, Guilherme de la. La antropología mexicana y los estudios urbanos. In: ARIZPE S., Lourdes (org.). **Antropología breve de Mexico**. Mexico: Academia de la Investigacion Cientifica; Morelos: CRIM, 1993.

PEÑA, Guilherme de la. La cultura política mexicana: reflexiones desde la antropología. **Estudios sobre las Culturas Contemporaneas**, vol. VI, núm. 17, 1994, pp. 153-166, Universidad de Colima México.

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

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)**. São Paulo: Alameda, 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.

Cómo convertirse en héroe en cuatro facas de acción. **El Chapulín Colorado**. Episódio 241. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Carmen Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 23/05/1979. Televisa, México D.F., 1979. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=n1JnyRPltX4>. Acessado em: 08/06/2015.

De los metiches líbranos señor. **El Chapulín Colorado**. Episódio 33. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Enrique Segoviano. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 14/12/1973. Televisa, México D.F., 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoToE4CFI0A>. Acessado em: 08/06/2015

El retorno de Super Sam. **El Chapulín Colorado**. Episódio 201. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmen Ochoa. Roteiro: Roberto

Gómez Bolaños. Exibido em: 26/06/1978. Televisa, México D.F., 1978. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtbeklqRI-A>. Acessado: 08/06/2015.

Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está apunto de derrumbarse. **El Chapulín Colorado**. Episódio 126. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 15/07/1976. Televisa, México D.F., 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fl45fV48fKE>. Acessado em: 08/06/2015.

La función debe continuar quinta parte. **El Chapulín Colorado**. Episódio 210. Diretor: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 30/08/1978. Televisa, México D.F., 1978. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=0-hFNCrCFwk>. Acessado em: 08/06/2015.

La tribu perdida. **El Chapulín Colorado**. Episódio 10. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Enrique Segoviano. 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: Roberto 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.

Limosnero y Con Garrote. **El Chapulín Colorado**. Episódio 94. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 11/09/1975. Televisa, México D.F., 1975. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=yrfibPkDELU>. Acessado em: 08/06/2015.

No es lo mismo la casa se cae de vieja, que la vieja se cae de la casa. **El Chapulín Colorado**. Episódio 73. Diretor: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 28/12/1974. Televisa, México D.F., 1974. Disponível on-line em: [https://www.youtube.com/watch?v=X\\_QgPYhVVCI](https://www.youtube.com/watch?v=X_QgPYhVVCI). 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.

Se regalan ratones. **El Chapulín Colorado**. Episódio 188. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmem Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 22/03/1978. Televisa, México D.F., 1978. Disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=qzu1QOPomUM>. Acessado em: 08/06/2015

Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar. **El Chapulín Colorado**. Episódio 184. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Produção: Carmen Ochoa. Roteiro: Roberto Gómez Bolaños. Exibido em: 23/11/1977. Televisa, México D.F., 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahCJKI-pGcI>. Acessado: 08/06/2015.

### Fontes (entrevista)

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.

### Fontes (documentos oficiais)

PROCURADORIA GENERAL DE LA REPUBLICA. Movimiento estudiantil de 1968  
In: **Informe Histórico a la sociedade mexicana**. 2006.

### Sites

<http://www.forumchaves.com.br/>. Acessado em: 09/06/2015.

<http://pt.chespirito.wikia.com/>. Acessado em: 09/06/2015.