

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Wilson Filho Ribeiro de Almeida

A RISADA É UM TRIUNFO DO CÉREBRO

Aspectos cômicos, filosóficos e literários de *El Chavo* e *El Chapulín Colorado*

UBERLÂNDIA
2020

Wilson Filho Ribeiro de Almeida

A RISADA É UM TRIUNFO DO CÉREBRO

Aspectos cômicos, filosóficos e literários de *El Chavo* e *El Chapulín Colorado*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Linha 3 – Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

UBERLÂNDIA
2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A447 2020	<p>Almeida, Wilson Filho Ribeiro de, 1985- A risada é um triunfo do cérebro [recurso eletrônico] : aspectos cômicos, filosóficos e literários de El Chavo e El Chapulín Colorado / Wilson Filho Ribeiro de Almeida. - 2020.</p> <p>Orientador: Ivan Marcos Ribeiro. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.613 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos, 1975-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p>CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Wilson Filho Ribeiro de Almeida

A RISADA É UM TRIUNFO DO CÉREBRO

Aspectos cômicos, filosóficos e literários de *El Chavo* e *El Chapulín Colorado*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Uberlândia, 28 de agosto de 2020

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / ILEEL-UFU (Presidente)

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza / UERJ (Examinador)

Prof. Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli / UFMG (Examinador)

Prof. Dr. Jakob Hans Josef Schneider / IFILO-UFU (Examinador)

Prof. Dr. Stéfano Paschoal / ILEEL-UFU (Examinador)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	28 de agosto de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:20
Matrícula do Discente:	11613TLT026				
Nome do Discente:	Wilson Filho Ribeiro de Almeida				
Título do Trabalho:	A risada é um triunfo do cérebro: aspectos cômicos, filosóficos e literários de <i>El Chavo</i> e <i>El Chapulín Colorado</i>				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Relações entre Literaturas de Expressão Inglesa e Outras Artes: estudos de caso				

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato (Presidente); Roberto Acízelo Quelha de Souza da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ; Thiago César Viana Lopes Saltarelli da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Jakob Hans Josef Schneider da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Stéfano Paschoal da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Thiago César Viana Lopes Saltarelli, Usuário Externo**, em 28/08/2020, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2020, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Stefano Paschoal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2020, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wilson Filho Ribeiro de Almeida, Usuário Externo**, em 28/08/2020, às 18:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Acízelo Quelha de Souza, Usuário Externo**, em 28/08/2020, às 18:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jakob Hans Josef Schneider, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2020, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2223489** e o código CRC **A42B37C7**.

Aos meus sobrinhos,
Gael, Stella, Charlotte e Wendy

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Prof. Ivan Marcos Ribeiro, pela confiança em meu trabalho e a liberdade que me deu para desenvolvê-lo conforme eu o havia planejado, e ainda por esclarecer minhas dúvidas e apontar caminhos nas etapas cruciais da pesquisa;

Ao Prof. Thiago César Viana Lopes Saltarelli, pelo entusiasmo com que, como admirador de Roberto Bolaños, avaliou e comentou não só o meu relatório de qualificação, mas também o trabalho final, com sugestões e correções muito proveitosas, e ainda pela importante indicação do texto “Anatomia da Sátira”;

Aos Profs. Roberto Acízelo Quelha de Souza, Jakob Hans Josef Schneider e Stéfano Paschoal, pelo atencioso e gentil exame de minha tese, com apontamentos e observações que certamente contribuíram para o seu aprimoramento;

À Profa. Camila da Silva Alavarce, pelos comentários apresentados no exame de qualificação, que influenciaram a escrita de trechos importantes;

Ao Prof. Álvaro Luiz Hattner, pela leitura e comentário do meu projeto de pesquisa, que me ajudaram a definir e explicitar melhor a tese que estaria sendo defendida, e ainda pela indicação dos livros *The Language of Television* e *Parody*;

À Profa. Michele Eduarda Brasil de Sá, pelas indicações bibliográficas relativas à cultura japonesa e pela animadora empolgação com que reagiu quando lhe contei qual era o meu tema de pesquisa;

À minha amiga Profa. Kenia Maria de Almeida Pereira, pelas indicações bibliográficas sobre os temas do herói e do anti-herói e por ter-me dado a ideia de escrever sobre o quiproquó;

À minha também amiga Profa. Maria Ivonete Santos Silva, pelas atenciosas palavras de apoio e ânimo em um momento delicado;

Ao colega Júlio Cezar de Assis, a quem, numa tarde de 2010 em que conversamos na secretaria do mestrado, primeiro falei de minha vontade de um dia fazer uma tese de doutorado sobre o Roberto Bolaños, e que me respondeu, encorajador: “Faça mesmo!”;

À colega Rosana Gondim, sem cuja iniciativa não teria existido a nossa peculiar turma de doutorado 2016-1;

Aos fãs de Bolaños que se reúnem em grupos como Fórum Chaves, Vecindad CH, Chespiritopedia, Fã-clube Chespirito Brasil, Chespirito.org, Blog La Chicharra, entre outros, por seu importante trabalho de pesquisa e documentação, que muito me ajudou;

À CAPES e aos técnicos da Universidade Federal de Uberlândia;

Ao colega e amigo Alessandro Nascimento, e aos demais companheiros do nosso “Clube da Escrita”, Jucelén Moraes, Gilmar Pereira e Fernando Xavier, que acompanharam com interesse todas as peripécias por que passamos durante o curso;

À minha irmã Renata, também fã de *Chaves* e *Chapolin*, que algumas vezes me ajudou a localizar determinados diálogos e cenas que eu queria citar;

Aos meus pais, Wilson e Valda, à minha irmã Taís, e à minha avó Zélia, por todo o apoio de sempre;

A Deus, pela oportunidade de realizar este trabalho.

“[...] la risa es una expresión de triunfo del cerebro. Si te ríes por un chiste es porque lo entendiste.”

— Roberto Gómez Bolaños —
Twitter, 30 maio 2011

RESUMO

As séries de TV *El Chapulín Colorado* (*Chapolin*) e *El Chavo* (*Chaves*), criadas na década de 1970 pelo comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños (1928–2014), também conhecido como Chespirito, alcançaram grande sucesso nos países da América Latina. Sua permanência no gosto do público por quase cinco décadas ressalta a possibilidade e a importância de estudá-las sob um ponto de vista que lhes privilegie os aspectos artísticos, no intuito de observar-lhes as qualidades cênicas e literárias. Em resposta à questão sobre o porquê de a obra de Chespirito continuar sempre atraindo e interessando o público, a tese que este trabalho procura demonstrar é a de que uma das razões consiste no fato de que ela possui certa riqueza de recursos cômicos, que vão desde o humor pastelão aos requintes literários das ironias e trocadilhos, além de tratar de temas de interesse universal. A demonstração se dá justamente pela exposição e pelo comentário de uma seleção desses recursos, com enfoque especial nos de caráter literário — cuja análise se combina com apontamentos interpretativos dos episódios em questão, sobretudo no que se refere a personagens, enredos e diálogos. De modo mais específico, outra tese é a de que, relacionados ao aspecto cômico das séries, há não só o aspecto literário, mas também um aspecto filosófico. Assim, entende-se o conceito de *anedota de abstração* conforme as considerações de Guimarães Rosa no livro *Tutaméia* (1967), segundo as quais o humor oferece-nos meios para uma compreensão metafísica da realidade, sobretudo o mecanismo específico da anedota de abstração, isto é, um chiste baseado num processo de separação mental, muito comum no texto de Bolaños. A ideia de aproximação entre literatura e filosofia sugerida por Rosa é aqui complementada pela teoria aristotélica dos quatro discursos, conforme interpretada por Olavo de Carvalho. Depois, observa-se que a *paródia* — entendida, segundo as definições de Souriau e Dentith, como uma deformação proposital de um modelo anterior — dá forma a vários personagens, enredos e diálogos de *El Chapulín* e *El Chavo*. Outro recurso bastante utilizado por Bolaños para efeito cômico é a *ironia*, em vários níveis: 1) nas falas das personagens; 2) como divergência entre texto e cena; e 3) no nível da situação, em que, conforme os estudos de Brombert e Frye, as personagens assumem uma posição irônica em relação ao seu meio, como, por exemplo, a ironia da situação anti-heroica do Chapolin, um super-herói que atrapalha em vez de ajudar. Há também a *ironia satírica*, em que se observa a função humorística dos insultos e apelidos, com base nos elementos da sátira elencados por João Adolfo Hansen. Ainda, é estudado aqui o *cinismo*, tanto sob seu sentido filosófico original — partindo-se da analogia entre o Chaves (*el Chavo*) e o filósofo cínico Diógenes, que têm em comum o fato de morar em um barril —, como também sob seu sentido pejorativo, sinônimo de deboche e descaramento, notando-se como esse tipo de cinismo aparece com frequência na fala de certas personagens. Por fim, com base principalmente na teoria de Bergson sobre o riso, observa-se como Chespirito se vale, como recurso cômico, dos *títulos de episódios e nomes de personagens*, dos *quiproquós*, *equivocos de interpretação*, *trocadilhos*, e *bordões*.

PALAVRAS-CHAVE: El Chavo (Chaves); El Chapulín Colorado (Chapolin Colorado); Roberto Gómez Bolaños (Chespirito); Comédia, Filosofia e Literatura.

ABSTRACT

The TV series *El Chapulín Colorado* (*The Red Grasshopper*) and *El Chavo*, created in the 1970s by the Mexican comedian Roberto Gómez Bolaños (1928–2014), also known as Chespirito, have reached great success in Latin America countries. Their permanence in the public's taste for almost five decades emphasizes the possibility and importance of studying them under a point of view that privileges their artistic aspects, in order to observe their theatrical and literary qualities. In response to the question of why Chespirito's work always continues to attract and interest the public, the thesis that this dissertation seeks to demonstrate is that one of the reasons is that it has a certain wealth of comic devices, ranging from the slapstick humor to the literary refinements of ironies and puns, besides of dealing with themes of universal interest. The demonstration is therefore done by exposing and commenting on a selection of these devices, with a special focus on those of literary nature—whose analysis is combined with interpretative remarks on the episodes in question, especially with regard to characters, plots, and dialogues. More specifically, another thesis is that, related to the comic aspect of the series, there is not only the literary aspect, but also a philosophical aspect. Thus, the concept of *anecdote of abstraction* is interpreted according to Guimarães Rosa's considerations in his book *Tutaméia* (1967), which maintains that humor offers us some means for a metaphysical comprehension of reality, especially the specific mechanism of the anecdote of abstraction, that is, a joke based on a process of mental separation, very common in Bolaños' writing. The idea of approximation between literature and philosophy suggested by Rosa is here complemented by the Aristotelian theory of the four discourses, as interpreted by Olavo de Carvalho. Then, it is observed that *parody*—understood, according to the definitions of Souriau and Dentith, as a deliberate deformation of a previous model—gives shape to various characters, plots, and dialogues of *El Chapulín* and *El Chavo*. Another device widely used by Bolaños for comic effect is *irony*, in several levels: 1) in the characters' speeches; 2) as a divergence between text and scene; and 3) at the situation level, in which, according to the studies by Brombert and Frye, the characters take an ironic position in relation to their environment, such as, for example, the irony of Chapulín's anti-heroic situation, a super hero who causes trouble instead of helping. There is also the *satirical irony*, in which the humorous function of insults and nicknames is observed, based on the elements of satire listed by João Adolfo Hansen. Still, there is the study of *Cynicism*, both under its original philosophical sense—starting from the analogy between *el Chavo* and the Cynic philosopher Diogenes, who have in common the fact of living in a barrel—and under its pejorative sense, synonymous with derision and impudence, noting how this type of cynicism appears frequently in the speech of some characters. Finally, based mainly on Bergson's theory of laughter, it is observed how Chespirito uses, as comic devices, the *episode titles and character names*, *quid pro quos*, *misinterpretations*, *puns*, and *catchphrases*.

KEYWORDS: El Chavo; El Chapulín Colorado (*The Red Grasshopper*); Roberto Gómez Bolaños (Chespirito); Comedy, Philosophy, and Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Gueixa dançarina representando as noites de verão. (WEBER, 2006)	97
Figura 2: O samurai Harada Kiichi. (UENO HIKOMA, 1865-1875)	99
Figura 3: Cena de “ <i>El campeón de karate amaneció de mal carácter</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 109, 1976)	102
Figura 4: Cena de “ <i>El pintor se fue de pinta</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 237, 1979)	113
Figura 5: Cena de “ <i>El pintor se fue de pinta</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 237, 1979)	114
Figura 6: Cena de “ <i>El pintor se fue de pinta</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 237, 1979)	114
Figura 7: Cena de “ <i>El pintor se fue de pinta</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 237, 1979)	115
Figura 8: <i>Mona Lisa</i> ou <i>A Gioconda</i> , de Leonardo Da Vinci	119
Figura 9: Cena de “ <i>El pintor se fue de pinta</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 237, 1979)	124
Figura 10: Cena de “ <i>El pintor se fue de pinta</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 237, 1979)	125
Figura 11: Cena de “ <i>El actor Héctor Bonilla – Parte 1</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. P39, 1979)	142
Figura 12: Cena de “ <i>El Festival de la Buena Vecindad – Parte 3</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 138, 1976)	144
Figura 13: Cena de “ <i>La mascota de Quico – Parte 2</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 82, 1975)	148
Figura 14: Cena de “ <i>El desalojo de Don Ramón – Parte 2</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 181, 1977)	195
Figura 15: Cena de “ <i>El negocio de los globos</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 156, 1977)	214
Figura 16: Cena de “ <i>El concurso de Miss Universo</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 203, 1978)	214
Figura 17: Cena de “ <i>Las palomitas del Chavo</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 104, 1975)	215
Figura 18: “ <i>Diógenes</i> ”, pintura de Jean-León Gérôme (1860)	215
Figura 19: Cena de “ <i>El perro Peluchín</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 135, 1979)	217
Figura 20: Cena de “ <i>Cuento de brujas</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 110, 1976)	237
Figura 21: Cena de “ <i>Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 184, 1977)	264
Figura 22: Cena de “ <i>El carpintero – Parte 1</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 158, 1977)	276
Figura 23: Cena de “ <i>El carpintero – Parte 2</i> ” (<i>El Chavo</i> : ep. 159, 1977)	276
Figura 24: Cena de “ <i>De los delincuentes que se fugan, el más peligroso se llama gas</i> ” (<i>El Chapulín</i> : ep. 122, 1976)	290

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. AS ANEDOTAS DE ABSTRAÇÃO	
1.1. O conceito de anedota de abstração	40
1.2. Literatura e filosofia: da anedota à metafísica	47
1.3. “ <i>Pero todo lo demás, sí, fue verdad...</i> ”: as anedotas de abstração em <i>El Chavo</i> e <i>El Chapulín Colorado</i>	54
2. PARÓDIA E CARICATURA	
2.1. Os conceitos de paródia e caricatura	75
2.2. Paródia e caricatura em <i>El Chapulín Colorado</i>	81
2.2.1. “ <i>¿Le gusta la lengua japonesa?</i> ”: as personagens da gueixa e do samurai	96
2.2.1.1. A gueixa	97
2.2.1.2. O samurai	98
2.2.1.3. A gueixa, o samurai e o Chapolin	101
2.2.2. “ <i>Espinafres em Dó Maior</i> ”: a pintura e a personagem do pintor	112
2.2.3. Os mortos são muito mentirosos: paródias do terror	126
2.3. A paródia em <i>El Chavo</i>	135
3. A IRONIA	
3.1. Acerca da ironia	152
3.2. “ <i>Lo sospeché desde un principio</i> ”: ironias de Chespirito	157
3.2.1. A ironia de situação: a personagem anti-heroica	158
3.2.2. A ironia nos diálogos e falas	165
3.2.3. A ironia satírica: insultos e apelidos	183
4. O CINISMO	
4.1. Os barris e seus moradores: Diógenes, Chaves e o cinismo filosófico	214
4.2. “ <i>¡No me diga!</i> ”: o cinismo descarado	223
5. OUTROS RECURSOS CÔMICOS E LITERÁRIOS	
5.1. Bergson e os mecanismos do riso	232
5.2. Os títulos de episódios e nomes de personagens	238
5.3. O quiproquó	254
5.4. Os equívocos de interpretação	270
5.5. Os trocadilhos	295
5.6. Bordão e variação	314
CONCLUSÃO	332
REFERÊNCIAS	336

INTRODUÇÃO

“Como se reconhecem, afinal, as grandes obras de arte? Dizem que pela duração no tempo, mas não é exato: não apenas Góngora e Donne, mas também Dante e Shakespeare passaram por séculos de eclipse e só renascem sempre porque as suas obras são capazes de suportar interpretações sempre novas, revelando aspectos inesperados.”

Otto Maria Carpeaux, 1946 (2005, p. 118).

“Melhor do que em [estátuas de] pedra, sobrevivem os grandes escritores através das sucessivas interpretações que sempre lhes mantêm viva a obra.”

Otto Maria Carpeaux, 1960 (1999, pp. 884–885).

“El supercomediante Chespirito”

Os programas de televisão escritos e protagonizados pelo comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños (1928–2014), conhecido também como Chespirito, alcançaram grande sucesso em todo o mundo, principalmente nos países da América Latina. Seus seriados cômicos, iniciados no princípio da década de 1970 e encerrados em 1995, continuam sendo reprisados em vários países até os dias de hoje — inclusive no Brasil.¹

Segundo a biografia lançada em 2012 pela Televisa, durante 25 anos seguidos as personagens de Bolaños foram acolhidas “por milhões de famílias em todo o continente”, as quais, “além de acompanhar incondicionalmente os programas pela televisão, agrupavam-se para idolatrá-los, incorporavam os jargões na linguagem cotidiana e ajudavam a consolidá-los como parte importante da cultura popular de uma grande região.” As séries² televisivas criadas por Chespirito “foram exibidas em mais de

¹ Ou pelo menos *continuavam* sendo reprisados, até que, no dia 31 de julho de 2020, um impasse surgido ao fim de um contrato entre a Rede Televisa, dona dos vídeos, e o Grupo Chespirito, dono dos direitos autorais de Bolaños, causou a interrupção mundial das exibições de todos os seus programas. A grande comoção gerada pela notícia mostra como o interesse do público pelas reprises continua bem vivo. Cf. “Chaves e Chapolin fora do ar” (FÓRUM CHAVES, 2020).

² No livro *Chaves de um sucesso*, Pablo Kaschner (2006, p. 235) diferencia “seriado” e “série” dizendo que no *seriado* cada “episódio” tem uma história fechada (com começo, meio e fim), ao passo que na *série* cada “capítulo” é uma sequência do capítulo anterior — porém ele não deixa claro de onde tirou essa distinção. Holanda (2014, p. 20) também faz a mesma separação, baseado nos livros de Arlindo Machado (2002) e José Carlos Aronchi de Souza (2004) sobre a televisão. Por outro lado, parece-me que o mais lógico na verdade seria justamente o contrário, ou seja: que o *seriado* fosse uma “história seriada” (= dividida em capítulos), enquanto que a *série* fosse uma “série de histórias” (= de vários episódios independentes). Seja como for, apesar dessa distinção dos conceitos, os termos “série” e

50 idiomas e transmitidas em 90 países”, chegando a alcançar a incrível média de 350 milhões de espectadores por semana. (TELEVISA, 2012, p. 12).

Nascido na Cidade do México, Roberto Bolaños começou sua carreira artística em meados da década de 1950: iniciou trabalhando numa agência de publicidade, em 1954, passando depois a escrever para o rádio e, em 1958, para o cinema e a televisão. Seu apelido, Chespirito, vem do meio cinematográfico: o cineasta Agustín P. Delgado, o primeiro a dirigir um de seus roteiros de cinema, ficou tão satisfeito com o texto de Bolaños para o filme *Los legionários*, que lhe disse: “Você é um pequeno Shakespeare!”, passando a chamá-lo, desde então, de Shakespearito. Seus colegas na produção do filme também se acostumaram a chamá-lo pelo apelido, mas de uma forma mais adaptada ao idioma espanhol: Chespirito. Bolaños gostou tanto da alcunha que a adotou como seu nome artístico. (KASCHNER, 2006, pp. 151; TELEVISA, 2012, pp. 39, 51, 57, 143–144).

Durante dez anos, escreveria roteiros para o programa de televisão semanal *Cómicos y canciones*, da dupla de comediantes Viruta e Capulina, com a qual Chespirito já havia colaborado no rádio e no cinema. No período entre 1960 e 1965, os dois programas que disputavam o primeiro lugar de audiência na TV mexicana, *Cómicos y canciones* e *El estudio Raleigh de Pedro Vargas*, tinham roteiros escritos por ele. A primeira participação como ator aconteceu ainda em 1958, certo dia em que lhe pediram para substituir um ator de *Cómicos y canciones* que por algum motivo não havia aparecido no estúdio a tempo. Recebendo uma reação positiva por parte do público e o apoio de seus colegas, a partir de então Bolaños passou a atribuir a si mesmo determinados papéis enquanto escrevia os roteiros. No ano seguinte, sua primeira atuação no cinema aconteceu em outro filme de Agustín Delgado, *Dos criados malcriados*, em que interpretou o vilão. (KASCHNER, 2006, p. 153; TELEVISA, 2012, pp. 56–59).

No início de 1969, foi contratado para escrever o texto para o programa inaugural do Canal 8,³ sendo depois escolhido também como seu principal ator: *El*

“seriado” serão usados aqui como sinônimos, com o sentido geral de “programa seriado” ou “série de programas”, independente de ter episódios autônomos ou sequenciais. Já “programa” aparecerá como termo ainda mais genérico, designando simplesmente uma atração ou espetáculo de televisão.

³ Mais tarde, seria da fusão entre o Canal 8 e o Canal 2 que surgiria a Rede Televisa. Para uma história da TV mexicana, cf. Aguasaco (2010, pp. 20–36). Um relato mais breve, porém focado numa interpretação de ordem política, encontra-se em: Rodrigues (2015, pp. 43–47).

ciudadano Gómez, que teve um total de treze programas e alcançou o primeiro lugar de audiência. Pouco depois, o produtor Sergio Peña contou a Bolaños que trabalharia em um programa de variedades chamado *Sabados de la fortuna* e lhe ofereceu “dois ou três segmentos de oito a doze minutos para fazer o que quisesse”. Foi aí que surgiu o esquete *Los supergenios de la mesa cuadrada*, “uma paródia dos programas de mesas redondas em voga na época, na qual começavam a aparecer traços do humor que Chespirito viria a desdobrar”. O quadro apresentava quatro personagens em volta de uma mesa quadrada, que comentavam as notícias da semana e respondiam a cartas fictícias com absurdos e deboches. (KASCHNER, 2006, p. 153; TELEVISA, 2012, pp. 65–69).

Tamanho foi o sucesso, que *Los supergenios de la mesa cuadrada* tornou-se uma série separada. Porém, “o teor das piadas utilizadas pelos intérpretes a custa de atores, produtores, escritores e diferentes personagens do meio artístico logo gerou descontentamento”, de modo que Bolaños decidiu encerrá-lo no início de 1971. Decidido a abandonar aquele estilo de humor, por julgar que “não tinha o direito de fazer piada com as pessoas” e não querer mais “causar aqueles danos”, mudou o nome do programa para *Chespirito* e começou a criar novos quadros e personagens. O médico Doutor Chapatin, um dos participantes da mesa quadrada, virou protagonista de histórias próprias; Chespirito mesmo virou uma personagem, aparecendo em situações variadas; já o quadro *Los chifladitos* mostrava as maluquices de uma dupla de malucos; para citar alguns. (TELEVISA, 2012, pp. 69–73, 86–87).

Foi no contexto do programa *Chespirito* que apareceram esquetes que dariam origem aos dois principais e mais famosos programas de Roberto Bolaños, que serão os objetos do presente estudo: *El Chapulín Colorado*, em 1970, e *El Chavo del Ocho*, em 1971.

Os dois caíram no gosto do público e logo se tornaram programas independentes, exibidos em episódios com cerca de vinte minutos. *El Chavo* e *El Chapulín* estrearam respectivamente em 26 e 28 de fevereiro de 1973. O último episódio de *El Chapulín* foi ao ar em 26 de setembro de 1979 e o de *El Chavo*, em 7 de janeiro de 1980, contando cada uma das séries com cerca de 300 programas.⁴ As

⁴ O número exato de programas é incerto. A *Lista CH do Fórum Chaves* (2014–2020) contabiliza 312 episódios de *El Chavo* (273 “comuns” e 39 considerados “perdidos”) e 291 de *El Chapulín* (250 comuns e 41 perdidos). Deve-se observar, todavia, que o número de enredos não é correspondente ao

personagens de ambos os seriados continuaram aparecendo esporadicamente em quadros do programa *Chespirito*, que terminou em 1995. (TELEVISA, 2012, pp. 79–90; Fórum Chaves, *Lista CH*, 2014–2020).

El Chapulín Colorado e El Chavo del Ocho

El Chapulín Colorado é uma paródia dos super-heróis das histórias em quadrinhos e séries de TV norte-americanas: usando uniforme vermelho e amarelo, com o desenho de um coração no peito, anteninhas de vinil e armado de sua marreta biônica, Chapulín é fraco, feio, tonto, atrapalhado, convencido, idiota, medroso etc. etc. etc. Muitas vezes ele acaba, por fim, agravando enormemente os problemas das pessoas que lhe pediram socorro e que ele tenta ajudar.

Os episódios em geral seguem a mesma estrutura: apresenta-se inicialmente um problema — que pode ser desde um perigo iminente, como uma mocinha perseguida por um bandido, até um simples contratempo do cotidiano, como o de uma casa cheia de goteiras; em seguida, aqueles que estão em dificuldade evocam o herói, mediante o bordão “Oh, e agora, quem poderá me defender?”, ou “quem poderá me ajudar?”, dependendo do caso. Chapulín então surge para ajudar, mas suas trapalhadas dão motivo a várias cenas e diálogos cômicos.

Na linha de super-heróis como Batman e Homem-Aranha, o herói mexicano também tem sua forma e nome relacionados a um animal: o gafanhoto.⁵ Apesar de ser fisicamente fraco, ele não é destituído de superpoderes. Suas anteninhas têm um poder sensitivo, que, por exemplo, detectam a presença dos inimigos e captam os pedidos de ajuda. Por meio de suas pastilhas encolhedoras, ou pílulas de nanicolina (*pastillas de chiquitolina*, em espanhol), ele consegue ficar ainda menor do que já é, medindo apenas vinte centímetros de estatura. Em alguns episódios, usa também a sua incrível corneta (ou buzina) paralisadora (*chicharra paralisadora*), que tem o poder de imobilizar

número de programas, pois Chespirito muitas vezes fazia duas ou mais versões de um mesmo roteiro. Nessas versões diferentes há variações cênicas (cenários, figurinos, atores etc.) e variações textuais (acréscimos, mudanças ou exclusões de diálogos, piadas, personagens e cenas). A diferença de qualidade de uma versão para outra às vezes é considerável.

⁵ “[...] no México há uma espécie de gafanhoto vermelho conhecido como *chapulín*, que é usado na alimentação. A palavra *chapulín* vem do náuatle, língua dos astecas, e significa grilo, gafanhoto”. (KASCHNER, 2006, p. 28).

peessoas e coisas. Por fim, sua principal arma é a marreta biônica (*chipote chillón*),⁶ uma marreta aparentemente feita de plástico, que na maior parte das vezes não causa muitos danos, para sorte dos inocentes que são com frequência atingidos por acidente.

As histórias de Chapulín ambientam-se não apenas no México dos anos 1970, mas também, ocasionalmente, em outras épocas e lugares, como o Velho Oeste ou o planeta Vênus. A gama de seus vilões vai de assassinos, loucos e mafiosos até bruxas, piratas e fantasmas.

El Chavo del Ocho gira em torno das confusões que acontecem entre os vizinhos de uma vila.⁷ Boa parte das personagens são crianças. Chavo é um menino de oito anos, órfão e pobre; ele é amigo de Quico, de nove anos, e Chilindrina, de oito. Quico é filho de Dona Florinda, viúva, que está sempre brigando com Don Ramón, também viúvo, pai da Chilindrina. Outra moradora é a Dona Clotilde, uma solteirona apaixonada por Don Ramón, e que é conhecida pelos meninos como “a bruxa do 71”. Visitas frequentes na vizinhança são o Professor Jirafales, namorado de Dona Florinda e professor dos meninos, e o Senhor Barriga, que é o dono da vila e vai até lá para cobrar os aluguéis. Outras crianças que aparecem eventualmente são Ñoño (filho do Sr. Barriga), Pópis (sobrinha de D. Florinda), Paty (filha de Glória, “a nova vizinha”) e Godinez (um colega de escola). Em certos episódios participam também a Dona Nieves, bisavó da Chilindrina, e Jaimito, o carteiro.

A palavra *chavo*, em castelhano, “é uma forma encurtada do termo *chaval*, usado sobretudo no México e que significa guri, moleque, menino na idade das travessuras”. O complemento “*del Ocho*”, ao que parece, inicialmente fazia referência ao canal 8, em que o programa era exibido; porém em 1973 o seriado foi transferido para o canal 2, de modo que o número deixou de fazer sentido. Então, para justificá-lo, em certos episódios o menino afirma que, apesar de todo mundo achar que ele mora no barril do pátio da vila, ele na verdade mora na casa 8. (KASCHNER, 2006, p. 53).⁸ Assim,

⁶ Uma tradução literal de “*chipote chillón*” poderia ser talvez “galo protuberante”, visto que “*chipote*” é um hematoma na cabeça e o adjetivo “*chillón*” refere-se a algo que seja berrante, estridente, chamativo. Cf. Silva (2013, p. 117–118) e <<http://etimologias.dechile.net/?chipote>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

⁷ *Vecindad*, no original. Diferente das vilas do Brasil, “No México as *vecindades* têm um conceito diferente: nelas, pátios e corredores é que fazem a ligação das casas para a rua, como se fosse uma galeria comercial com casas, em vez de lojas.” (KASCHNER, 2006, p. 52).

⁸ Segundo Michael Pizzatto Bahr (2014, p. 65), havia nesse caso um duplo sentido, uma vez que “*ocho*” também poderia significar “barril”, em gíria mexicana. Porém, não consegui confirmar essa informação.

embora as personagens tenham continuado a chamar o protagonista de “*el Chavo del ocho*”, em 1975 o título do programa passou a ser apenas *El Chavo*.

A partir de 1984, os dois programas de Chespirito começaram a ser dublados e exibidos no Brasil, pelo canal SBT, onde foram sucessos de audiência durante muitos anos, de tal forma que já se incorporaram à cultura brasileira.⁹ Os nomes de algumas personagens foram adaptados para a versão em português, do seguinte modo: Chaves (*Chavo*), Chiquinha (*Chilindrina*), Seu Madruga (*Don Ramón*), Dona Neves (*Doña Nieves*) e Jaiminho (*Jaimito*). Outros tiveram apenas a grafia adaptada: Chapolin Colorado (*Chapulín Colorado*), Professor Girafales (*Profesor Jirafales*) e Nhonho (*Ñoño*).¹⁰ Uma vez que escrevo primeiramente para um público brasileiro, darei preferência aos nomes adaptados no Brasil, usando os nomes originais somente nas citações diretas do texto de Bolaños e nos títulos principais dos dois programas.

De certa maneira é justo chamar as duas séries de “obras de Roberto Bolaños”, uma vez que ele era o autor dos textos, o diretor de cena e um de seus principais atores. Mas também é justo salientar que os programas, conforme chegavam ao público, constituíam um todo formado indissociavelmente por texto e cena, de modo que, sob esse aspecto, eram obras de autoria coletiva, em cuja criação igualmente contribuíram os demais atores das séries: Ramón Valdés,¹¹ Carlos Villagrán, Rubén Aguirre, Florinda Meza, Édgar Viver, Maria Antonieta de las Nieves, Angelines Fernández, Horácio Gómez Bolaños, Raúl Padilla, entre outros — como também os responsáveis por figurinos, cenários e trilha sonora.¹²

O período de 1971 a 1973 foi um período de desenvolvimento e consolidação, quando foram-se criando e estabelecendo aos poucos as fórmulas que viriam a ser recorrentes no futuro. Muitos dos esquetes e episódios gravados nesses anos tiveram

⁹ Cf. Kaschner (2006, pp. 126–143).

¹⁰ As traduções dos nomes de várias personagens de *El Chapulín* serão mencionadas oportunamente, conforme aparecerem no texto.

¹¹ Às vezes grafado como Ramón Valdéz.

¹² Segundo uma recente entrevista concedida ao neto de Ramón Valdés por Carmen Ochoa (2020), que foi produtora dos programas, Roberto Bolaños, tendo estudado arquitetura, era inclusive o autor dos desenhos dos cenários (06min50). Ochoa também destaca — assim como Édgar Viver já mencionou em algumas de suas entrevistas — que Bolaños raramente permitia improvisações dos atores, e que, no caso de algum destes ter uma ideia para uma fala de sua personagem, ele pedia para que a submetesse antes à sua avaliação e aprovação. (02min30). Por outro lado, ela igualmente confirma que “muitas das coisas que Roberto fez se baseavam em como era o ator” (“*muchas de las cosas que hizo Roberto era basado en cómo era el actor*”). (04min00). Ou seja, ele se inspirava nas características dos atores quando criava os textos.

novas versões nas temporadas seguintes. É interessante notar que a disponibilidade dos atores foi um importante fator de influência no processo criativo de Chespirito:¹³ em 1974, Maria Antonieta, atriz que em *El Chavo* interpretava a Chiquinha e em *El Chapulín* fazia a maioria das mocinhas, deixou os seriados para apresentar um programa de variedades em outro canal. Em vista disso, Florinda Meza assumiu os papéis principais de *El Chapulín*, geralmente aparecendo como filha ou sobrinha das personagens de Ramón Valdés ou namorada das de Carlos Villagrán ou Rubén Aguirre — uma formação que acabaria sendo a mais comum nas temporadas seguintes. Já em *El Chavo*, a ausência da Chiquinha, menina esperta e levada que era responsável por boa parte dos conflitos das histórias, levou Bolaños a criar duas novas personagens: Nhonho, filho do Sr. Barriga (ambos interpretados por Édgar Viver), e Pópis, sobrinha de Dona Florinda (ambas interpretadas por Florinda Meza). Nessa época a escola passou a ambientar alguns episódios, possibilitando uma nova dinâmica humorística a partir da interação entre alunos e professor. (KASCHNER, 2006, p. 54).

Em 1975 Maria Antonieta voltou a fazer parte do elenco e os programas, com as personagens já plenamente desenvolvidas, tanto no sentido cênico quanto textual, e com melhorias de cenário e figurino, entraram em seu auge, que seguiria até a sua última temporada como seriados independentes. Em 1979, Carlos Villagrán, que interpretava o Quico, saiu do elenco para protagonizar um programa na Venezuela, sendo pouco depois acompanhado por Ramón Valdés, o Seu Madruga. Sem essas duas importantes personagens, Bolaños teve de criar novos recursos para suprir-lhes a falta, principalmente em *El Chavo*. Um desses recursos foi introduzir um novo cenário: Dona Florinda virou dona de um restaurante, onde Chaves passou a trabalhar como garçom. O Sr. Barriga, o Prof. Girafales (Rubén Aguirre) e a Dona Clotilde (Angelina Fernández) ganharam ainda mais destaque, assim como Pópis, Nhonho e, às vezes, Godínez (Horacio Gómez Bolaños). Ainda, apareceram duas novas personagens: o carteiro Jaiminho (Raul Padilla) e Dona Neves (Maria Antonieta), bisavó da Chiquinha, que, com a ausência de Seu Madruga, passou a morar com a menina. Diferente de Carlos Villagrán, Ramón Valdés depois voltaria a fazer parte do elenco mais uma vez. (KASCHNER, 2006, pp. 55–56).

¹³ Aguasaco (2010, p. 46) nota que Bolaños, em suas memórias, menciona com frequência tais “adversidades criativas” que modelaram as suas personagens.

Crítica e hermenêutica

“Mas o êxito da obra julga os juízes de forma irreversível.”
Giovanni Reale (2006)

Este trabalho visa a estudar essas duas obras de Roberto Bolaños, de maneira a examinar seus aspectos cômicos, filosóficos e literários. A permanência dos programas de Chespirito no gosto do público por já quase cinco décadas ressalta a possibilidade e a importância de, mais do que somente encará-los como um fenômeno da cultura de massa, estudá-los também sob um ponto de vista que privilegie os aspectos artísticos, no intuito de observar-lhes as qualidades cênicas e literárias. É o que pretendo fazer, focando principalmente nestas últimas.

Acredito que um dos motivos por que os seriados de Roberto Bolaños obtiveram um público tão vasto e variado — abrangendo diversas nacionalidades, gerações e idades¹⁴ — é o fato de possuírem certa riqueza de recursos cômicos, que vão desde o pastelão das tortas na cara aos requintes literários das ironias e trocadilhos, além de tratar de temas de interesse universal. Será essa, de modo geral, uma das teses que procurarei defender, em resposta à questão sobre o porquê de os seriados de Chespirito continuarem sempre atraindo e interessando o público. Ela será demonstrada justamente pela exposição e pelo comentário de uma seleção daqueles recursos — cuja análise virá combinada com apontamentos interpretativos dos episódios em questão, sobretudo no que se refere a personagens, enredos e diálogos, pelos quais se terá uma noção daqueles

¹⁴ A exemplo de antecessores célebres como as *Viagens de Gulliver* e *Alice no País das Maravilhas*, nada mais falso que julgar as séries de Chespirito como obras destinadas exclusivamente ao público infantil. Em sua entrevista ao programa de TV universitário *El Rumor del Humor*, em 1995, o comediante não só negou com veemência essa especificidade de seu público, como também esclareceu qual era o seu critério como escritor: “Eu o faço [*El Chavo*] para todo mundo. Inclusive me irrita quando me dizem que é para crianças. Não, jamais escrevi para crianças, nem sei nem saberia como escrever para crianças. Porque, se faço para crianças de oito anos, [...] as de dez se aborreceriam. Então, teria de ser muito específico. Eu o faço para todos. Eu me coloco a mim como público. [...] E busco aquilo que me agrada. Não faço concessões. Quero dizer: me dizem ‘esse tipo de piada agrada muito’, porém, se não me agrada, eu não faço. [...] Eu faço o que me agrada e quero um público que compartilhe do meu gosto. Felizmente, ele tem sido grande, mas não faço concessões.” (“*Lo hago [El Chavo] para todo mundo. Inclusive me enoja cuando me dicen que es para niños. No, jamás he escrito para niños, ni sé ni sabría cómo escribir para niños. Porque se hago para niños de ocho años, [...] los de diez se aburrirían. Entonces, hay que ser muy específico. Yo lo hago para todos. Yo me pongo a mí como público. [...] Que busco lo que a mí me guste. No hago concesiones. Quiero decir: a mí me dicen ‘ese tipo de chistes gustan mucho’, pero se a mí no me gusta, no lo hago. [...] Yo hago lo que a mí me gusta y quiero al público que comparta mi gusto. Afortunadamente, ha sido mucho, pero no hago concesiones.*”) (BOLAÑOS, 1995, 12min13, transcrição e tradução minhas).

temas universais.¹⁵ De modo mais específico, outra tese será a de que, relacionados ao aspecto cômico das séries, há não só o aspecto literário, mas também um aspecto filosófico.

Apesar de serem amados e respeitados por milhões de admiradores,¹⁶ os programas de Chespirito às vezes são recebidos com desprezo por aqueles que não os conhecem, ou que os conhecem mal: julgam-nos, não raro, apenas como coisa de criança ou de gente ignorante.

Por exemplo, no dia seguinte à morte de Bolaños, o site do jornal *Folha de São Paulo* publicava o artigo “Menos Chaves, mais Cantinflas”, de uma certa Sylvia Colombo (2014), que dizia que “A exaltação do personagem conhecido aqui como Chaves é mais do que um sinal da imensa ignorância dos brasileiros com a cultura dos países latino-americanos”, o que mostra que os gestos que se podem esperar do Brasil em relação a essa cultura são apenas “a ridicularização, o tratamento como algo exótico e fútil, obviamente inferior”, de modo que, “Para um produto cultural latino-americano ser consumido com êxito no Brasil, precisa ser assim: folclórico, tonto, mostrando que o outro é atrasado”. Dona Sylvia em seguida desculpava com condescendência aqueles que, ao prestarem homenagem ao recém-falecido nas redes sociais, haviam evocado “uma afetividade infantil”: “Até aí tudo bem. Quando somos crianças e adolescentes gostamos de coisas estúpidas”. Porém, continuava ela, “Muito mais grave é chegar à fase adulta e mandar a observação, cheia de sabedoria, de que um programa tão raso como esse trazia uma espécie de ‘alta filosofia’ embutida. ‘Chaves’ não é ‘cult’, é ruim mesmo. Os roteiros eram estúpidos, os textos, fraquíssimos, as piadas, preconceituosas

¹⁵ Porém desde já esclareço que, dada a riqueza do material, o estudo temático mereceria um trabalho à parte, mais aprofundado, visto que aqui a temática será tratada apenas de forma subordinada à análise dos recursos cômicos e literários.

¹⁶ Falar em “milhões de admiradores” não é nenhum exagero. Para se ter uma ideia, o canal do YouTube *Chespirito y sus Amigos*, que é apenas um dos muitos canais que publicam episódios e cenas de *El Chavo* e *El Chapulín*, marca um total de mais de 1,02 bilhão de visualizações, conforme consulta feita em 17 de dezembro de 2019. Nessa data, o canal, criado em 20 de dezembro de 2016, conta com 1,98 milhão de inscritos, e cada vídeo individual atinge a marca de dezenas ou centenas de milhares de visualizações. (Cf. *CHESPIRITO y sus Amigos*, **YouTube**, 2016–2019). Já o canal *Fórum Chaves*, criado em 6 de junho de 2010, e que além dos episódios em espanhol das várias séries de Chespirito também publica as versões dubladas no Brasil, vai além, atingindo um total de mais de 1,17 bilhão de visualizações e 2,25 milhões de inscritos. (Cf. *FÓRUM Chaves*, **YouTube**, 2010–2019).

e machistas [...]”. Aqueles que “sentiram sua infância iluminada pelo programa” só podiam ser brasileiros incultos que desconhecem Cantinflas e Buñuel...¹⁷

Cerca de dois anos depois, um tal Flávio Ricco (2017) comentava, em sua coluna do site UOL, que a boa audiência que o programa *Chaves* sempre alcança quando retorna à programação do SBT demonstrava “que a capacidade desta emissora em resolver seus problemas de grade não consegue ir além desse velho, obsoleto e mísero seriado mexicano”. Ele então lamentava a recorrência deste “mesmo episódio de pedir socorro a um produto tão ultrapassado”, algo que, desde a estreia do programa no Brasil, em 1984, “já se repetiu centenas de vezes”. “Com todo respeito aos que ainda enxergam no ‘Chaves’ alguma coisa boa de assistir ou àqueles que têm oferecido a ele esses números de agora”, sentenciava Ricco, “essa é uma audiência que não vale rigorosamente nada. Ao contrário, só expõe o SBT ao vexame de mais uma vez ser obrigado a recorrer a um produto tão inapropriado e inconveniente para os dias atuais.”

Com todo respeito ao sr. Ricco, poderíamos responder que é o seu juízo que não vale lá muita coisa; enquanto que a sra. Colombo, por outro lado, coloca-se tão acima de nós, pobres ignaros, que qualquer resposta de nossa parte seria de balde, pois que não há voz o bastante forte para atingir tamanhas alturas...

Por sua vez, o livro de Pablo Kaschner (2006, p. 130) registra para a posteridade a revolta do editor-chefe do programa *Globo Esporte*, Sidney Garambone, no momento em que o seu programa começou a perder audiência para o *Chaves*: “Acho, como jornalista que gosta de reflexão, uma lástima que um seriado velho, antigo e datado possa ameaçar, eventualmente, um programa feito por mais de cem jornalistas brasileiros espalhados por todo o país e com o compromisso de informar.”

O homem, claro, faz uma comparação totalmente despropositada, colocando uma obra de arte no mesmo nível do jornalismo. Este último sim, é que se poderia chamar algo datado: hoje a notícia de ontem já não serve, e não interessa a ninguém.¹⁸ Mas a arte de valor pode ser algo permanente, e interessar sempre. Sidney Garambone

¹⁷ Como Luis Pablo Beauregard (2014) menciona de passagem, uma parte da hostilidade contra Bolaños, sobretudo no México, origina-se na verdade de motivos políticos, como sua relação com a Televisa, de um lado, e os partidos e causas que ele apoiava, de outro; e ainda, em terceiro lugar, por não se adequar aos preceitos do “politicamente correto”. Os parágrafos finais do artigo de Sylvia Colombo deixam a indicação de que, em grande medida, era esse o seu caso. (Cf. também KASCHNER, 2006, p. 113; FRIEDRICH; COLMENARES, 2017, 17min43; ARRUDA, 2014).

¹⁸ Pode interessar, obviamente, na qualidade de documento histórico, mas não na de jornalismo propriamente dito.

não leva em conta essa diferença, e lastima indignado que as pessoas estejam mais interessadas em rever pela centésima ou milésima vez as tontices do Chaves e os trambiques do Seu Madruga do que em saber se o Júnior Baiano vai reforçar o Flamengo contra o Madureira na primeira fase da Taça Guanabara de 2004.

Na verdade, até os produtores do SBT, no começo, não tiveram o programa mexicano em grande conta. “Todos achavam aquilo um seriado brega, malfeito, sem graça” (SILVA, 2002 *apud* KASCHNER, 2006, p. 127). Quando a Televisa o ofereceu ao canal brasileiro, “Todos os diretores concordaram que a produção do programa Chaves era precária e deixava muito a desejar, suas piadas eram fracas, repetidas, e que o programa seria um completo fracasso.” (LOPES, 2008, p. 35).

Chespirito não deixou de receber hostilidades também em seu próprio país. Como relata um artigo de Luis Pablo Beauregard (2014), por volta de 1999 um jornalista peruano perguntou a Bolaños se ele tinha consciência de haver se tornado o comediante mais importante da América Latina, “de todo o milênio”. Sim, respondeu ele, confiante, mas com a ressalva: “Aqui no México não podemos dizer isso, é uma blasfêmia terrível! Ninguém é profeta em sua terra.”

O sociólogo mexicano, especialista em meios de comunicação, Raúl Trejo Delarbre (*apud* RINCÓN, 2010, p. 59, tradução minha) afirmava que “Chespirito é um ator de recursos histriônicos, que tem trabalhado e não adormeceu sobre os seus louros, porém fez um estereótipo. Contribuiu para o empobrecimento das opções culturais, a vulgarização da linguagem.”¹⁹ Conforme cita Priscila de Andrade Rodrigues (2015, p. 47), para Delarbre (1989), o fator determinante para o sucesso da obra de Bolaños teria sido mais o seu “caráter pontual [...] como um produto da televisão comercial”, e não “uma potencial qualidade em seu conteúdo”.

Já o escritor Carlos Monsiváis atribuía o sucesso de *El Chavo del Ocho* à “exaltação da banalidade” que “converte em humorístico o que parece lucrativo”:

A série no fim se sustenta em uma só gag: o adulto que se veste e fala como criança. O público aceita a série pela sagacidade (voluntária ou involuntária) da indústria da consciência que demanda a exaltação da banalidade e, para isso, converte em humorístico o que parece lucrativo. Ou você ri do que lhe proponho como engraçadíssimo ou

¹⁹ “Chespirito es un actor de recursos histriónicos, que ha trabajado y no se durmió en sus laureles, pero hizo un estereotipo. Contribuyó al empobrecimiento de las opciones culturales, la vulgarización del lenguaje”. (DELARBRE, *apud* RINCÓN, 2010, p. 59).

não ri de nada. (MONSIVÁIS *apud* RINCÓN, 2010, p. 59, tradução minha).²⁰

E, em 1984, o historiador Enrique Krauze (*apud* RINCÓN, 2010, p. 59, tradução minha)²¹ chegou a confessar: “Detesto particularmente as séries para crianças: tenho feito esforços desesperados para levantar o meu filho da lona mental onde, de segunda a segunda, Chespirito o mantém.”²²

Todavia, comenta Ávila Rincón (2010, p. 60, tradução minha), é interessante notar como alguns destes críticos, sobretudo Krauze, “abrandaram suas agudas declarações com um olhar agora mais sociológico e moderno do que as simples apreciações que fizeram nos anos 70.” Em 2001, por exemplo, o historiador dedicou a Chespirito um programa de sua série de televisão *México, nuevo siglo*, argumentando que em seu programa “se apresentam documentários que se aproximam de maneira crítica dos atores da história mexicana e pretende resgatar a memória.”²³ Mesmo assim, vale salientar que, ao que parece, a crítica desse “novo olhar” estaria abrandada somente pelas lentes da perspectiva sociológica e histórica, não da artística.

Até mesmo Carlos Eduardo Aguasaco (2010, pp. 1–2, tradução minha), que escreveu um valioso trabalho de doutorado sobre o Chapolin Colorado, ao responder à pergunta “por que analisar a série?”, inicialmente faz questão de frisar que “Indubitavelmente este objeto de estudo é um meio e não uma causa.” Ou seja, o seriado seria analisado não tanto por si mesmo, na qualidade de obra de arte, porém mais como um meio de “interpretar a conjuntura histórica latino-americana da segunda metade do século XX, especificamente da década de 70, através da análise de um de seus produtos culturais mais populares.”²⁴ Não obstante, essa primeira impressão seria

²⁰ “La serie se sostendrá finalmente sobre un solo gag: el adulto que viste y habla como niño. El público acepta la serie por la sagacidad (voluntaria o involuntaria) de la industria de la conciencia que demanda el encumbramiento de la banalidad, y, para ello, convierte en humorístico lo que parece redituable. O te ríes de lo que te propongo como graciosísimo o no te ríes de nada.” (MONSIVÁIS *apud* RINCÓN, 2010, p. 59).

²¹ Rincón cita Delarbre, Monsiváis e Krauze a partir do artigo “*El Shakespeare chiquito*”, de D’Artigues (2001, p. 128).

²² “Detesto particularmente las series para niños: He hecho esfuerzos desesperados para levantar a mi hijo de la lona mental donde, lunes a lunes, lo tiende Chespirito.” (KRAUZE *apud* RINCÓN, 2010, p. 59).

²³ “[...] han cedido en sus agudas declaraciones con una mirada ahora más sociológica y moderna que las simples apreciaciones que hicieron en los años 70. [...] se presentan documentales que acercan de una manera crítica a los actores de la historia mexicana y pretende rescatar la memoria.” (RINCÓN, 2010, p. 60).

²⁴ “¿Por qué analizar la serie de *El Chapulín Colorado*? Indudablemente este objeto de estudio es un medio y no una causa. Buscamos interpretar la coyuntura histórica latinoamericana de la segunda mitad

atenuada quando, algumas páginas depois, ele acrescenta crer na “preponderância do objeto sobre o conhecimento”, de modo que uma parte de sua contribuição estaria em, “literalmente, resgatar a série e ‘elevá-la’ à categoria de objeto de estudo acadêmico.” (AGUASACO, 2010, p. 18, tradução minha).²⁵

Quanto ao *Chavo del Ocho*, até os pesquisadores que admiram o programa de Bolaños às vezes o qualificam como “simples”, “ingênuo” e “infantil”. A monografia de Gabriel Barboza de Oliveira (2013, pp. 24 e 35) menciona o seu “humor puro para as crianças”, o seu “humor puro, simples e ingênuo”, um “humor inocente, simples, ingênuo, sem apelação sexual e [...] realista e educativo”. Também a de Francisco Thiê da Conceição Holanda (2014), mais de uma vez, destaca a sua simplicidade:

Sem grandes complexidades de enredo ou grandes tramas elaboradas, mas com um vocabulário compreensível a todos, Chaves se comunica com qualquer pessoa. (HOLANDA, 2014, p. 23).

Com certeza um programa com poucos recursos como Chaves a simplicidade era um dos seus principais ingredientes [...], uma das principais características marcantes dos roteiros que estava presente na forma e no conteúdo do programa. (HOLANDA, 2014, p. 49).

Tais juízos baseiam-se claramente em Pablo Kaschner (2006, p. 87), que em seu livro já considerava que “A simplicidade é uma característica marcante nos roteiros de *Chaves* e está presente tanto na forma como no conteúdo do programa.” Kaschner (2006, p. 97), após avaliar, com razão, que “Um dos segredos do seriado parece estar na dosagem precisa entre textualidade e teatralidade”, salientava que o “excelente texto [...] lança mão de um humor ingênuo, de piadas infantis, captáveis por qualquer telespectador”. Aliás, é curioso notar que, apesar de reconhecerem e mesmo enfatizarem o erro comum de se classificá-lo como um programa estritamente infantil,²⁶ Lopes

del siglo XX, específicamente de la década de los 70s, a través del análisis de uno de sus productos culturales más populares”. (AGUASACO, 2010, pp. 1–2).

²⁵ “Finalmente, es importante anotar que creemos en la preponderancia del objeto sobre el conocimiento. Parte de nuestro aporte está en, literalmente, rescatar la serie y ‘elevation’ a la categoría de objeto de estudio académico.” (AGUASACO, 2010, p. 18).

²⁶ Por exemplo, com as palavras do próprio autor: “Meus programas não são infantis, como muitas pessoas querem classificar. Meus programas são para toda a família.” “Não o fiz [*El Chavo del Ocho*] especialmente para as crianças, embora muita gente pense isso. Foi feito para uma diversão saudável e familiar. Desde o mais velho da família até as crianças pequenas podem sentar e se divertir juntos.” (BOLAÑOS *apud* KASCHNER, 2006, pp. 98 e 232). Cf. também a entrevista a *El Rumor del Humor*, citada em nota acima.

(2008, p. 69), Oliveira (2013, pp. 7 e 22) e Kaschner (2006, pp. 132 e 233) às vezes escorregam e acabam eles mesmos mencionando-o como programa infantil.

Aqui pretendo mostrar que o humor de Chespirito não é assim tão simples como julgam — sem falar dos outros qualificativos mais desabonadores, como estúpido, obsoleto, banal, pobre e fraco —, e que na verdade é uma complexa composição de elementos e recursos literários e cômicos dos mais variados.

Embora não faltem livros e pesquisas que tratem a obra de Bolaños sob o ponto de vista histórico e descritivo, estudos que a tomem seriamente como objeto de exame e interpretação artística eram, até pouco tempo, quase inexistentes.²⁷ O presente trabalho, portanto, pretende contribuir para a sua valorização e enriquecer a sua recepção por parte do público. Assim, o estudo terá um aspecto crítico, procurando demonstrar que a obra de Chespirito tem valor, e um aspecto hermenêutico, procurando esclarecer, descrever e interpretar alguns de seus elementos.

O estudo dos aspectos cômicos, filosóficos e literários de *El Chavo* e *El Chapulín*

O objeto de estudo será delimitado aos dois principais seriados televisivos de Roberto Bolaños: *El Chavo* e *El Chapulín Colorado*, considerando-se os episódios produzidos no período entre 1973 e 1979,²⁸ dos quais serão selecionados aqueles que melhor exemplifiquem cada um dos tópicos a serem examinados. Os exemplos serão

²⁷ Como destaca Priscila de Andrade Rodrigues (2018, p. 323), apesar de haver “na América Latina uma expressiva quantidade de pesquisas em nível de pós-graduação, artigos científicos e livros organizados por fãs que tomam as obras de Roberto Gomez Bolaños como objeto de pesquisa, [...] grande parte destas produções deram-se no campo da Comunicação Social e da Linguística, sendo poucas na área das ciências humanas e nenhuma na área de História.” Suas próprias pesquisas, aliás, inserem-se nesta última área, tratando das relações da obra de Chespirito com os aspectos históricos e políticos. Vale mencionar ainda que há algumas monografias, dissertações e teses a respeito da tradução para o português brasileiro. O livro *Chaves de um sucesso*, de Pablo Kaschner (2006), que em certo sentido pode-se chamar de pioneiro, chegou a esboçar algumas tentativas de análise artística, as quais, no entanto, são diluídas pelas demais informações apresentadas ali: dados biográficos e históricos, descrições e curiosidades relativas aos programas, atores, dubladores e fãs, etc. Merecem menção também os livros *Chaves: foi sem querer querendo?*, de Luis Joly, Fernando Thuler e Paulo Franco (2005), e *Chaves e Chapulín: sigam-me os bons*, de Joly e Thuler (2006). Desde 2010, têm surgido cada vez mais trabalhos sobre as séries de Bolaños, alguns dos quais já as enfocando sob o ponto de vista artístico; estes serão citados oportunamente.

²⁸ Portanto, para a interpretação das personagens, não serão considerados nem os episódios que apareceram no âmbito do programa *Chespirito* (1970–1973 e 1980–1995) nem o livro *El diario de El Chavo del Ocho* (1995).

citados sem avareza, de maneira que a tese mencionada acima possa ficar evidente mesmo ao leitor que não conheça as séries. Também é em virtude da natureza dessa tese que a exposição não há de ser das mais breves, uma vez que se pretende mostrar justamente a *variedade* dos recursos cômicos e literários característicos destas duas obras de Bolaños, buscando-se, para isso, apresentar uma visão que seja suficientemente representativa do conjunto de seus mais de 500 episódios.

A parte principal do trabalho será desenvolvida em torno dos tópicos que, esquemática e resumidamente, vêm listados e comentados a seguir. Esses tópicos referem-se em especial aos recursos cômicos e literários usados pelo autor na criação de suas obras.

O capítulo 1 tratará da *anedota de abstração*: esse conceito será entendido principalmente a partir das considerações feitas por João Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”, do livro *Tutaméia* (1968). Rosa afirma que o humor, mediante seus mecanismos, pode nos fornecer meios para uma compreensão metafísica da realidade. Daqueles mecanismos do humor, ele define e ressalta as anedotas de abstração, que seriam relatos jocosos ou chistes em cuja estrutura ou em cujo efeito aparece um processo de abstração, isto é, de separação mental. Nessa parte, mostrarei que a anedota de abstração é um instrumento frequentemente utilizado pelo humor de Roberto Bolaños — o que, como consequência, levará a uma interpretação de suas obras quanto às reflexões filosóficas que elas podem suscitar.

O capítulo 2 tratará da *paródia* e da *caricatura*: muitas vezes o autor serviu-se da paródia e da caricatura para criar seus enredos e personagens, sobretudo em *El Chapulín Colorado*. A própria personagem principal é uma paródia de super-heróis como Batman e Super-Homem, havendo se baseado, segundo o autor, numa premissa semelhante à que levou Cervantes a criar o seu Dom Quixote. Além disso, a paródia igualmente surge quando Chapolin resolve dar conselhos por meio de histórias. Narrados pelo herói, aparecem parodiados clássicos da literatura como *Romeu e Julieta*, *Fausto* e *Cyrano de Bergerac*, e também episódios com a caricatura de personagens históricas, como Cristóvão Colombo e Leonardo Da Vinci — até mesmo com personagens bíblicas, como Sansão. Em outras ocasiões, parodiam-se ainda os próprios gêneros literários e cinematográficos, como o terror, o western e a ficção científica. Embora menos frequente, a paródia também se faz presente em *El Chavo*, em que se

parodia inclusive o próprio Chapolin Colorado. De todo esse material, alguns serão mencionados apenas brevemente, enquanto outros serão selecionados para análise detalhada.

O capítulo 3 tratará da *ironia*, outro elemento bastante utilizado por Bolaños como efeito cômico, em vários níveis: nas falas das personagens, na forma de proposições irônicas, ou seja, que significam o contrário do que é expresso pelas palavras literais; como divergência entre texto e cena, isto é, entre o que é dito e o que acontece; e também no nível da situação, em que as personagens assumem uma posição irônica em relação ao seu meio, como, por exemplo, a ironia da situação anti-heroica de Chapolin, um super-herói que atrapalha em vez de ajudar. Haverá ainda um item sobre a ironia satírica, em que se observará a função humorística dos insultos e apelidos.

O capítulo 4 tratará do *cinismo*: Chaves, o menino pobre interpretado por Chespirito, tem a peculiar característica de viver em um barril, o que levou alguns a interpretá-lo como uma referência ao filósofo pós-socrático Diógenes, seguidor da escola cínica, que também morava num barril. Partindo dessa analogia entre os dois, este capítulo em primeiro lugar observará o cinismo em seu sentido filosófico, de modo a perceber as semelhanças e diferenças entre Chaves e Diógenes. Em seguida, o cinismo será tomado em seu sentido mais comum, ou seja, de deboche e descaramento, observando-se como esse tipo de cinismo é um recurso humorístico que aparece com frequência na fala de algumas personagens de Bolaños.

O capítulo 5, orientando-se a partir do ensaio de Henri Bergson sobre o riso, comentará ainda *outros recursos cômicos e literários*: os títulos de episódios e nomes de personagens, o quiproquó, os equívocos de interpretação, os trocadilhos, e os bordões.

Cada um desses assuntos será trabalhado com o seguinte método: inicialmente será feita uma apresentação geral sobre o tema, considerando-se as definições dos conceitos e seus principais aspectos, e, em seguida, serão comentados mais pormenorizadamente os pontos que tenham mais relação com os seriados de Chespirito. Por fim, essa relação será exemplificada por meio de citações transcritas dos seriados ou de descrições de determinadas cenas, personagens ou enredos. Como já adverti acima, os exemplos, abundantes, serão citados sem parcimônia, por dois motivos: primeiro, para que fique claro que estes recursos estilísticos não são meramente esporádicos, mas sim características recorrentes do estilo de Bolaños; segundo, para que a tese que se

pretende comprovar possa ficar evidente mesmo ao leitor que por acaso nunca tenha assistido aos seus programas.

A exposição de tais recursos literários e humorísticos será combinada com interpretações temáticas das obras do autor mexicano, conforme cada assunto tratado porventura suscite: por exemplo, o estudo da ironia e da anedota de abstração mostrará que esses recursos servem para ressaltar o medo, o orgulho e a fraqueza do Chapolin Colorado, como também para expressar a visão infantil própria das personagens de *El Chavo*. Quando necessário para a compreensão do texto, serão considerados também os elementos cênicos, tais como cenários, figurinos, atores, gestos, expressões faciais etc.

Subjacentes à organização e exposição dos conceitos estarão noções encontradas em duas obras filosóficas fundamentais: a *Isagoge* de Porfírio e as *Categorias* de Aristóteles, ambas comentadas e anotadas por Mário Ferreira dos Santos — a primeira com as noções de *gênero*, *espécie*, *diferença*, *propriedade* e *acidente*, e a segunda com as de *substância*, *qualidade*, *quantidade*, *relação*, entre outras, como também as de *equivocidade*, *unicidade* e *analogia* dos termos. Ainda outras noções orientadoras nesse sentido serão aquelas relativas à abstração e à formação dos conceitos, conforme serão explicadas com mais detalhes no capítulo 1.

A respeito dessa base teórica, cabe aqui ao menos um breve resumo explicativo.²⁹ Entende-se que os conceitos se formam por abstração, ou seja, mediante uma separação mental: a partir da seleção de notas em comum, a mente agrupa no conceito um determinado conjunto de fatos. No conceito de *casa*, por exemplo, a mente agrupa todas as casas numa noção universal, a partir daquilo que as casas individuais têm essencialmente em comum. Esses grupos podem ser mais abrangentes ou menos abrangentes, conforme aquelas notas em comum se aplicarem a mais ou menos seres: assim, um grupo amplo pode ser dividido em vários grupos mais restritos, os quais por sua vez também poderão ser divididos em outros subgrupos. A essas divisões referem-se as noções de *gênero* e *espécie*: o gênero é um conceito mais amplo em relação a um conceito mais restrito (espécie), e a espécie é um conceito mais restrito em relação a um conceito mais amplo (gênero). Uma espécie é definida a partir de uma diferença essencial que a distingue de todas as outras espécies do mesmo grupo: é o que se chama

²⁹ Resumo esse baseado não só nos textos, notas e comentários de *Isagoge* (PORFÍRIO, 1965) e *Das Categorias* (ARISTÓTELES, 1965), mas também em *Convite à Filosofia e à História da Filosofia* (SANTOS, [196-]).

diferença específica. Assim, a definição essencial de um conceito se faz pelo gênero mais a diferença específica, como na definição de homem como “animal racional”. Gênero, diferença e espécie fazem parte da *essência* do conceito, isto é, daquilo que faz a coisa definida ser o que ela é: o homem não é homem se não for animal e também não é homem se não for racional. Quer dizer, todo homem deve necessariamente ser animal e racional. Porém o homem não deixa de ser homem caso seja magro ou gordo, alto ou baixo, rico ou pobre, professor ou aluno, brasileiro ou japonês. Tais características não-essenciais são os *acidentes*. O acidente pode ser *próprio* ou *comum*. O *próprio* é aquele que decorre de algo da sua essência. Por exemplo, nem todo homem precisa saber mandarim, mas a capacidade de saber mandarim é uma propriedade que decorre de sua racionalidade. Já o *acidente comum* é aquele ligado apenas ao indivíduo, como o fato de ser careca ou de ter um peixinho de estimação.

Neste trabalho, então, a análise dos conceitos se baseará nessas noções, buscando sobretudo delinear as definições em termos de *gênero e diferença específica*. Vale ainda sublinhar a relação entre conceito e termo, conforme a explicação aristotélica dos *antepredicamentos*: enquanto o *conceito* é aquela ideia geral que agrupa mentalmente uma série de fatos, o *termo* é meramente a palavra que representa o conceito. Assim, a diferença entre mandioca e macaxeira é somente terminológica, e não conceitual: são termos *unívocos*, isto é, dois termos que se referem ao mesmo conceito. Por outro lado, também pode acontecer de a mesma palavra referir-se a dois conceitos diferentes, sendo, portanto, um termo *equivoco*: por exemplo, a palavra “pena”, que pode ser um sentimento humano ou uma parte do corpo das aves. Posteriormente, outros filósofos desenvolveram ainda a noção dos termos que são *análogos*, isto é, representam conceitos que não são exatamente iguais, mas também não são totalmente diferentes, porquanto têm algo em comum. Um exemplo é a palavra “cabelo”, que dá para ser usada no sentido geral de “pelo” — englobando aí barba, bigode, cílio, sobrancelha, e demais pelos do corpo —, mas também no sentido mais específico de “pelo da cabeça”: são conceitos diferentes pelo fato de um ser mais restrito que o outro, porém guardam em comum o sentido geral de “pelo”.

Essa última noção nos será de especial importância, visto que vários dos termos analisados a seguir possuem sentidos análogos, como no caso dos conceitos de literatura, humor, comédia, poesia, paródia, caricatura, ironia, cinismo, entre outros. É

assim que, por exemplo, o adjetivo “cômico”, derivado de “comédia”, poderá ter o sentido geral de “aquilo que faz rir”, como também um sentido mais restrito, referente a uma espécie da literatura dramática, relacionada ao riso.

O aspecto literário³⁰

“Cronológicamente y por importancia, primero soy escritor.”
Roberto Gómez Bolaños, 1995 (06min36).

Conforme já mencionado, o objetivo deste trabalho é observar as qualidades e procedimentos artísticos das séries de Bolaños de modo a demonstrar a presença, nelas, de aspectos cômicos, filosóficos e literários.

No livro *A natureza da narrativa*, Robert Scholes e Robert Kellogg (1977, p. 11), deixando de lado o sentido etimológico estrito da palavra *literatura* (“arte das letras”), definem “literatura”, no sentido lato, como “toda arte verbal, tanto oral quanto escrita”, com base nesta observação de Milman Parry (1993, p. 180 *apud* SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 11), estudioso da poesia heroica de composição oral: “A literatura subdivide-se em duas grandes partes, não tanto por haver duas espécies de cultura, mas por haver duas espécies de *forma*: *uma parte da literatura é oral, a outra é escrita.*” Scholes e Kellogg esclarecem que a literatura, portanto, adquire diferentes formas dependendo de sua origem: a literatura de origem oral, por exemplo, tem a característica das fórmulas recorrentes, que servem como ganchos de memória para a recitação.

Partindo da divisão de Milman Parry, podemos avançar e observar que a diferença entre o oral e o escrito pode distinguir as formas de literatura não só em relação à sua origem, mas também à sua recepção, e ainda, que há duas situações cruzadas, por assim dizer, isto é: 1) quando uma obra de origem oral é registrada por escrito e 2) quando um texto de origem escrita é vocalizado.³¹ Exemplos do primeiro tipo seriam as epopeias da antiguidade, cuja origem é oral, mas que hoje lemos por

³⁰ Este item desenvolve comentários e ideias que apareceram inicialmente no ensaio “O estudo das comédias de Chespirito e as relações entre literatura e outras artes: noções óbvias... ou não tão óbvias”, que escrevi em 2015 em resposta a críticas que se fizeram a este meu projeto de pesquisa, as quais lhe negavam qualquer relação com a literatura que justificasse colocá-lo no âmbito dos Estudos Literários. Em decorrência daquele episódio é que, buscando evitar semelhantes mal-entendidos, pareceu-me necessário acrescentar a esta Introdução considerações teóricas que antes pretendia deixar implícitas.

³¹ Em vista dessas considerações, a tipologia completa seria: a) origem oral e reprodução oral; b) origem oral e reprodução escrita; c) origem escrita e reprodução escrita; d) origem escrita e reprodução oral.

escrito; exemplos do segundo tipo seriam poemas declamados, peças de teatro encenadas, filmes de cinema, e seriados de televisão, como os de Chespirito.³²

Por outro lado, Massaud Moisés, em *A análise literária*, baseia-se numa definição mais restrita que a de “arte verbal”:

Literatura é a expressão, pela palavra escrita, dos conteúdos da ficção, ou imaginação. Se bem observarmos, o próprio enunciado implica a idéia de “texto”, ao colocar ênfase sobre o fato de ser a Literatura expressa por meio da palavra escrita. Sendo assim, inscreve-se na categoria de texto literário todo escrito que exprimir ficção, ou imaginação. (MOISÉS, 1987, p. 14).

Nesse modo de entender o termo, em primeiro lugar, torna-se essencial a ideia de texto escrito e, em segundo lugar, passa-se da noção de “arte” — que, conforme entendida, pode ser bem abrangente — à noção mais específica de “ficção” ou “imaginação”.³³ Assim, continua Moisés (1987, p. 14), “*somente se consideram literários os textos que se proponham específicos fins literários, vale dizer, o conto, a novela, o romance, a poesia e o teatro* (este, apenas enquanto texto, não enquanto representação)”. Já nos termos de Roman Ingarden ([197-], p. 413), o espetáculo teatral seria “um caso-limite da obra de arte literária”, visto que nele existe, além das palavras, “um outro meio de apresentação — designadamente os aspectos visuais trazidos e concretizados pelos actores e pelos «cenários», nos quais as coisas e pessoas apresentadas, bem como as suas acções, se tornam visíveis.”

Neste ponto, podemos dizer que as séries de TV, como as de Roberto Bolaños, são análogas ao teatro: uma vez que são ficções, também fazem parte da literatura, ainda que “apenas enquanto texto”, sendo, na qualidade de espetáculo televisivo, também um

³² Conforme uma hipótese de Scholes e Kellogg (1977, p. 20), os registros escritos que temos de poesias de origem oral, como as de Homero, devem ter sido motivados por alguma condição especial, como o pedido de um colecionador. Depois, com o desenvolvimento de uma tradição textual, surgiu uma “tradição pseudo-oral”, em que uma nova espécie de artista, que se limitava a recitar de memória textos escritos, passou a “competir com o cantador verdadeiro”, da tradição oral. Para um resumo dessas relações entre a oralidade e a escrita na criação e reprodução poética, cf. Almeida (2012, pp. 28–38).

³³ Entendendo-se “arte” como sinônimo de “técnica”, teríamos um conceito de literatura bastante amplo, a englobar não só obras de ficção, mas também relatos históricos e memorialísticos, tratados e ensaios científicos e filosóficos etc. Esse conceito mais amplo é o que aparece, por exemplo, na *História da Literatura* de José Marques da Cruz ([19--], pp. 13 e 45–46), no “Apêndice Literário” da *Gramática Metódica da Língua Portuguesa*, de Napoleão Mendes de Almeida (1950, pp. 454–459), e no estudo de Olavo de Carvalho (2015, p. 141) sobre os fundamentos metafísicos dos gêneros literários. Por outro lado, também é possível tomar “arte” como sinônimo de “poesia”, no sentido aristotélico — isto é, a imitação de possibilidades, como se verá melhor no capítulo 1 —, e nesse caso a definição de Scholes e Kellogg estaria mais próxima daquela de Massaud Moisés, diferenciando-se, basicamente, apenas pelo fato de abranger também a palavra na forma oral.

“caso-limite” da obra literária, complementado por outros meios de apresentação. Dada a analogia, pode ser de interesse observar as considerações de Massaud Moisés sobre a questão do teatro.³⁴

A primeira dúvida que assalta o espírito do leitor ou do crítico quando posto em face de uma peça de teatro consiste em saber se a considera integrada ou não entre as manifestações literárias. [...] a rigor, o Teatro participa das expressões literárias na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. Ora, sabemos que uma peça somente alcança sua integral razão de ser ao transformar-se em espetáculo. Diante disso, a conclusão é imediata: o Teatro caracteriza-se por sua ambigüidade, por um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça. (MOISÉS, 1987, pp. 202–201).

Esse hibridismo também é mencionado de passagem por Mário Ferreira dos Santos (1966, p. 84), em *Convite à estética*, quando apresenta a divisão tradicional das seis artes fundamentais: literatura, música, dança, pintura, arquitetura, e escultura. As três primeiras, explica ele, são principalmente temporais, isto é, desenvolvem-se na sucessão, e as três últimas são principalmente espaciais, isto é, desenvolvem-se na simultaneidade. Daí, o autor comenta:

Quando se fala em outras, como sétima arte, oitava ou nona, devemos considerar que tais outras são apenas combinações destas artes fundamentais.

O cinema, por exemplo, é uma combinação coordenada de movimentos expressivos (dança), arte de representar, literatura, pintura, escultura, arquitetura.

É uma arte de combinação, por isso é sucessiva (tempo) e espacial. (SANTOS, 1966, p. 86).

Assim, podemos dizer que as séries de televisão, assim como os filmes de cinema e as peças de teatro, são obras de arte compostas ou híbridas, ou seja, formadas por uma combinação de elementos retirados de várias artes, entre elas a literatura. Nesse sentido, vale retornar às considerações de Massaud Moisés sobre as particularidades da análise literária teatral:

³⁴ Para se ter uma ideia das semelhanças e diferenças entre o teatro e a televisão, cf. o verbete “Televisão (e teatro)” do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (1999, pp. 397–399). Cf. também o capítulo “Observação dos casos-limite”, em *A obra de arte literária*, de Ingarden ([197-], pp. 347–362) — com a ressalva de que as diferenças observadas por ele entre os espetáculos teatral e cinematográfico são intensificadas pelo fato de ele considerar apenas o cinema mudo.

a análise convergirá primordialmente para aspectos *literários* da peça, ou seja, *encarará a peça enquanto texto*. Mas ocorre que a análise de tais aspectos literários atingirá determinado ponto, para além do qual já estaremos invadindo o plano da representação, ou seja, da peça encenada. Nesse caso, teríamos de avaliar o texto em sua representabilidade, sua teatralidade ou sua probabilidade como espetáculo.

Para o deslinde do primeiro passo da análise do texto teatral, impõe-se entender que o Teatro está intimamente vinculado às demais Artes, como as Artes Plásticas (que colaboram para o cenário), a Música, a Coreografia, e está condicionado a vários recursos mecânicos [...]. Visto que é o texto que importa [para a análise literária], as notações referentes às demais artes que porventura aparecem serão postas de parte: o texto interessará como um romance ou um conto, sobretudo porque, participando da Literatura, com eles se assemelhará em pontos fundamentais [...] (MOISÉS, 1987, p. 203).

Percebe-se que o entendimento de Moisés sobre a combinação das várias artes fundamentais converge com o de Mário Ferreira. Uma vez que o foco principal deste estudo dos seriados de Roberto Bolaños será o seu *aspecto literário*, do qual em grande medida decorrem os outros dois aspectos a serem considerados (o cômico e o filosófico), os elementos cênicos e representativos — cenários, figurinos, atores, gestos, expressões faciais etc. — serão comentados em detalhes somente quando necessário para esclarecer o sentido do “texto”.

Coloco “texto” entre aspas porque não terei acesso ao texto original dos roteiros escritos por Bolaños. Aqui o meu objetivo não será o estudo direto dos roteiros, na qualidade de elemento literário que foi parte de um processo de criação que resultou numa obra de arte composta, mas sim a interpretação das obras acabadas, das quais o aspecto literário será separado analiticamente, pela dedução a partir da obra final. Ou seja, o que interessará para a interpretação da obra final não será tanto o roteiro escrito que lhe serviu de ponto de partida, mas sim o modo como ele se dá em ato na totalidade do acontecimento artístico.³⁵

Em suma, sob o sentido abrangente de “arte verbal” ou “arte das palavras”, as séries de TV fazem parte daquele tipo de literatura em que um texto de origem escrita é vocalizado, conforme mencionado anteriormente. Uma vez que, nessa vocalização, o texto se une a elementos de outras artes, o resultado é uma obra de arte composta, do

³⁵ O exemplo do filme *Star Wars* nos mostra como o texto de um filme, em seu resultado final, pode ser muitíssimo diferente do roteiro que lhe deu origem. (Cf. WELSH; SCOMA, 2017, 01min00–03min15). Ao que parece, as séries de Chespirito não chegam a esse ponto, mas, seja como for, esta é uma questão que requereria uma investigação especial nesse sentido.

tipo observado por Mário Ferreira dos Santos, Roman Ingarden e Massaud Moisés. Então, mesmo que se entenda literatura sob o sentido mais restrito de “texto de imaginação”, ainda assim pode-se dizer que há nelas um aspecto literário, visto que o texto é um dos elementos da composição.

Ingarden ([197-]), p. 413), analisando o espetáculo teatral, distingue o seu aspecto literário em um *texto principal* e um *texto secundário*: o primeiro é aquele formado pelas “palavras pronunciadas pelas personagens”, enquanto o segundo é formado “pelas informações dadas pelo autor para orientação do encenador” — ou seja, pelas rubricas. Estas, porém, desaparecem na “apresentação da peça em cena [...] e só na leitura da peça de teatro são realmente lidas e desempenham a sua função de apresentação.”³⁶ Portanto, o aspecto literário considerado aqui será o texto principal dos episódios de *El Chavo* e *El Chapulín*, visto que neles o texto secundário já cumpriu o seu papel orientador na construção do espetáculo, de forma que agora as falas das personagens são complementadas não pelas rubricas, mas sim pelos próprios elementos cênicos.

A dedução consiste no processo de chegar a um conhecimento particular a partir de um conhecimento geral. Se conhecemos de forma geral a experiência de, a partir da leitura de palavras escritas, reproduzi-las oralmente, esse conhecimento nos dá base para, pela audição da fala, percorrermos o caminho inverso e deduzir do acontecimento oral um texto escrito. Desse modo, o texto de Bolaños será apresentado em transcrições feitas a partir dos vídeos, com o acréscimo do nome de cada personagem que está a falar e de eventuais descrições cênicas entre colchetes, ou mesmo de imagens, quando necessárias para esclarecer o sentido das falas — afinal, como advertem Jill Marshall e Angela Werndly (2002, p. 27 e p. 29, tradução minha), “Não podemos analisar a linguagem falada na televisão sem levar em consideração o contexto significativo no qual ela ocorre”, isto é, “sem considerar os significados visuais [e sonoros] que a acompanham”.³⁷ Essas descrições à guisa de rubricas estarão em português, na medida

³⁶ Em outro momento, Ingarden ([197-], p. 349) explica que “Num espetáculo teatral o texto secundário cessa como *texto*. [...] A função de projecção, que no drama lido estará a cargo do texto secundário, é num espetáculo teatral exercida por *objectividades reais*” que “exercem a função de reprodução e representação.” (Cf. também: pp. 229–231). Entendo que, na representação, as rubricas “desaparecem” como causa, embora ainda continuem presentes em seu efeito, que em certa medida determina aquelas “objectividades reais” (ou seja, atores, figurinos, cenários etc.), incorporando-se ao espetáculo.

³⁷ “We cannot analyse the language spoken on television without taking account of the signifying context in which it occurs.” (MARSHALL; WERNDLY, 2002, p. 27). “We cannot analyse the meanings of

em que serão um acréscimo meu, feito com base nos vídeos, enquanto que as falas das personagens, transcritas a partir do áudio original, estarão em espanhol. No rodapé ou entre parêntesis, virá a tradução ou o esclarecimento das palavras e expressões que mais se distanciem do português.

Ainda tomando as séries de TV como obras de arte análogas às peças de teatro, vale atentar para a descrição feita por Massaud Moisés (1987, pp. 206–207) sobre os componentes fundamentais destas últimas. Levada ao palco, os três elementos principais de uma peça seriam “a ação, o cenário e o diálogo”. Já no nível propriamente literário, os dois elementos de mais importância são “o enredo, correspondente à ação, e as personagens”. Um terceiro elemento, o diálogo, aparece como veículo para os outros dois:

Se pensarmos no texto apenas, vemos que a linguagem ou o diálogo, concebido como um tecido de metáforas, carece de independência, visto ser um instrumento por meio do qual se comunica a ação e ganham vida as personagens que nela se engajam. E é nessa função que a linguagem deve ser analisada [...]

Portanto, duas são as forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, a que tudo o mais está condicionado. [...] o enredo e as personagens estabelecem entre si uma inextricável interação, constituindo uma só identidade. É que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que sem elas não haveria enredo. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do e no enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. (MOISÉS, 1987, p. 207).

Assim, a partir dos tópicos selecionados para este estudo — as anedotas de abstração, a paródia, a ironia, o cinismo, os títulos e nomes, o quiproquó, o equívoco, o trocadilho, e o bordão — serão interpretados os elementos literários fundamentais dos seriados: as personagens, os enredos e os diálogos; elementos estes que se expressam pelo uso artístico da palavra.

[this] language [...] without considering accompanying visual signification. Indeed, the context in which these utterances are made is crucial.” (MARSHALL; WERNDLY, 2002, p. 29).

Os aspectos cômico e filosófico

Partamos da classificação que divide a literatura em três grandes gêneros: a *lírica*, a *épica* (ou narrativa), e o *drama*. Enquanto que a narrativa é uma história contada por um intermediário (o *narrador*), o drama é uma história apresentada diretamente, por meio da ação e do diálogo entre as personagens. (SCHOLES, KELLOGG; pp. 1–2).

Em certa medida, pode-se dizer que as séries de Chespirito se inserem no gênero dramático, uma vez que são obras de arte constituídas por histórias apresentadas diretamente pela ação e fala das personagens. Digo “em certa medida” porque, rigorosamente falando, a classificação da arte do filme (seja em cinema ou televisão) como arte dramática é tão discutível como aquela que a classifica como arte narrativa (como fazem, por exemplo, Scholes e Kellogg: 1977, p. 197). Acredito que o mais apropriado seria na verdade classificá-la, também aqui, como parte de um gênero composto, ou intermediário, em que o equilíbrio e a proporção dos elementos dramáticos (ação direta das personagens) e narrativos (recursos de câmera, iluminação, locução etc.) variam dependendo da ênfase encontrada em cada filme individual. No caso dos seriados de Chespirito, em geral o aspecto dramático é o principal, embora também não seja raro o uso de alguns recursos narrativos, conforme se perceberá melhor no decorrer deste estudo.

Pois bem, entre as principais espécies do gênero dramático está a *comédia*, que é aquela que “gira em torno do ridículo e da alegria decorrente” (MOISÉS, 1987, p. 205), sendo sua finalidade “provocar o riso no espectador” (PAVIS, 1999, pp. 52–53). Então, de modo geral, o cômico será entendido como relacionado ao riso. Nesse sentido, ficará claro que os temas a serem estudados em cada capítulo deste estudo são recursos cômicos presentes na obra de Bolaños, uma vez que têm o riso como finalidade.

Um conceito relacionado ao de comédia é o de humor. O escritor italiano Luigi Pirandello, no processo de esclarecer os significados do termo *humorismo*, menciona a distinção feita por Johann Paul Richter entre o *cômico clássico* e o *cômico romântico*:

aquele era facécia ordinária, sátira vulgar, escárnio de vícios e defeitos, sem nenhuma comiseração ou piedade; este, humor, ou seja, riso filosófico e misto de dor, porquanto nascido da comparação do

pequeno mundo finito com a idéia infinita, riso pleno de tolerância e simpatia. (PIRANDELLO, 1996, p. 34).

Essa distinção resume dois modos pelos quais se entende a ideia de humorismo. O primeiro modo é aquele “do sentido amplo que comum e erroneamente se lhe costuma dar”, próximo ao cômico clássico da definição de Richter e, em suma, da comédia de modo geral.³⁸ No segundo modo, que, para Pirandello, é o seu sentido apropriado, o humorismo aproxima-se do “riso filosófico e misto de dor” do cômico romântico, tendo como seu sentimento fundamental o “sentimento do contrário” e como características mais comuns a contradição e o ceticismo. (PIRANDELLO, 1996, p. 39, p. 60, p. 126). Estaria aí, por exemplo, a diferença entre Sócrates e Aristófanes:

Sócrates tem o sentimento do contrário; Aristófanes, portanto, quando muito, somente pode ser considerado humorista se entendermos o humorismo no outro sentido muito mais amplo, e para nós impróprio, no qual se compreende a burla, a troça, a facécia, a sátira, a caricatura, em suma, todo o cômico em suas várias expressões. (PIRANDELLO, 1996, p. 44).

A partir dessas considerações, entende-se que, por um lado, os recursos literários que serão analisados a seguir são “humorísticos” naquele sentido amplo, de Aristófanes, ou seja, na qualidade de diferentes expressões da comédia: são parte do *aspecto cômico* da obra de Bolaños. Por outro lado, alguns deles se aproximam do humorismo no sentido restrito observado por Pirandello, aquele de Sócrates, do “riso filosófico”, do “sentimento do contrário” e da contradição e do ceticismo: eis o seu *aspecto filosófico*.

A aproximação com a filosofia se verá especial e principalmente no capítulo 1, uma vez que ele toma como ponto de partida a observação de João Guimarães Rosa, segundo a qual a anedota de abstração é um mecanismo humorístico mediante o qual a arte pode se aproximar da *metafísica* — disciplina filosófica que Aristóteles chamava de “a filosofia primeira”: aquela cujo objeto é o “ser *qua* ser” e seus atributos, ou seja, o ser em sua condição de ser, em sua condição de existente. (BARNES, 2001, pp. 46–47). Uma vez que a figura de Sócrates será citada como precursora da noção de ironia, o

³⁸ Os termos “cômico” e “humorístico” podem, por extensão, ser usados em um sentido ainda mais amplo, como simplesmente sinônimos de “aquilo que é engraçado”. É nesse sentido que se pode falar, por exemplo, de um desenho humorístico ou de uma careta cômica. Para uma discussão sobre a definição de “humor” e sua relação com o riso, cf. Attardo (1994, pp. 10–13). Este autor especifica que o riso do humor é aquele que se dá mediante o *entendimento*, assim distinguindo-o do riso causado por cócegas ou por certas drogas, que seria uma resposta mais física que intelectual.

aspecto filosófico também se fará presente, mesmo que de forma breve, no capítulo acerca desse tema. Por fim, a relação com a filosofia também aparecerá no estudo acerca do cinismo, com a comparação entre as figuras de Chaves e Diógenes.

1. AS ANEDOTAS DE ABSTRAÇÃO³⁹

“Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas.”

Monteiro Lobato, 1951

“Não há mais notório sinal de inteligência filosófica do que a capacidade de perceber contradições, a sensibilidade para a presença de problemas. [...] O engraçado nasce, como as perguntas filosóficas, da percepção de incongruências lógicas ou existenciais.”

Olavo de Carvalho, 1999–2000.

“Hans-Georg Gadamer, no dia em que me concedeu a última entrevista, me dizia que ele aprendeu em alguns momentos mais com os poetas do que com certos filósofos, mesmo de grande reputação. Sou do mesmo parecer.”

Giovanni Reale (2006, p. 29).

1.1. O conceito de anedota de abstração

O livro *Tutaméia: Terceiras Estórias* foi lançado em 1967, pouco antes da morte de seu autor, o escritor brasileiro João Guimarães Rosa. Entremeados aos seus quarenta contos, o livro apresenta também quatro prefácios — algo peculiar, ainda mais por se tratar de um escritor “que não havia prefaciado nenhuma de suas obras e que sempre se esquivou de entrevistas e declarações” (RAMOS, 2008, pp. 151–152). Assim, inserindo quatro prefácios em *Tutaméia*, Guimarães Rosa mostra-se ao leitor não apenas como ficcionista, mas também como teórico da literatura. Segundo Antonia Marly Moura da Silva (2011), Guimarães Rosa e Machado de Assis são frequentemente apontados como os grandes teorizadores do conto no país. Por exemplo, Gilberto Mendonça Teles (*apud* SILVA, 2011) entende que, com os prefácios de *Tutaméia*, “a teoria do conto moderno encontra no Brasil a sua mais perfeita formulação”.

No entanto, deve-se frisar que os prefácios são escritos na linguagem literária característica do autor, de certo modo integrando-se ao conjunto do livro como textos artísticos eles mesmos. Por isso, não são isentos da ambiguidade própria do discurso

³⁹ Este capítulo é um desenvolvimento do artigo “As anedotas de abstração na obra de Roberto Gómez Bolaños”, publicado na revista *Interpretextos*. (ALMEIDA, 2014).

poético.⁴⁰ Conforme assinala Idelber Avelar (1994, p. 68), a relação dos prefácios com os contos é antes uma relação de diálogo, em vez de meramente explicativa: se a voz enunciativa dos prefácios não chega a assumir a forma de um narrador fictício, continua Avelar, ela por outro lado também não pode ser simplesmente reduzida a uma expressão denotativa e transparente dos pensamentos do autor.⁴¹ Então, se os prefácios de *Tutaméia* contêm uma teoria poética, tal teoria deverá ser deduzida; quer dizer, ela dependerá de um esforço interpretativo. É o que virá a seguir.

O conceito de anedota de abstração aparece no primeiro dos prefácios, intitulado “Aletria e hermenêutica”. Ele surge no processo de caracterizar a *estória*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 1968, p. 3). Grosso modo, a diferença de grafia visa a destacar a distinção entre a narrativa fictícia (*estória*) e a narrativa baseada em fatos acontecidos (*história*) — já a História, com inicial maiúscula, seria a disciplina cujo objeto é a história. Como notou Jacqueline Ramos (2008, p. 155), Guimarães Rosa parece basear-se na distinção entre poesia e história feita por Aristóteles na *Poética* (1451a–1451b), segundo a qual o historiador é o que “narra acontecimentos”, enquanto que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28). Por causa disso, segundo o filósofo, “a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).⁴²

“Anedota”, do grego *anékdotos* (“inédito”), é um “Relato sucinto de um fato jocoso ou curioso” (FERREIRA, 1975, p. 96). A anedota provoca o riso por meio de uma surpresa, por meio de algo inesperado. Por isso, destaca Guimarães (1968, p. 3), para cumprir sua função ela “requer fechado ineditismo”. A anedota é como um fósforo, cuja serventia acaba depois de riscado. No entanto, talvez ainda sirva “a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da

⁴⁰ A esse respeito, cf. o item 1.2, adiante.

⁴¹ Paulo Rónai (2014, pp. 17–18) — após relembrar que Rosa, “para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar”, antegozava a perplexidade dos críticos e encontrava “prazer em aumentá-la” — chama a atenção para o fato de que os quatro prefácios se apresentam primeiramente como “estórias”, intercalados aos demais contos do livro, e que somente em um segundo índice, no final do volume, aparecem separados como “prefácios”.

⁴² Aqui o termo “Poesia” não se refere somente à obra literária em versos, mas sim tem um sentido mais geral, como o de “arte”.

poesia e da transcendência”. (ROSA, 1968, p. 3). Dessa maneira, a partir de uma série de exemplos de anedotas, Rosa tentará extrair uma teoria que entenda a poesia em sua relação com a transcendência, ou seja, que explique o modo (ou melhor, um dos modos) como a poesia opera para alcançar aquelas verdades gerais de que fala Aristóteles. O autor vai procurar esse modo em um mecanismo presente na comicidade.

No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico, é verdade que se confere de modo grande. [...] Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (ROSA, 1968, p. 3).

Porém não é toda anedota que se presta facilmente a esse alargamento dos planos da lógica, pelo qual se poderá chegar a tal realidade superior e a tais novos sistemas de pensamento. Por isso, mesmo que numa “separação mal debuxada”, Rosa (1968, p. 03) propõe a definição de um tipo específico: “a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de: *anedotas de abstração*”.

Guimarães Rosa, portanto, define uma espécie de anedota, em cujos exemplos ele se baseará para fazer suas ponderações: “Serão essas — as com alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu.” (ROSA, 1968, pp. 3–4). A anedota de abstração é então aquela “com alguma coisa excepta”, isto é, separada, excluída.

Conforme explica Mário Ferreira dos Santos ([196-], pp. 12–13), do ponto de vista filosófico, “abstrair consiste em separar (*abstrahere* = arrancar, desligar) pelo pensamento, ou considerar separadamente o que não pode ser dado separadamente na realidade”. Desse modo, segundo a definição ontológica, a abstração consiste em “separar mentalmente o que, na realidade, não está separado”. No caso, aquilo que na realidade não está separado é o que está *concreto* (palavra que vem do latim, *cum crescior*, “o que cresce junto”):

o mundo cresce junto, e nós crescemos, nos formamos, juntos com tôdas as outras coisas. Mas seria impossível ao homem, quando tivesse que pensar sobre uma coisa, pensar simultaneamente em tudo quanto cresce junto com ela. (SANTOS, [196-], p. 51).

Se alguém, por exemplo, desejar medir uma árvore, precisará “apenas medir a árvore”, deixando de interessar-se “pela largura do campo onde a árvore cresceu, e também pela altura das árvores vizinhas, pela da montanha, etc.”; em suma, terá que “separar a árvore, mentalmente, e medi-la separadamente”. (SANTOS, [196-], p. 51). Tal ação de separar uma coisa pelo pensamento, de separar “no e pelo espírito” aquilo que, “na natureza, não é separado, nem pode ser tomado separadamente em sentido físico”, é o que de modo geral se entende por abstração. (SANTOS, [196-], p. 15).

Conforme já se mencionou na Introdução, a abstração está na base da formação dos conceitos, que são ideias gerais. “Toda idéia geral [...] é uma abstração, porque encerra uma noção geral, universal, mas sem os atributos perceptíveis. É puramente ideal.” (SANTOS, [196-], p. 13). O conceito de *homem*, por exemplo, é uma ideia geral que reúne em si o que há de semelhante em todos os homens, mas deixando de lado, separando, isto é, *abstraindo*, todas as diferenças que existem entre os homens concretos, considerados em sua individualidade. Há muitos aspectos que diferenciam Leonardo Da Vinci e Mike Tyson; todavia, quando dizemos que os dois são “homens”, estamos considerando-os apenas naquilo que têm em comum, deixando de levar em conta os elementos diferentes.

Vale ainda notar que “As próprias idéias podem possuir graus de abstração. Assim *cor* é mais abstrata que vermelho, azul, verde; *sensação*, mais abstrata que cor; *fenômeno* mais que sensação, etc.” (SANTOS, [196-], p. 14). Conforme a estudaram os filósofos escolásticos, a abstração possui três graus: 1) a abstração de primeiro grau, que é quando o objeto é tomado abstraído apenas de sua singularidade, como no exemplo de *homem*, citado acima; 2) “Quando o objeto intelectual é abstraído da singularidade e das propriedades sensíveis”, sendo considerado apenas em seu aspecto quantitativo, quer em sua extensão contínua (figuras geométricas) ou discreta (números); 3) “Quando o objeto intelectual é abstraído de toda matéria singular”, tanto sensível quanto inteligível, sendo tomado em seus aspectos mais universais, “como são os conceitos de causa, efeito, autoridade, posterioridade, sujeito, objeto, as categorias, os entes da metafísica: são abstrações de terceiro grau.” (SANTOS, [196-], pp. 16–17).⁴³

⁴³ Cf. também a aula “Da abstração e da metafísica” (SANTOS, [196?]). Aqui é importante esclarecer que essa explicação sobre a abstração e a formação dos conceitos, conforme o resumo feito por Mário Ferreira dos Santos, segue em especial a tradição do *realismo moderado*, defendido por filósofos como Abelardo, Hugo de São Vitor e São Tomás de Aquino. Na famosa polêmica medieval sobre o modo de existência das ideias universais, confrontaram-se três principais correntes de pensamento: o *realismo*

Isso posto, podemos voltar ao pensamento de Guimarães Rosa. Segundo ele, as anedotas de abstração lhe valerão para tirar “o leite que a vaca não prometeu”, ou seja, “dar acesso ao não esperado” (RAMOS, 2008, p. 158), ao que está além, ao *supra-senso*:

Serão essas — as com alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a êle afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser *lida*. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna”. (ROSA, 1968, pp. 3–4).

O supra-senso da vida seria a transcendência, ou realidade superior, que Rosa havia mencionado no início do texto. A experiência da transcendência, explica o filósofo americano Glenn Hughes (2019, pp. 43–44), “é a experiência de uma realidade ‘mais profunda’, ou última, da qual nós *participamos*”. A transcendência não é algo que nos seja exterior, mas sim “a mais profunda identidade da existência humana, o ‘fundamento’ da existência consciente”.

O “além” da transcendência não é físico nem espacial. O ser transcendente não [...] é uma coisa, mas sim (como diz Lonergan) um *campo de significado* — o campo que constitui as respostas supremas a nossas mais profundas questões sobre nós mesmos e sobre a realidade. É o campo de significado que completa misteriosamente todos os significados dos quais nos sabemos participantes. (HUGHES, 2019, p. 44).

Na realidade concreta, imanência e transcendência formam uma só unidade. É a consciência humana que, mediante sua atividade inquiridora, chega eventualmente a diferenciar estes dois “campos de significado”: aquele que está dentro do universo do espaço e tempo, contingente (a *imanência*), e o seu fundamento necessário, que está além (a *transcendência*). (HUGHES, 2019, *passim*).

extremo (também chamado *idealismo*), segundo o qual os universais têm uma existência independente, extramental (estão antes da coisa – *ante rem*); o *nominalismo*, segundo o qual os universais têm somente uma existência verbal, ou seja, são meras palavras (estão depois da coisa – *post rem*); e o *realismo moderado*, que defendia que, embora os universais sejam abstrações que só existem na mente, eles têm um fundamento objetivo na realidade (estão na coisa – *in re*). A esse respeito, cf. Copleston (2017, pp. 39–47) e Ferrater Mora (2001, pp. 343, 513 e 620). Para uma abordagem mais completa sobre a noção de “abstração” na história de Filosofia, consultar o verbete *Abstracción y Abstrato* no *Dicionário de Filosofia* de Ferrater Mora ([1964], tomo I, pp. 35–39), e também os verbetes *abstracção* e *abstracto* no *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais* (SANTOS, 1965, pp. 20–25).

Em outras palavras, a transcendência, ou supra-senso, corresponderia às verdades gerais que, segundo Aristóteles, são enunciadas pela poesia por meio da imitação de possibilidades. O que foi explicado anteriormente deverá bastar para dar ao leitor uma ideia do papel que as abstrações têm em nosso acesso àquelas verdades gerais. Ler a vida, “Não literalmente, mas em seu supra-senso”, é elevar-se, a partir dos dados de nossa experiência imanente e contingente, até o “mistério geral, que nos envolve e cria”, isto é, trata-se de perceber a própria estrutura da realidade, à qual está subordinado tudo o que existe, existiu ou existirá.⁴⁴ Como observa Jacqueline Ramos (2008, p. 158), essa “concepção metafísica da existência” é “reiterada com a citação do mito da caverna, de Platão, que fecha o parágrafo”.

Mas Rosa salienta que a leitura da vida em seu supra-senso é uma leitura “por tortas linhas”. Afinal, transcendência quer dizer *mistério*, como explica Glenn Hughes (2019, p. 57): “o que é verdadeiramente transcendente não pode nunca ser substantivamente conhecido pela consciência humana”. Se as realidades universais, chamadas por Platão de espécies ou ideias (*eide*, forma), correspondem a estruturas ontológicas da ordem do ser, elas são independentes do nosso pensamento e, portanto, não são abstrações. Porém o nosso conhecimento delas é incompleto e não se dá de modo direto e imediato, e sim por “aproximações miméticas, isto é, de imitação, como são as estruturas esquemáticas de origem noológica (do nosso espírito).” (SANTOS, 1959, p. 61). Quer dizer, esse conhecimento se dá por meio de esquemas construídos no pensamento a partir de abstrações dos aspectos gerais captados nas coisas da experiência.⁴⁵ Fica então clara a importância do processo abstrativo na busca pelo supra-senso, seja no sentido aristotélico, seja no platônico.⁴⁶

⁴⁴ Glenn Hughes (2019) baseia-se em grande medida nos estudos de Eric Voegelin sobre a *diferenciação entre imanência e transcendência* e os complementa com a teoria dos quatro *campos de significado*, de Bernard Lonergan (1972). Esta última, além de distinguir os campos da transcendência e da imanência, ainda divide esta última em outros três campos de significado distintos: o do *senso comum*, o da *interioridade*, e o da *teoria*. Se fôssemos considerar a divisão lonerganiana, poderíamos dizer que a leitura do supra-senso sugerida por Guimarães Rosa é a passagem do campo do senso comum para os da teoria e da transcendência. O modo como essa passagem pode ser estimulada pela arte será melhor esclarecido adiante, no item 1.2.

⁴⁵ Cf.: Reale (1994, pp. 61–64) e Santos (1959, pp. 55–62 e 129–132).

⁴⁶ Sobre as posições de Platão e Aristóteles, Ferrater Mora (2001, p. 620) esclarece que “O primeiro autor que adotou uma teoria realista dos universais foi Platão; por isso, o realismo foi chamado, com certa frequência, ‘realismo platônico’ ou ‘platonismo’. Contudo, a doutrina platônica é complexa e não pode simplesmente ser identificada com uma posição realista, menos ainda com o realismo absoluto ou exagerado. Atribui-se a Aristóteles uma posição realista moderada [...], mas também nesse caso deve-se

Resta ainda um último termo para interpretar: o *não-senso*. Segundo Guimarães Rosa (1968, p. 4), talvez o motivo por que as anedotas de abstração haverão de servir para tirar “o leite que a vaca não prometeu” seja o fato de serem afins ao não-senso, o qual, “crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria.”

Parece-me que Rosa entende o não-senso (o absurdo, sem sentido) dentro de um método dialético, no qual, confrontando-se o *senso comum* (o prosaico, a percepção cotidiana da experiência sensível) com o *não-senso*, poder-se-á abrir caminho para o *supra-senso*. Conforme explica Olavo de Carvalho (1999, p. 25), a dialética é um “pensamento dialogal” constituído por “duas ou mais linhas de raciocínio que se confrontam, se fundem, se transformam” e, por fim, “se resolvem em favor de uma delas, de ambas em sentidos diferentes, ou de uma terceira.” Mário Ferreira dos Santos (1965, p. 427) informa que “foi Platão quem construiu a dialética em sentido eminente”, que seria o de

esclarecer através das idéias. E esclarecer, porque a **alétheia**, a verdade dos gregos, que não deve ser confundida com o nosso conceito ocidental de verdade, nem com o aristotélico de adequação, significa a iluminação, o clareamento, o iluminar do que está nas trevas. Revelar a verdade era vê-la, era penetrar por entre as sombras, e ver plenamente, com os olhos do espírito, a beleza real das coisas. [...] E como o espírito (**nous**) tem a razão (**logos**), era através desta (**diá**), que a luz poderia surgir, dissipando trevas, e revelar a **alétheia** que todas as coisas guardam em seu âmago.

A dialética, portanto, trabalhando entre trevas e luz, entre opiniões boas e más, sopesando valores, opiniões, não podia ter melhor concretização que na discussão, no discorrer, no correr daqui para ali, destas idéias para aquelas, portanto no diálogo, em que as partes, colocadas em posições diferentes, em pontos opostos, enfrentariam as opiniões diversas para, através dela (**diá**), esclarecer. (SANTOS, 1965, p. 427).

A proximidade entre a leitura da vida em seu supra-senso, mencionada por Guimarães Rosa, e o conceito de *alétheia* foi percebida por Jacqueline Ramos⁴⁷ (2008, p. 158): “Parece ser essa a função atribuída às anedotas de abstração. Assim, a estrutura do cômico, que possui uma lógica peculiar, pode revelar o que antes não se entrevia, pode promover a passagem das sombras para as luzes.”

levar em conta que se trata de uma simplificação e, em boa medida, de uma certa interpretação (principalmente a chamada ‘aristotélico-tomista’) da posição aristotélica.”

⁴⁷ Aliás, ela inclusive chama a atenção para a semelhança da palavra “*alétheia*” com a palavra “*aletria*”, do título do prefácio. (Cf. RAMOS, 2008, pp. 153–154).

E a luz ressalta em contraste com as sombras. Veja-se o seguinte: comentando a filosofia de Aristóteles, Olavo de Carvalho (1994a) ensina que existem *gradações de impossibilidade*. A impossibilidade de existir um tatu voador, por exemplo, é apenas “relativa e condicionada a determinadas condições do universo físico.” Desse modo, a hipótese de que exista um tatu voador em outro planeta, em alguma parte do universo, não é totalmente inconcebível, embora remota. Por outro lado, é total e absoluta a impossibilidade da existência de um objeto autocontraditório como um círculo quadrado, ou como a conta $2 + 2 = 5$. Observar esses diferentes graus de impossibilidade é uma das funções da *metafísica* (também chamada de *ontologia* ou *filosofia primeira*), que é o “estudo das condições que definem o *real*, que o delimitam, que o separam do irreal, e também o *possível* do *impossível*”. E o estudo do real “só se esclarece quando se confronta o real com o irreal”, de maneira a deixar claras aquelas “distintas gradações de irrealidade.” (CARVALHO, 1994a).

É nesse confronto dialético do real com o irreal que o não-senso faz-se útil. Isso porque não é só aquilo que é certamente verdadeiro que serve como medida para estudar a realidade, mas também o que é certamente falso. Daí a valorização do não-senso na teoria de Guimarães Rosa: seria ele uma das “tortas linhas” pelas quais a vida pode ser lida em seu supra-senso. Conforme se verá depois, o absurdo, o *nonsense*, os paradoxos e contradições estão muito presentes nas anedotas de abstração elencadas por Rosa.

1.2. Literatura e filosofia: da anedota à metafísica

Depois de tudo o que foi explicado, aqui vem a propósito um alerta importante. Lembre-se que Guimarães Rosa escreveu que a comicidade e o humorismo atuam apenas “como catalisadores ou sensibilizantes”. É preciso notar que o percurso metafísico sugerido por Rosa aparece na obra poética não de forma explícita e num discurso lógico, como aconteceria num tratado filosófico, mas apenas de forma compactada, sugerida, e carregada de ambiguidade.

Nas palavras de Maria Ivonete Santos Silva (2006, pp. 26-27), citando Roland Barthes, “o signo literário [...] não produz um significado, mas vários, que se completam, contradizem-se e se anulam no vazio dos nomes”. Ou, como disse Olavo de

Carvalho (1994), “É próprio da linguagem poética corresponder a várias proposições formais possíveis e é por isso mesmo que ela é sintética. [...] O máximo de sentidos no mínimo de palavras — isto é a poesia.” Por isso, ela somente nos causa determinadas impressões, que posteriormente poderão ou não ser desenvolvidas filosoficamente.

A esse respeito, vale considerar a teoria aristotélica dos quatro discursos, conforme interpretada e exposta por Olavo de Carvalho em seu livro *Aristóteles em nova perspectiva* (2013),⁴⁸ segundo a qual “o discurso humano é uma potência única, que se atualiza de quatro maneiras diversas: a poética, a retórica, a dialética e a analítica (lógica).” (CARVALHO, 2013, p. 22).

A tese do livro é a de que essa unidade dos discursos — e, por conseguinte, também a unidade das disciplinas que os estudam — é uma “idéia medular” que está embutida na obra de Aristóteles. Havendo uma unidade das disciplinas, há de haver também uma “unidade do objeto que enfocam, sob pena de falharem à regra aristotélica das divisões”, de modo que os princípios de cada disciplina “pressupõem a existência de princípios comuns que as subordinem, isto é, que se apliquem por igual a campos tão diferentes entre si como a demonstração científica e a construção do enredo trágico nas peças teatrais”. Essa ideia, portanto, iria na contramão do “costume arraigado da nossa cultura, de encarar a linguagem poética e a linguagem lógica ou científica como universos separados e distantes, regidos por leis incomensuráveis entre si”. (CARVALHO, 2013, pp. 21–23).⁴⁹

Uma passagem importante em favor da interpretação da unidade dos discursos é aquela em que Aristóteles afirma, na *Poética* (1451b), o valor filosófico da poesia. Como já vimos, essa mesma passagem parece estar na base do pensamento de Guimarães Rosa a respeito das anedotas de abstração, de onde se conclui que a chamada Teoria dos Quatro Discursos pode ser pertinente para a compreensão do modo como se dá a relação entre humor e metafísica sugerida por ele no prefácio de *Tutaméia*, como

⁴⁸ *Aristóteles em nova perspectiva* é uma versão aumentada de *Uma filosofia aristotélica da cultura* (Rio de Janeiro: IAL & Stella Cymmi, 1994). O resumo apresentado aqui também levará em conta a comunicação “*From Poetics to Logic: Exploring Some Neglected Aspects of Aristotle’s Organon*” (CARVALHO, 2005).

⁴⁹ Segundo o autor, sua tese é um desenvolvimento de uma sugestão tomada de Avicena, que, na obra *Al-Najat* (“A salvação”), afirmava a unidade das quatro ciências do discurso sob o rótulo geral de “lógica”. Uma consequência dessa interpretação seria, portanto, a inserção dos tratados de *Poética* e *Retórica* no chamado *Organon*, ou obras lógicas ou introdutórias de Aristóteles, que, pela classificação tradicional, incluem apenas os livros dos *Analíticos I e II*, dos *Tópicos*, *Das Categorias*, e *Da Interpretação*. (Cf. CARVALHO, 2013, pp. 21, 25 e 29).

também, conseqüentemente, para esclarecer melhor de que forma o aspecto filosófico aparece nos seriados de Roberto Bolaños.

Um dos indícios que Olavo de Carvalho (2013, pp. 35–36 e 48–51) toma para chegar à Teoria dos Quatro Discursos é a teoria do conhecimento aristotélica, com os seus graus de abstração, que vão da percepção sensorial ao raciocínio científico. Segundo Aristóteles, o conhecimento humano tem origem nas *sensações*, ou seja, começa por meio dos sentidos. Os dados obtidos pelos sentidos passam então pela *fantasia*, que é uma faculdade que combina a *memória* e a *imaginação*: a fantasia agrupa os dados dos sentidos em *imagens*, conforme as suas semelhanças, podendo repetir as mesmas imagens (memória) ou combiná-las com outras (imaginação).

É sobre estas imagens retidas e organizadas na fantasia, e não diretamente sobre os dados dos sentidos, que a inteligência exerce a triagem e reorganização com base nas quais criará os esquemas eidéticos, ou conceitos abstratos das espécies, com os quais poderá enfim construir os juízos e raciocínios. (CARVALHO, 2013, p. 35).

Ou seja, o pensamento lógico não trabalha com o conhecimento sensorial, mas com os esquemas organizados pela fantasia, a partir da seleção feita pela memória e organização feita pela imaginação. Desse modo, “É a imaginação que faz a ponte entre o conhecimento sensorial e o pensamento lógico.” (CARVALHO, 2013, p. 49). Nesse estágio intermediário, então, é que acontece aquele processo de abstração do qual resultam as noções de espécies e gêneros.

É assim que se torna possível a conquista suprema do pensamento lógico: o *conceito*. O conceito abarca numa só operação mental não somente espécies de entes, mas espécies de relações entre entes, e espécies de espécies, isto é, gêneros. E de gênero em gênero pode ir subindo, para abarcar as relações mais gerais e universais até conceber as relações meramente possíveis e as gradações de possibilidade que hierarquizam e relacionam as possibilidades entre si. (CARVALHO, 2013, p. 49).

Aqui já começamos a ter uma ideia mais clara da relação que pode existir entre a literatura de ficção, que lida essencialmente com a imaginação, e o conhecimento metafísico. O pensamento, continua Olavo de Carvalho (2013, p. 49), “só age desde um certo nível de generalidade para cima”, pois desenvolve seus esquemas apoiando-se nos esquemas previamente criados pela fantasia a partir da simplificação da multiplicidade dos dados sensoriais. Daí se percebe “a importância estratégica da imaginação”:

para os cinco sentidos, só existe o *aqui e agora*, o caso concreto, o dado imediato; para o pensamento, só existe o conceito, o geral, o esquema de esquemas, cada vez mais rarefeito e universal. Sem a mediação imaginativa, essas duas faculdades cognitivas estariam separadas por um abismo. (CARVALHO, 2013, p. 50).

Portanto, assim como não há saltos nem abismos entre os estágios do conhecimento, também não deve havê-los entre os diferentes tipos de discurso, de forma que, argumenta Olavo (2013, p. 35), existe “uma perfeita homologia estrutural entre esta descrição aristotélica do processo cognitivo e a Teoria dos Quatro Discursos”:

se o indivíduo humano não chega ao conhecimento racional sem passar pela fantasia e pela simples apreensão [que capta as noções isoladas], como poderia a coletividade — seja a *polis* ou o círculo menor dos estudiosos — chegar à certeza científica sem o concurso preliminar e sucessivo da imaginação poética, da vontade organizadora que se expressa na retórica e da triagem dialética empreendida pela discussão filosófica? (CARVALHO, 2013, p. 35).

Os discursos poético, retórico, dialético e lógico são, portanto, “quatro maneiras pelas quais o homem pode, pela palavra, influenciar a mente de outro homem (ou a sua própria)”. (CARVALHO, 2013, p. 29). O discurso é um movimento de uma proposição a outra — “Tem um termo inicial e um termo final: premissas e conclusão, com um desenvolvimento no meio”. Sua unidade formal “depende da sua unidade de propósito, isto é, da disposição das várias partes em vista da conclusão desejada”. (CARVALHO, 2013, p. 64). Esse propósito é causar alguma *modificação* no ouvinte: por exemplo, fazê-lo sentir uma emoção, ou mudar de opinião, ou receber uma informação. Dessa maneira, o discurso será diferente de acordo com a natureza do propósito. Ou seja, o que define e diferencia os quatro discursos

não são quatro conjuntos isoláveis de caracteres formais, porém quatro possíveis atitudes humanas ante o discurso, quatro motivos humanos para falar e ouvir: o homem discursa para abrir a imaginação à imensidade do possível, para tomar alguma resolução prática, para examinar criticamente a base das crenças que fundamentam suas resoluções, ou para explorar as conseqüências e prolongamentos de juízos já admitidos como absolutamente verdadeiros, construindo com eles o edifício do saber científico. (CARVALHO, 2013, p. 31).

À aceitação, por parte do receptor, da modificação proposta pelo discurso, Olavo (2013, p. 64) denomina *credibilidade*, distinguindo uma *credibilidade inicial* — isto é,

“a disposição prévia de acompanhar um discurso, aceitando ao menos provisoriamente as suas premissas” — e uma *credibilidade final* — ou seja, a “plena aceitação da modificação proposta”. E é a partir de seus respectivos níveis de credibilidade que os quatro discursos são caracterizados, uma vez que, sendo distintos os seus propósitos, cada um deles tem por objeto um grau de credibilidade diferente:

1) a poética trata do *possível* e se dirige à *imaginação*, tendo como efeito pretendido uma *impressão*; ela fala não do que aconteceu, mas do que poderia ter acontecido ou do que pode acontecer; por tratar das possibilidades, ela tem um sentido mais genérico que particular; diferentemente dos demais discursos, que requerem um sentido unívoco, o sentido da poesia é múltiplo, sendo passível de variadas interpretações válidas;

2) a retórica trata do *verossímil*⁵⁰ e se dirige à *vontade*, tendo como efeito pretendido uma *decisão*; ela apresenta uma crença e procura persuadir o ouvinte de que essa crença parece mais verdadeira que as crenças adversárias;

3) a dialética trata do *provável* e se dirige à *razão*, tendo como efeito pretendido um *conhecimento provável*; ela aproxima, compara e analisa as várias crenças concorrentes, buscando confrontá-las e sopesá-las a fim de encontrar as mais razoáveis;

4) a lógica (ou analítica), por fim, trata da *certeza* e também se dirige à *razão*, tendo como efeito pretendido um *conhecimento certo* ou *verdadeiro*; ela parte de premissas tidas como certas, das quais se retira por dedução conclusões igualmente certas.⁵¹

Assim, a diferença entre os discursos é “menos de natureza que de grau”. (CARVALHO, 2013, p. 31). Ou seja, todos eles são um movimento que parte de premissas previamente aceitas para chegar a conclusões — um “*trânsito do acreditado*

⁵⁰ Importante notar que há uma diferença entre a verossimilhança retórica e a verossimilhança poética: a primeira trata do “verossimilmente real”, ao passo que a segunda trata apenas do “verossimilmente possível”. (Cf. CARVALHO, 2013, p. 119).

⁵¹ Para uma exposição mais detalhada das características de cada discurso, cf. Carvalho (2013, pp. 29–34, 70–71, 73–83, 117–122).

ao *acreditável*”, na definição do autor — mas cada qual se distingue conforme suas respectivas premissas (e, por conseguinte, suas conclusões) sejam tomadas ou como *possíveis* ou *verossímeis* ou *prováveis* ou *certas*.⁵² Desse modo, os quatro discursos formam uma “*escala de credibilidade* crescente” (CARVALHO, 2013, p. 65), numa espécie de “escada que forma o caminho do *pathos* ao *logos*.” (CARVALHO, 2016, p. 130):

De discurso em discurso, há um afunilamento progressivo, um estreitamento do admissível: da ilimitada abertura do mundo das possibilidades passamos à esfera mais restrita das crenças realmente aceitas na *praxis* coletiva; porém, da massa das crenças subscritas pelo senso comum, só umas poucas sobrevivem aos rigores da triagem dialética; e, destas, menos ainda são as que podem ser admitidas pela ciência como absolutamente certas e funcionar, no fim, como premissas de raciocínios cientificamente válidos. A esfera própria de cada uma das quatro ciências [do discurso] é portanto delimitada pela contigüidade da antecedente e da subsequente. Dispostas em círculos concêntricos, elas formam o mapeamento completo das comunicações entre os homens civilizados, a esfera do saber racional possível. (CARVALHO, 2013, p. 34).

Essa escala de credibilidade, vem a propósito esclarecer, não significa que há uma hierarquia de valor entre os quatro discursos, mas sim somente “uma diferença de funções articuladas entre si e todas igualmente necessárias à perfeição do conhecimento”. (CARVALHO, 2013, p. 21). Quer dizer, cada uma prepara o terreno para a seguinte: elas “surgem gradativamente, mas não quer dizer que uma seja superior à outra, porque o objetivo não é o mesmo.” (CARVALHO, 2019, 13min00).

A esta altura teremos já uma noção mais clara de como as anedotas de abstração, na qualidade de recursos do discurso poético, podem operar como fertilizantes da imaginação, trazendo embutidas sementes que poderão ser desenvolvidas em conhecimentos metafísicos — conforme se buscará mostrar a seguir, no caso particular de *El Chavo* e *El Chapulín*.

⁵² Vale notar que, à semelhança do que acontece com os gêneros literários, os discursos podem combinar-se uns com os outros, de maneira que, por exemplo, apareçam elementos retóricos no discurso poético, elementos poéticos no discurso dialético, e assim por diante, embora não cheguem a se fundir “numa massa homogênea”, permanecendo sempre “passíveis de distinção”. (CARVALHO, 2013, p. 80). Quanto à relação entre o discurso e o gênero literário — “literário” aqui no sentido mais amplo —, pelo menos em princípio todo gênero pode ser veículo para os diferentes tipos de discurso (ainda que se adeque mais a uns do que a outros). Assim, por exemplo, poderíamos entender que, embora as tragédias de Sófocles e os diálogos de Platão pertençam ambos ao gênero dramático, as primeiras trazem um discurso principalmente poético, ao passo que os últimos ficam numa tensão entre poético e dialético.

A ideia da unidade dos discursos, então, com sua escala de credibilidade em que “a razão científica surge como o fruto supremo de uma árvore que tem como raiz a imaginação poética” (CARVALHO, 2013, p. 36), ajuda a esclarecer o modo como a comicidade e o humor podem atuar “como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico” e alargar “os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1968, p. 3).

Embora diferentes em suas respectivas atividades, o poeta e o filósofo ainda assim possuem algo de semelhante, conforme nos chama à atenção o professor Jakob Schneider:

é certo [...] que falar em metáforas pertence aos poetas, e não ao filósofo, que sempre deve argumentar e ensinar a partir do que é seu próprio. Mas, se nós consideramos o início do filosofar, quer dizer, a admiração, então é óbvio que o filósofo e o poeta têm algo em comum, pois o filósofo é de certo modo um “philomythos” que ama as fábulas, o que é o próprio dos poetas. [...] A causa pela qual nós podemos comparar o filósofo com o poeta é a admiração, o motivo que move o filósofo para filosofar, quer dizer para escapar da miséria da ignorância. (SCHNEIDER, 2013, pp. 404–405 [9–10]).⁵³

Assim sendo, podemos dizer que a anedota de abstração, atuando na imaginação com o inesperado de suas surpresas, paradoxos e contradições, provoca essa admiração que pode dar início ao processo filosófico. Ou, dizendo de outra maneira — e retomando a citação de Olavo de Carvalho (1999–2000) da epígrafe deste capítulo: “O engraçado nasce, como as perguntas filosóficas, da percepção de incongruências lógicas

⁵³ O prof. Jakob, aliás, de certa forma também trata da complementaridade e não-oposição entre os discursos da poesia e da filosofia em seus trabalhos sobre “A imagem de Platão em Tomás de Aquino” (2013) e “A paixão pela filosofia: Poesia e filosofia no *Convívio* de Dante Alighieri” (2018). No primeiro, por exemplo, ele defende que “A crítica aristotélica da teoria das ideias se refere à superfície das palavras (*integumentum*), e não à profunda filosofia de Platão”, de modo que, “neste ponto, no fundo do coração filosófico, o mestre Platão e o discípulo Aristóteles concordam. A mesma coisa que Platão diz em metáforas e imagens, Aristóteles explica com conceitos e termos lógicos.” (SCHNEIDER, 2013, pp. 395 [1] e 404 [9]). Ou seja, Aristóteles teria meramente passado para o discurso lógico o que Platão dissera no discurso poético. Já em sua interpretação da atitude filosófica de Dante, que na obra *Convívio* teceu comentários explanatórios sobre suas próprias *Canções*, o prof. Jakob escreve que “A verdade não depende de uma forma, ou seja, de um método definido. *A poesia, o mito e a literatura podem expressar o que a filosofia pode esclarecer. [...] a forma literária não é contrária à ‘linguagem’ e ao ‘estilo’ da filosofia.* Embora possa ser verdade que, a maneira de falar filosoficamente, quer dizer em conceitos, a linguagem argumentativa seria muito mais brilhante e mais clara para dizer do que a poesia tem a dizer em enigmas. Mas isso não é um argumento viável contra a filosofia, nem contra a poesia. Por que razão a poesia não pode comunicar a mesma coisa que a filosofia pode dizer? — em outra forma de língua, é claro, mas sempre com base no conhecimento da verdade. Resumidamente: *a filosofia leva ao conceito, o que a poesia cobria em metáforas*; então, revelar e esconder.” (SCHNEIDER, 2018, pp. 146–147, grifos meus).

ou existenciais”, visto que “Não há mais notório sinal de inteligência filosófica do que a capacidade de perceber contradições, a sensibilidade para a presença de problemas”. As anedotas de abstração, portanto, funcionam como “catalisadores ou sensibilizantes” dessa percepção.

Em suma, a anedota de abstração não é aquela que meramente apresente conceitos abstratos, mas a que contenha em si, em sua estrutura, um processo de abstração — ou então que provoque uma atividade abstrativa por meio da apresentação de conceitos contraditórios, de raciocínios ilógicos ou situações impossíveis. Após fazer as considerações gerais que foram discutidas acima, Guimarães Rosa passa a citar exemplos de variados tipos de anedotas de abstração,⁵⁴ os quais serão mencionados a seguir, juntamente com a observação de sua presença nos seriados de Chespirito.

1.3. “*Pero todo lo demás, sí, fue verdad...*”: as anedotas de abstração em *El Chavo* e *El Chapulín Colorado*

Como mostram os estudos de Jacqueline Ramos (2008) e Idelber Avelar (1994), nos contos de *Tutaméia* pode-se identificar a estrutura própria das anedotas de abstração tanto na formação dos enredos como, igualmente, “em ponto menor, na composição de frases e vocábulos”. (RAMOS, 2008, p. 168). Acredito que um exame à luz da teoria de Guimarães Rosa poderá mostrar que, à semelhança dos contos de *Tutaméia*, certos episódios das séries de Roberto Bolaños trazem a estrutura cômica estudada pelo autor brasileiro não apenas em determinados trechos, mas também de modo amplo, na construção dos enredos. A seguir, porém, observarei primeiramente as anedotas de abstração somente no nível dos diálogos e frases.

Uma das mais interessantes anedotas de abstração de Chespirito está no episódio “¿*Quién dijo que Sansón no tenía un pelo de tonto?*” (1976), em que Chapolin narra a história de Sansão, o homem mais forte do mundo. Em certo momento, Sansão vai pegar um vaso para colocar as flores que trouxe para Dalila, mas, esquecendo-se de sua

⁵⁴ Como se verá pelos exemplos, no conceito de Rosa o termo “anedota” assume um sentido mais amplo que o seu significado específico de “relato breve e curioso”, abrangendo também chistes, diálogos, trovas, entre outros.

força, esmigalha o vaso com a mão. Isso provoca a admiração de um filisteu que assiste à cena:

FILISTEO: ¿Entonces sí es verdad que tú mataste un león en el Desierto de Sinaí y que te dieron 100 mil dólares de recompensa?!
 SANSÓN: ¡Sí, todo fue verdad! Bueno, pero no fue en el Desierto de Sinaí, fue aquí en el Zoológico de Chapultepec. Pero todo lo demás, sí, fue verdad... ¡Ah! Y lo que maté no fue un león, fue un gatito de Angora. Pero todo lo demás, sí, fue verdad... ¡Ah! Y no fueron 100 mil dólares, fueron 100 pesos. Pero todo lo demás, sí, fue verdad... ¡Ah! Y no me los dieron de recompensa, me los cobraron de multa. Pero todo lo demás, sí, fue verdad... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 118, 12min30).⁵⁵

No caso, a proposição inicialmente confirmada por Sansão vai progressivamente passando por um processo de abstração, no qual, intercalados pelo refrão “*Pero todo lo demás, sí, fue verdad*”, aparecem estágios de contradição que vão aos poucos extraindo os aspectos supostamente verdadeiros da sentença, até não sobrar quase nada. Sansão confirma ser verdade que ele matou um leão no Deserto de Sinai e que recebeu 100 mil dólares de recompensa, mas logo descobrimos que o “deserto” não era deserto, o “leão” não era leão e a “recompensa de 100 mil dólares” foi de fato uma multa de 100 pesos. As únicas coisas que permanecem verdadeiras são o ato de matar e o sujeito desse ato: Sansão matou um gatinho no Zoológico de Chapultepec e por isso teve de pagar 100 pesos de multa.

Esse trecho de Bolaños se enquadra em dois tipos de anedota de abstração mencionados por Guimarães Rosa: o da anedota de *eliminação parcial* e o da anedota de *eliminação seriada*. Sendo assim, podemos cunhar uma nova espécie com a combinação dessas duas diferenças específicas, e dizer que a fala de Sansão apresenta uma *anedota de eliminação parcial seriada*.

⁵⁵ Conforme apontado na Introdução, todas as transcrições serão minhas, salvo indicação em contrário. Entre parêntesis, virá escrito o tempo do vídeo em que aparece o trecho citado. Nas Referências, serão dados os endereços de internet onde o leitor poderá assistir aos episódios (ou pelo menos aos que ainda estiverem disponíveis, visto que a Televisa, que antes permitia a sua publicação no Youtube, a partir de outubro de 2019 passou a bloquear vários deles). Os títulos e os números dos episódios serão referenciados de acordo com a *Lista CH* do Fórum Chaves, conforme a classificação “Exibição atual”. A contagem dessa lista distingue entre os episódios “comuns” e os episódios “perdidos”, de modo que a numeração será diferente das listas que não façam essa distinção (esse episódio do Sansão, por exemplo, é o número 118 da *Lista CH*, mas o número 138 na página Chespiritopedia). A ordem de “Exibição atual” não corresponde exatamente à de “Exibição Original”, mas aqui dei preferência à primeira por achar mais cômoda a sua forma de indicar cada episódio por um número, em vez de pela data de exibição (a qual constará apenas nas Referências, no final).

Um exemplo de imagem de eliminação parcial citado por Rosa está em dois versos do “*Soir Religieux*”, de Emile Verhaeren, que dizem que as estrelas são como fogos de grandes velas das quais não enxergamos os enormes cabos.⁵⁶ É parcial porque, das velas mencionadas, elimina-se apenas uma de suas partes essenciais, os cabos, restando os fogos, que são então comparados às estrelas. De modo semelhante, conforme já observado acima, a fala de Sansão vai eliminando vários aspectos da proposição que ele inicialmente havia confirmado, até sobrar apenas dois.

Em *El Chavo* também aparece uma imagem de eliminação parcial, quando Chaves diz que Seu Madruga, vestindo um terno que lhe ficou demasiado largo, parece um saco de batatas (*costal de papas*)... mas sem batatas:

CHAVO: Lo que pasa es que con ese traje usted parece costal de papas.
 DON RAMÓN: ¿Yo parezco costal de papas?
 CHAVO: ¡Pero sin papas! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 110, 12min00).

Ou seja, assim como Verhaeren compara as estrelas aos fogos das velas, abstraindo os cabos, Chaves compara Seu Madruga a um saco de batatas, abstraindo as batatas, o que se torna cômico na medida em que a ausência das batatas faz referência à magreza de Seu Madruga em relação a uma roupa tão larga. Como mencionado na Introdução, veremos que um recurso cômico bastante usado por Chespirito é o das gozações quanto às características físicas das personagens.

Voltando à resposta de Sansão ao Filisteu, uma vez que a eliminação dos elementos da proposição inicial não acontece toda de uma vez, mas sim de forma gradual, ela também pode ser considerada como uma anedota de *eliminação seriada*. Como exemplo desse tipo de anedota, aparece no prefácio de Guimarães Rosa (1968, p. 7) a seguinte quadra:

Comprei uns óculos novos,
 óculos dos mais excelentes:
 não têm aros, não têm asas,
 não têm grau e não têm lentes...

⁵⁶ “Semblent les feux de grands cierges, tenus en main, / Dont on n'aperçoit pas monter la tige immense.” (VERHAEREN *apud* ROSA, 1968, p. 6).

Aqui, sucessivamente vão-se extraindo os aspectos essenciais dos óculos, até não sobrar nada. A ideia do nada é um tema importante para a discussão de Rosa. Segundo ele, por meio de uma “seqüência de operações subtrativas” pode-se “chegar perto do nada residual”, como, por exemplo, nesta *definição por extração*: “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” (ROSA, 1968, p. 5). O sentido filosófico compactamente contido nessa imagem é ilustrado pelo autor com uma citação de Henri Bergson:

Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a idéia do “nada absoluto”: “... *porque a idéia do objeto “não existindo” é necessariamente a idéia do objeto “existindo”, acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco.*” Trocado em miúdo: êsse “nada” seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca. (ROSA, 1968, pp. 5–6).

Eis, portanto, um exemplo de como uma anedota de abstração pode trazer em si, de modo sintético, a expressão de uma verdade metafísica: ou seja, a impossibilidade do nada absoluto, que é somente uma ideia que construímos em nosso pensamento por meio da abstração de toda a existência. Daí, pode-se passar igualmente para as meditações sobre os conceitos de afirmação e negação — o que fica evidente quando se lê, no *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais*, que

Negar é recusar, é afirmar a exclusão de uma positividade. O espírito, quando nega, não realiza o negativo (nada), mas realiza uma afirmativa de excludência, de ausência de alguma coisa. A negação, pois, não niilifica senão relativamente, e não absolutamente, o que não entenderam certos **niilistas**. (SANTOS, 1965, pp. 843–844).

Mário Ferreira dos Santos comenta um pouco mais sobre esse tema numa aula em que, ensinando sobre certo aspecto da metafísica platônica, procura mostrar como é possível extrair, de determinados conceitos, os juízos virtuais que estão contidos neles. Assim, a partir dos conceitos de afirmação e negação é possível concluir que

O *logos*⁵⁷ da negação implica a recusa de alguma coisa afirmada, porque negar *nada* seria nada negar, portanto a negação implica necessariamente a afirmação; mas a afirmação não implica necessariamente a negação. Agora, de qualquer forma, a negação, se implica uma afirmação, ela exige a anterioridade da afirmação à negação, portanto o afirmativo tem de preceder o negativo, portanto o

⁵⁷ “Falar-se do **logos** de alguma coisa, é falar do fundamento dessa coisa, pois uma coisa é o que é pela razão íntima do seu ser, seu **logos**, a sua **lei**.” (SANTOS, 1965, p. 759).

ser deve preceder ao nada, o nada não poderia preceder o ser. Isso são decorrências da metafísica pitagórico-platônica, que são juízos que já estão contidos virtualmente dentro do *logos* de alguma coisa, os quais, sendo deduzidos com bastante rigor lógico, eles têm uma correspondência na realidade, porque a realidade comporta-se do mesmo modo. (SANTOS, [196?a], 04min50).

De certa maneira, o diálogo entre Sansão e o filisteu aponta para essas discussões, ressaltando as relações entre o positivo e o negativo por meio de uma consecutiva alternância de afirmações e negações que chegam a quase formar uma simultaneidade contraditória: praticamente ao mesmo tempo em que afirma uma coisa, ele a nega e afirma outra coisa diferente. Nos termos de Mário Ferreira, as positivities vão sendo excluídas, apresentando-se outras no lugar: “sim, era um leão; mas não era um leão, era um gatinho angorá” etc. O engraçado vem pelo fato de que, ao contrário das primeiras, as segundas não são nem um pouco heroicas.

Já a redução ao “nada residual” é bem exemplificada numa cena de *El Chavo*. Na escola, os meninos estão fazendo um exame de desenho. O professor recolhe os trabalhos e começa a avaliação. Surpreso, ele nota que o trabalho do Quico está totalmente em branco.

PROF. JIRAFALES: ¿Ese es tuyo Quico?

QUICO: Sí, querido profesor.

PROF. JIRAFALES: Pero aquí no hay nada. ¿Qué significa eso?

QUICO: Es una vaca comiendo pasto.

PROF. JIRAFALES: ¿Y dónde está el pasto?

QUICO: Se lo comió la vaca.

PROF. JIRAFALES: ¿Y la vaca?

QUICO: Fue al baño. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 123, 03min45).

Dizendo à maneira de Guimarães Rosa, o “desenho” do Quico seria uma representação por extração, retratando uma ex-vaca comendo um ex-pasto: assim, sua “vaca comendo pasto” é como “uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo”. O resultado final da obra do Quico não seria diferente caso ele estivesse representando aqueles óculos sem aros, asas, grau e lentes, da quadra mencionada acima. Por contraste com as anedotas de eliminação parcial, podemos então chamar de *anedotas de eliminação total* estas que têm o nada como resultado, embora esse nome não apareça explícito no prefácio de Rosa.

No episódio “*Los pescaditos de colores*” (1979), a referência ao nada aparece na descrição de uma sensação. Chaves tem uma peculiaridade: sempre que se assusta, ele sofre um “piripaque” (*garrotera*, em espanhol). Quando isso acontece, Chaves flexiona os joelhos, dobra o braço esquerdo e fica paralisado. Ele apenas volta ao normal se alguém lhe jogar água no rosto. Nhonho pergunta ao Chaves o que ele sente quando tem o piripaque. Chaves, hesitante, tenta explicar:

CHAVO: No estoy muy seguro, pero... de repente siento que empiezo a sentir como se sintiera que no siento nada. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 240, 08min45).

Aqui também há algo como uma seriação, ou graduação, até chegar ao nada — ou melhor, quase nada: 1) Chaves diz que *sente*, 2) que *começa a sentir*, 3) *como se sentisse*, 4) que *não sente nada*. Porém desta vez não há uma subtração, mas sim uma aparente adição. Há uma expectativa da presença da sensação, que no entanto não se confirma. Novamente, a partir do contraste com a anedota de eliminação, talvez seja possível tirar desse exemplo uma nova espécie, digamos, uma *anedota de adição nula* ou *aparente*, quer dizer, aquela que tenha a forma de uma adição, ou sequência de adições, mas sem haver um acréscimo efetivo de uma positividade, como numa conta de $0 + 0 + 0 = 0$.

Já em “*Jugando a los bombeiros*” (1978) encontramos mais um exemplo de anedota de eliminação seriada parcial, em que o que se extrai é o sentido de uma frase. O Prof. Girafales está discutindo com o Seu Madruga e o Chaves se intromete, no que é repreendido pelo primeiro:

PROF. JIRAFALES: Chavo, Chavo, ¿no te he enseñado en la escuela que los niños no deben inmiscuirse en polémicas que no son de su incumbencia?

CHAVO: Sí.

PROF. JIRAFALES: ¿Entonces?

CHAVO: Pero yo no sé lo que es inmiscuirse ni lo que es polémicas ni lo que es incumbencia. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 208, 07min40).

Da reprimenda de que “os meninos não devem se imiscuir em polêmicas que não são de sua incumbência” — uma sentença rebuscada, bem característica da personagem do professor — ao Chaves sobra apenas o sentido de que os meninos não devem fazer *alguma coisa*, que ele não entende o que é. Os três casos — a vaca do Quico, a sensação

do Chaves e o significado da frase do professor — enfatizam então a ausência de uma presença. Tal ênfase também se dá quando Dona Florinda pede ao filho que dê um recado ao Prof. Girafales:

D. FLORINDA: Ahorita vengo, tesoro. Si viene el Profesor Jirafales, le digas que no me tardo, ¿eh?

QUICO: Aham. — Y si no viene, ¿qué le digo? (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 190, 01min05).

A pergunta decorre de um erro de interpretação da condicional: “Se o professor vier, diga-lhe que não demoro”. Obviamente, aí fica implícito que o menino só precisa dizer alguma coisa caso o professor venha; do contrário, não precisa dizer nada. Quico, porém, entende que haveria na verdade duas opções a se dizer ao professor: uma para o caso de ele vir e outra para o caso de não vir. Ora, acontece que, para poder dizer-lhe alguma coisa, o professor teria de estar presente, de modo que a pergunta é absurda, visto que contraditória — e por isso mesmo ela é engraçada.

Assim, há também anedotas que se baseiam numa *contradição*, como a seguinte copla, citada por Guimarães Rosa (1968, p. 4):

Esta sí que es calle, calle;
calle de valor y miedo.
Quiero entrar y no me dejan,
quiero salir y no puedo.

Nesses versos, o eu lírico se encontra numa posição paradoxal, ao mesmo tempo dentro e fora da rua: não pode entrar e não pode sair. Segundo Mário Ferreira dos Santos, a contradição

É a acção de afirmar algo contrário ao anteriormente afirmado. A contradição dá-se na oposição do sim e do não. E consiste na relação que existe entre a afirmação e a negação da presença de um atributo na mesma coisa, no mesmo tempo, e sob a mesma espécie.

A oposição que há é a de **presença** e a de **privação**. [...] há contradição, quando, simultaneamente, se afirma a presença e a ausência de um atributo, na mesma coisa e ao mesmo tempo. [...] Só há realmente contradição quando um atributo afirmado como presente e como ausente é dado como simultâneo, pois se se afirma ora a presença, ora a ausência, não há propriamente contradição. (SANTOS, 1965, pp. 297–298).

É em parte o caso da história de Sansão, em que o leão é ao mesmo tempo gato, o deserto é ao mesmo tempo zoológico, etc., ou o de Chaves, quando diz sentir como se

sentisse que não sente nada. E também o de Chapolin, no episódio “*El Misterio del Abominable Hombre de las Nieves*” (1976, ep. 107). Na cabana onde estão Chapolin e dois viajantes, ouve-se um terrível urro de fera. O herói tenta fingir que não se assustou:

CARLOS: Chapulín, ¡estás pálido!
 CHAPULÍN: Es por el reflejo de la nieve.
 CARLOS: ¡Y estás temblando!
 CHAPULÍN: Es por el frío.
 CARLOS: ¡Pero estás sudando!
 CHAPULÍN: Es por el calor.
 CARLOS: Cómo, ¿tienes calor y frío al mismo tiempo?
 CHAPULÍN: Es que mi papá era de Río Frío y mi mamá de Aguas Calientes. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 09min35).

Aqui, a contradição serve como reforço à caracterização da personagem, pois ilustra duas características do Chapolin: ele não apenas é medroso, como também orgulhoso, resistente a reconhecer que está com medo, cuja expressão corporal (o suor e o tremor) ele atribui simultaneamente ao calor e ao frio.

Outra contradição que ilustra o seu orgulho está no episódio “*Fotógrafos vemos, mañas no sabemos*” (1976, ep. 132b), em que Chapolin é chamado para ajudar uma hóspede francesa de um hotel. Ela pergunta-lhe se ele fala francês. Ele, não querendo confessar ignorância, responde: “¡Ah, sí, sí, sí, claro! Bueno, claro, no es una cosa así que digan ‘¡Que bruto, como habla francés este hombre!’ , pero, más o menos.” (03min07). Apesar de logo ficar óbvio que ele não entende é nada do que a Madame lhe diz em francês, ainda assim o herói não dá o braço a torcer:

MADAME: Perdón, *ami*, pero tú no hablas francés.
 CHAPULÍN: ¡Ah, cómo no! Bueno, lo que pasa es que yo, para entender el francés, necesito tres cosas: que me hablen despacio,⁵⁸ en voz alta, y en español. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 132b, 03min59).

Carlos Aguasaco (2010, pp. 155 e 157–158) observa e comenta como Chapolin é contraditório em relação às línguas. Em certas ocasiões ele mal consegue falar inglês ou francês (ou japonês, como ainda teremos ocasião de ver). Quando, porém, um bebê do planeta Júpiter é enviado à Terra acompanhado de uma nota escrita em idioma jupiteriano (1974, ep. 60), suas anteninhas de vinil tornam-se capazes de “*detectar y traducir cualquier idioma del universo*”. No episódio ambientado no planeta Vênus

⁵⁸ *Despacio*: devagar.

(1975, ep. 77), Chapolin comunica-se com as mulheres nativas do planeta e logo esclarece, aos astronautas da Terra, que ele domina todos os idiomas do sistema solar. Com o passar do tempo, comenta Aguasaco (2010, pp. 157–158, tradução minha), é óbvio que “o personagem é reescrito para responder a novas necessidades e acomodar outros argumentos”: “É notório que, quando o Chapolin começa a ‘falar’ ou a ‘dominar’ todos os idiomas do sistema solar, os temas passaram do local para o universal.”⁵⁹

Na verdade, o contraditório parece ser uma qualidade característica do Chapolin. Em dados momentos ele é tonto e tapado, em outros, tem ideias geniais que salvam o dia; em geral ele é fraco e medroso, mas às vezes reúne força e coragem capazes de derrotar os inimigos; se às vezes dá conselhos sábios e ponderados, exaltando o valor das virtudes em discursos moralistas, na cena seguinte já está ele mesmo agindo no sentido oposto. Como veremos no capítulo 2, Chapolin certa feita menospreza o Super-Homem, cuja habilidade de voar ele atribui aos “truques de televisão”, colocando-se assim no nível da realidade e relegando o herói americano ao âmbito da fantasia, porém, em outros episódios, o próprio Chapolin é mencionado como super-herói da televisão (1974, ep. 46 e 1976, ep. 144)⁶⁰ e das histórias em quadrinhos (1979, ep. 241); em outra oportunidade, refere-se ao Homem de Aço com ar de superioridade, afirmando mantê-lo ocupado em “tarefas menores” como a de ir ao supermercado, entretanto o próprio Chapolin é muitas vezes chamado para resolver problemas banais como o de uma casa cheia de goteiras (1974, ep. 48) ou de um marido preguiçoso que não quer arranjar trabalho (1979, ep. 249). Mesmo que tais contradições surjam em razão das demandas de enredos ou chistes específicos, elas se integram como um elemento cômico à caracterização da personagem.

As contradições também aparecem com frequência em *El Chavo*. Reclamando do barulho que Quico está fazendo ao brincar de ambulância, Dona Florinda lhe pede: “*¡Y de todas maneras, sería mejor que gritaras en silencio!*” (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 106, 02min25). Quando a Chiquinha pede ao pai para ver televisão ou quando o Quico pergunta à mãe se pode ir nadar, a permissão é concedida, mas logo revogada por uma cláusula que a torna impossível:

⁵⁹ “Es obvio que conforme pasa el tiempo el personaje es reescrito para responder a nuevas necesidades y acomodar otros argumentos. [...] Es notorio que cuando el Chapulín comienza a ‘hablar’ o a ‘dominar’ todos los idiomas del sistema solar, los temas han pasado de lo local a lo universal.” (AGUASACO, 2010, pp. 157–158).

⁶⁰ Cf. os comentários de Aguasaco (2010, pp. 101 e 190).

DON RAMÓN: Está bien. Sí, puedes ver la tele.
 CHILINDRINA: ¡Gracias, papito lindo, mi amor!
 DON RAMÓN: Por nada. ... ¡no más no la vayas a prender, eh!
 (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 191, 14min40).

QUICO: Mami, mamita
 D. FLORINDA: Dime tesoro.
 QUICO: ¿Me dejas meter a nadar?
 D. FLORINDA: Sí, tesoro. Nada más no te vayas a mojar.
 (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 223, 11min45).

Nas três ocasiões os meninos ficam decepcionados ante a impossibilidade de se gritar em silêncio, de se ver televisão sem ligá-la (*prender*) ou de nadar sem se molhar. Com isso, percebe-se que essas são anedotas que destacam as relações entre o *possível* e o *impossível*.

Como explica o filósofo espanhol Jaime Balmes (1957, p. 32) em sua obra *O critério*, as ideias de possibilidade e impossibilidade são correlativas: “a afirmação duma arrasta à negação da outra.” Daí ele define esses conceitos a partir da noção de *impossibilidade*, na medida em que esta, apesar de ter sentido negativo, “não deixa de apresentar uma idéia de contradição entre as cousas, de exclusão, de oposição, de luta, por assim dizer; de modo que, vindo a desaparecer essa contradição, concebemos a *possibilidade*.”

Em seguida, Balmes (1957, pp. 33–41) distingue quatro espécies de impossibilidade: a *impossibilidade física ou natural*, que é quando um fato está fora das leis da natureza; a *impossibilidade moral ou ordinária*, que é a que se opõe ao que normalmente se espera do curso das coisas; a *impossibilidade do senso comum*, que é a de uma improbabilidade tão grande que pode ser considerada impossível; e a *impossibilidade metafísica ou absoluta*, que se refere à própria essência das coisas:

um fato é absolutamente impossível, quando sua existência envolver consigo o absurdo; ser e não ser ao mesmo tempo. Um círculo triangular é um impossível absoluto; porque seria e não seria ao mesmo tempo um círculo; porque seria e não seria um triângulo. Cinco igual a seis é impossível absoluto, porque cinco seria cinco e não cinco, e o seis seria seis e não seis. Um vício virtuoso é impossível absoluto, porque seria vício e não vício ao mesmo tempo. (BALMES, 1957, p. 33).

Aliás, ao comentar anteriormente sobre os graus de impossibilidade, não foi à toa que citei como exemplo de impossibilidade absoluta a existência de um círculo

quadrado, pois que um objeto autocontraditório como esse é algo recorrentemente mencionado por Quico: em alguns episódios, sobretudo em “*Disgusto amoroso*”, o menino diz que espera receber de presente uma “bola quadrada” do Prof. Girafales — presente este que, é claro, nunca chega a ganhar. (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 62, 00min25).⁶¹

O segundo dos exemplos de Jaime Balmes, por sua vez, remete a uma cena do Chapolin. Um casal descobre que não terá condições de pagar a conta do hotel, devido a estar-se cobrando um preço abusivo, muito maior que o combinado. Chamam então pelo herói, cuja primeira providência é pedir para conferir a conta.

CHAPULÍN: [...] déjame ver esta cuenta.
 HOTELERO: Aquí está.
 CHAPULÍN: Lo sospeché desde un principio. Aquí hay algo que está chueco.⁶²
 HOTELERO: ¿Qué?
 CHAPULÍN: El papel. [*Desvira o papel*]. ¿Tienes un lápiz?
 HOTELERO: Sí.
 CHAPULÍN [*pega o lápis e começa a conferir a conta*]: ¿Qué número es este?
 HOTELERO: ¿Cuál?
 CHAPULÍN: El cuatro.
 HOTELERO: Nueve.
 CHAPULÍN: Y este otro, ¿qué número es?
 HOTELERO: ¿El siete?
 CHAPULÍN: Sí.
 HOTELERO: Es ocho. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 119, 3min13).

O pedido de se nadar sem se molhar ou o de ver televisão sem ligá-la poderiam ser classificados como impossibilidades naturais, ou talvez ordinárias;⁶³ já o pedido de se gritar em silêncio — assim como o *quatro* que é *nove* e o *sete* que é *oito*, da conta do hotel —, seria uma impossibilidade metafísica, visto que a nota “em silêncio” contradiz o conceito de “gritar”. Outro conceito que tem o seu sentido abstraído é o de “coleção”, quando a Chiquinha vem pedir emprestada ao Chaves a revista que ele está lendo:

CHILINDRINA: Oye, Chavo, ¿es la revista del Chapulín Colorado?
 CHAVO: Sí.
 CHILINDRINA: ¿Cuando la terminar de leer, me la presta?

⁶¹ Ver também o episódio “*Los cuernos del profesor*” (1978, *El Chavo*: ep. 190, 01min00).

⁶² *Chueco*: errado, torto.

⁶³ Nadar sem se molhar seria possível com uma roupa especial, por exemplo, e não é inconcebível uma televisão que esteja sempre ligada, de modo que estas não são impossibilidades absolutas.

CHAVO: No. No, porque tú todo lo pierdes y no quiero que se desacomplete mi colección.

CHILINDRINA: ¡¿A poco estás coleccionando las revistas del Chapulín Colorado?!

CHAVO: Pues sí.

CHILINDRINA: ¿Y cuántas llevas?

CHAVO: ¿Contando esta?

CHILINDRINA: Sí.

CHAVO [*pensa por um momento*]: Una. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 00min10).

A essência de uma coleção é ser formada por várias coisas do mesmo tipo. Uma coleção completa é aquela a que não falta nenhum item. Porém, a coleção de revistas do Chaves não só não está completa, a ponto de que a Chiquinha a “desacomplete”, como também nem sequer existe de fato, a não ser como mera potencialidade. A abstração torna-se ainda mais engraçada porque Chaves pergunta se, na contagem das revistas de sua “coleção”, deveria ou não considerar aquela que na verdade é a única.

Outro exemplo de conceito abstraído de seu real significado por meio de uma contradição é a ideia que Chaves faz do que seja “emprestar”, num dia em que está no pátio da vila brincando com os carrinhos do Quico:

CHILINDRINA: Oiga, Chavo, ¿te prestó les cochecitos Quico?

CHAVO: Sí, pero él no lo sabe. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 191, 13min10).

Ora, se Quico emprestou os carrinhos, mas não sabe disso, obviamente é porque na verdade ele não emprestou. Dessa maneira, a abstração acaba expressando um conflito entre a verdade e a falsidade: ao mesmo tempo em que diz que os carrinhos lhe foram emprestados, Chaves revela que de fato não foi assim. A mesma espécie de conflito surge no episódio em que Chaves está com as mãos sujas e sem a menor vontade de lavá-las:

D. FLORINDA: ¿Estás a decir que desde anteayer no te lavas las manos?⁶⁴

CHAVO: Pus, pus... Es que estaba muy ocupado... Me han dejado mucha tarea en la escuela...

D. FLORINDA: Pues sí. Pero primero debes lavarte las manos y luego hacer la tarea.

CHAVO: ¡Ay, menos mal!

D. FLORINDA: ¿Menos mal por qué?

⁶⁴ *Anteayer*: antecitem.

CHAVO: Porque no he hecho la tarea. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 238, 03min40).

Inocentemente Chaves acaba deixando escapar que estava usando as tarefas da escola apenas como desculpa para não lavar as mãos, e nada mais. Chapolin também expressa uma contradição que ressalta a diferença entre verdade e mentira quando, depois de ter visto um duende, ele tenta disfarçar o seu medo:

FLORINDA: Oiga, Chapulín, ¿no quieres un poco de agua de jamaica para el susto?

CHAPULÍN: ¿Cual susto?

FLORINDA: Pues, el que te dio al ver el duende.

CHAPULÍN: En primero lugar, no me asusté. En segundo lugar, los duendes no existen. Y en tercero lugar, me asusté porque el duende me agarró desprevenido. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 94, 14min30).

A forma desta anedota de algum modo assemelha-se à do francês, que Chapolin diz entender caso falem “devagar, em voz alta, e em espanhol”, na medida em que ambas apresentam a abstração no último de uma série de três itens. Primeiro, cria-se a expectativa de que haverá uma unidade argumentativa, ou seja, que cada nova proposição do Chapolin acrescentará novos motivos para rejeitar a afirmação de Florinda, segunda a qual o herói havia se assustado com o duende. Daí, a comicidade surge quando se quebra essa expectativa, uma vez que a terceira observação de Chapolin, ao contrário de reforçar os pontos anteriores, na verdade os desmente.

Evitar reconhecer que estava errado é uma característica típica de Chapolin. Nesse episódio, ele continua afirmando a inexistência dos duendes mesmo depois de haver se deparado com um. Como no episódio do Abominável Homem das Neves, a contradição indica duas peculiaridades da personagem: o orgulho e o medo. Ele procura esconder o fato de que se assustou, mas, querendo salientar que o que havia sentido era apenas surpresa, e não medo, ele acaba se contradizendo.

Se as anedotas de abstração reforçam tais características de Chapolin, elas do mesmo modo funcionam na caracterização das personagens de *El Chavo*, especialmente das crianças. Isso porque tais anedotas refletem uma lógica especial muito presente no pensamento infantil.

Não é sem razão que alguns dos exemplos usados por Guimarães Rosa referem-se a dizeres de crianças, como no caso do garotinho que, perdido na multidão, “se

aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: — ‘*Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!*’” (ROSA, 1968, pp. 4–5). É curioso descobrir que a mesmíssima anedota aparece na voz de uma das personagens de *El Chavo*, na canção “*La Princesa Palomita*”, de um LP em que as personagens de Chespirito interpretam obras compostas pelos participantes do *1er. Festival de la Canción Infantil de Radio Variedades* (1979). “*La Princesa Palomita*” é cantada por Pópis, que diz, no final da canção:

Y pues sí, como les decía, todos se perdieron menos yo. Entonces yo le dije a un policía: “Oiga señor policía, ¿no vio pasar por aquí a una señora que iba sin una niña como yo?” (*La princesa Palomita*, 1979, 02min46).⁶⁵

Ao descrever a senhora que está procurando, a criança enfatiza o detalhe que lhe parece mais importante no momento: a sua própria ausência. Pópis faz ainda outra abstração ao dizer que os que se perderam foram todos, menos ela. Para a menina, quem se perde é aquele que some; ela não sumiu, portanto, quem se perdeu foram os outros, não ela. É uma questão de ponto de vista. Esse peculiar ponto de vista de Pópis aparece também quando, na escola, o professor pede que algum aluno empreste um livro para a Chiquinha:

PÓPIS: ¡Ah, no! ¡Yo no le presto nada ni nada ni nada, porque otro día le presté un libro y me lo devolvió al revés!
 PROF. JIRAFALES: ¿Cómo “al revés”?
 PÓPIS: Sí, con las letras boca abajo. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 221, 03min00).

Para Pópis (e aqui poder-se-ia avançar no tema da percepção e das relações entre sujeito e objeto), o que mudou não foi o seu ponto de vista, mas o próprio livro, que lhe foi devolvido “ao contrário”, uma vez que antes era um livro de cabeça-para-cima e a Chiquinha o transformou em um livro de cabeça-para-baixo. Uma confusão parecida acontece com o Chapolin; mas, enquanto a fala da Pópis expressa a visão inocente da criança, aqui o que se ressalta é mesmo a tontice do herói. Carlos está preocupado, pois

⁶⁵ MOCTEZUMA, José López. *La Princesa Palomita*. Canción del LP *1er. Festival de la Canción Infantil de Radio Variedades: Canta Chespirito y su Compania* (1979). Polydor, México. Embora os créditos da canção não esclareçam este ponto, acredito que o pequeno monólogo de Pópis tenha sido escrito por Chespirito.

sua esposa desapareceu e suspeita-se que há um lobisomem rondando a cabana onde estão abrigados.

CARLOS: Chapulín, no encuentro mi esposa, pero en cambio encontré este periódico.

CHAPULÍN: Sin embargo, sigo pensando que es más útil una esposa que un periódico...

CARLOS: Déjate de esto, Chapulín, y lee para ver lo que dice el periódico.

CHAPULÍN [*rindo*]: ¡Ay, qué brutos! ¡Imprimieron toda la página al revés! (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 202b, 18min38).

Chapolin, claro, fica desconcertado quando Carlos lhe desvira o jornal, mostrando implicitamente que o burro da história não eram os impressores. As noções de “cima” e “baixo” aparecem ainda em outra anedota de *El Chavo*. A lâmpada do pátio da vila quebrou e Seu Madruga se encarrega de substituí-la. Para isso, ele pede ao Chaves que vá até sua casa buscar a lâmpada (*foco*) de seu abajur (*lámpara*). Porém Chaves enxerga um empecilho:

CHAVO: Pero el foco de su lámpara no sirve para ponerlo aquí.

DON RAMÓN: ¿Por qué no, Chavo?

CHAVO: Porque el foco de su lámpara se atornilla para bajo y el de aquí se atornilla para arriba. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 06:40).

Assim como no caso do livro da Pópis, as noções de cima e baixo deixam de ser entendidas apenas como *relações de posição* e passam a ser, digamos, *qualidades* do objeto. Na realidade, dir-se-ia que a qualidade de ser rosqueado para cima ou para baixo estaria antes nos soquetes do pátio e do abajur, respectivamente, mas Chaves abstrai essa qualidade dos soquetes e a transfere para a lâmpada. Com esse exemplo, percebemos que, da admiração causada pela comicidade da fala do Chaves, podemos logo passar a considerações lógicas e metafísicas concernentes aos chamados *predicamentos* ou *categorias*.⁶⁶

Outro exemplo daquela peculiaridade lógica própria das crianças é dado por Pópis no episódio em que Chaves não quer lavar as mãos:

PROF. JIRAFALES: Chavo, ¿por qué no te lava las manos?

⁶⁶ Cf. a esse respeito as noções de *relação*, *qualidade* e *posição* nas *Categorias* (6a–11b) de Aristóteles (1965, pp. 98–142).

CHAVO: Pues... Es que en estos días el agua está muy mojada... no, no, digo: ¡el agua está muy fría!

PÓPIS: Ay, ¿y eso o qué? Deberías de hacer lo que hago yo cuando el agua está fría.

CHAVO: ¿Qué haces?

PÓPIS: Me lavo las manos con los guantes puestos. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 238, 07min25).

Se ela quer lavar as mãos, mas a água está muito fria, a solução lhe parece óbvia: é só lavar as mãos usando luvas! Acontece que, com isso, ela retira o sentido do ato de lavar as mãos, cuja finalidade não está em si mesmo, mas na limpeza que causará.

Quico também faz uma abstração de sentido na aula de aritmética, ao dar uma desculpa para não responder ao problema formulado pelo professor:

PROF. JIRAFALES: Y ahí, Quico, supongamos que yo tengo cuatro naranjas, y me como una, ¿cuántas me quedan?

QUICO: ¡Ah, qué fácil! ¡Ah, póngame un problema más difícil!

PROF. JIRAFALES: Bueno, pero primero respóndame este.

QUICO: ¡Ah, no! ¡Pues este es tan fácil! “Tiene cuatro naranjas, se come una, ¿cuántas quedan?” ¡Pues, ay! Dame un problema más difícil.

PROF. JIRAFALES: ¡Pero primero respóndame este problema, Quico!

QUICO: ¡Pues está muy fácil! Pues, “tengo cuatro naranjas, me como una, ¿cuántas quedan?” ¡Pues, a-ay! Pues, qué fá... [*Murmurando*:] “Tiene cuatro naranjas, se come una, ¿cuántas quedan?” ¡Pues, muy, muy fácil! “Tengo cuatro naranjas...” [*Murmura, contando nos dedos*.] “Tiene cuatro naranjas, se come...” ¡No, yo me lo sabía con manzanas! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 99, 21min12).⁶⁷

Aí o que importava de fato não era a natureza do objeto do exemplo, mas sim a sua quantidade: quer dizer, independente de serem laranjas ou maçãs, o problema proposto pelo professor continua sendo uma conta de quatro menos um. Porém Quico abstrai o sentido da questão ao retirar o foco do ponto essencial (a conta de subtração) e transferi-lo para um aspecto secundário (o objeto subtraído): para ele, a pergunta é muito fácil, desde que seja com maçãs em vez de laranjas. Retomando a terminologia aristotélica: o problema se fundamenta na categoria da *quantidade*, mas Quico o transfere para a categoria da *substância*. (Cf. *Das categorias*, 2a–6a).

⁶⁷ Em um episódio posterior, este chiste reaparecerá numa versão reduzida, em que Chaves assume a parte do Quico. Cf. Bolaños (1979, *El Chavo*: ep. 236, 15min00).

Igualmente curiosa é a visão que os meninos têm do mundo dos adultos, no episódio em que Chaves e Chiquinha brincam de bombeiro. Na brincadeira, Chaves é o bombeiro e Chiquinha é a senhora que recebe sua visita:

CHAVO: Buenas tardes, señora.

CHILINDRINA: ¡Oh, qué milagro, señor don bombero!

CHAVO: Pues, vine a ver si de casualidad no tienes usted por ahí algo que se está incendiando.

CHILINDRINA: Oh, no, por ahora tica no tengo nada. Pero se usted viene otro día, ¡con muchísimo gusto!

CHAVO: Sí, pero que no sea mañana, porque para mañana voy a tener dos incendios muy importantes. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 208, 16min10).

Na sequência, ouve-se vagamente a Chiquinha dizer que vai então adiar seu incêndio para daqui a duas semanas. Na versão de 1975 do mesmo roteiro, ela diz algo como: “ai, que lástima! pois amanhã eu queria incendiar a minha cozinha!” (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 76, 16min35). A atividade do bombeiro, que propriamente lida com o inesperado, é assim abstraída de sua função real ao ser representada como passível de ser programada por agendamento e atender a incêndios propositalis.

Outra abstração de função aparece quando, no episódio 41 de *El Chapulín*, Monchito telefona à procura do Professor Baratinha:

MONCHITO [*ao telefone*]: Sí, bueno, bueno. Sí, por favor. Con el Profesor Baratiya. ¿No está? Sí, por favor. Dígame que habló Monchito. Sí, Monchito. ¿Quiere que se lo deletree? Es *m*, de Monchito; *o*, de Monchito; *n*, de Monchito; *i*, de Monchito; *ch*, de Monchito; *i*, de Monchito; *t*, de Monchito; y *o*, de Oscar. (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 41, 06min00).

Aqui a abstração acontece em duas etapas. Quando soletramos a alguém uma palavra ou nome e queremos evitar a confusão entre letras de som parecido (*m* e *n*; *b* e *d* etc.), costumamos acompanhar cada letra com uma palavra bem conhecida cuja inicial seja a mesma da letra enunciada: por exemplo, *m* de Maria, *o* de ovelha, *n* de nariz, e assim por diante. Como não existe “naria” nem “uvelha” nem “mariz”, as palavras acompanhantes desfazem ao ouvinte a ambiguidade sonora das letras. Na soletração de Monchito, todavia, esse sentido é excluído, na medida em que a palavra que acompanha cada letra *é justamente a mesma que está sendo soletrada*! Esse detalhe, é claro, a torna inútil. Porém, quando já nos acostumamos com o padrão criado pelo refrão “de

Monchito”, eis que somos surpreendidos por uma exceção, visto que o “o, de Oscar” sim aparece acompanhado de uma palavra realmente apta a cumprir aquele papel de esclarecimento. Esta surpresa, por sua vez, introduz uma segunda abstração.

Suponhamos que temos diante de nós dois jogos de damas: um com peças de madeira e outro com peças de plástico. Se formos dividir essas peças em dois grupos, podemos colocar todas as de plástico de um lado e todas as de madeira de outro ou podemos colocar todas as brancas de um lado e todas as pretas de outro. No primeiro caso, o fundamento da divisão será o material das peças; no segundo, será a sua cor. Assim, em um conjunto de peças de plástico, o fundamento que as analoga — ou seja, o seu *logos analogante*⁶⁸ — será o fato de serem de plástico; já em um conjunto de peças brancas, o seu *logos analogante* será o fato de serem brancas.

De certa maneira, a soletração do Monchito enfatiza uma analogia das letras que ele vai citando, agrupando-as pelo *logos analogante* “de Monchito”. Porém o último o é excluído desse grupo, pois apresenta-se com um *logos* diferente: ele já não é mais “de Monchito”, mas “de Oscar”, o que o separa das letras precedentes.⁶⁹ E assim a cena torna-se engraçada pelo efeito inesperado que resulta destas duas abstrações sucessivas.⁷⁰

⁶⁸ “[...] quando nós falamos no **logos analogante** de uma coisa, falamos no **logos**, a razão, que o analoga, que o conexiona, eideticamente, com outros **logoi** (pl. de **logos**) [...]” (SANTOS, 1965, p. 759). “Dizem-se conceitos análogos aqueles que têm em sua razão alguma nota em comum. [...] Essa razão que os identifica, chamavam-na os pitagóricos e os platônicos de *logos analogante*, o *logos* que *analoga* os *analogados*.” (SANTOS, 1965a, p. 27).

⁶⁹ Entretanto, é claro que o “o, de Oscar” ainda continua análogo às letras “de Monchito”, pela razão de serem letras, de modo que ele é separado delas não totalmente, mas apenas gradualmente, pois, como explica Mário Ferreira dos Santos (1965a, p. 27): “Um ente puramente equívoco seria um ente totalmente outro em sua *entitas* [em seu *ser*] e em sua *qüididade* [aquilo que faz dele o que ele é], que qualquer outro. Ora, tal ente teria, pelo menos, em comum, o ter *entitas*, o ter uma *qüididade*, etc. Conseqüentemente, a equivocidade absoluta é impossível. Portanto, entre os equívocos há, pelo menos, um *logos analogante*, embora haja diferenças *qüiditativas* numerosas. Também a univocidade pura implicaria a total identificação entre os entes, negando-se, assim, qualquer distinção, o que é absurdo, já que os entes apresentam aspectos outros que outros. Conseqüentemente, decorre que a analogia apresenta graus e êsses graus são notados entre o que os univoca e os equivococa, o que demonstra que a analogia é incompreensível sem a univocidade e a equivocidade.” Assim, as primeiras letras do nome soletrado vão sendo analogadas pelo *logos* mais específico de “letra de Monchito”, enquanto que o “o, de Oscar” é excluído desse grupo específico, embora continue análogo a elas pelo *logos* mais geral de “letra”.

⁷⁰ Uma curiosidade a se notar é que Monchito, além do mais, soletra o seu nome de forma errada: *m-o-n-i-ch-i-t-o*. A forma como as personagens o pronunciam e o fato de ser, ao que parece, um diminutivo de “Ramón” indicam que o correto é mesmo “Monchito”, e não “Monichito”. Difícil saber se foi um erro proposital do roteiro ou se foi um erro do ator, que passou despercebido. Outra curiosidade é que a dublagem brasileira acabou aproveitando o espaço desta letra a mais para soletrar o *ch* separadamente, como fazemos em português: *m-o-n-c-h-i-t-o*.

Em *El Chavo*, ainda outra abstração de sentido acontece na aula de primeiros socorros:

PROF. JIRAFALES: ¡Chavo!

CHAVO: ¿Sí?

PROF. JIRAFALES: ¿Cómo harías para probar la temperatura del agua dónde vas a bañar a un bebé? [...]

CHAVO: Pues, metiendo el bebé al agua.

PROF. JIRAFALES: ¿Sin haber probado antes la temperatura?!

CHAVO: Por eso. Meto el bebé al agua y si se pone colorado, quiere decir que el agua estaba demasiado caliente. Si el bebé se pone morado, quiere decir que el agua estaba demasiado fría. Y si el agua se pone negra, quiere decir que el bebé estaba sucio... Si o que se pone negro es el bebé, quiere decir que lo que estaba sucio era el agua... O que en vez de agua pusieron tinta china... O que en vez de bebé pusieron un zapote prieto... O las dos cosas... O era mejor...

QUICO: Ay, ¡cállate, cállate, cállate, que me desesperas! (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 221, 19min15).

Assim como no caso de Pópis, que lava as mãos usando luvas, Chaves abstrai a verdadeira finalidade da situação hipotética sugerida pelo professor, restringindo-se à finalidade intermediária que foi enunciada explicitamente: medir a temperatura da água. Acontece que a finalidade última, que ficou implícita, não era medir a temperatura, mas evitar que o bebê corresse o risco de se queimar ou sentir frio. Chaves exclui totalmente essa finalidade, ao sugerir que se use o próprio bebê para fazer a medição!

Justificando sua resposta, o menino expõe uma espécie de raciocínio dialético, imaginando as várias possibilidades de resultado e suas respectivas conclusões: se o bebê ficar vermelho, a água está quente; se ficar roxo, a água está fria, etc. Só Deus sabe a que outras conclusões ele chegaria se não fosse interrompido pelo Quico!

Conforme anteriormente mencionado, foi Platão quem desenvolveu o método dialético, o qual, por sua vez, era um aperfeiçoamento do método socrático, chamado de *maiêutica*: a interrogação. Segundo Santos ([196-], p. 132), Sócrates o chamava de “método obstétrico”, ou seja, “que leva a partejar as idéias”. O processo desse método era o seguinte:

Através das perguntas que faz, os seus interlocutores acabarão filosofando à procura de respostas, e encontrarão, em si mesmos, razões, conhecimentos insuspeitados. Afirmava Sócrates que já possuímos em nós os conhecimentos, que, por seu método, vão ser atualizados pelas interrogações. (SANTOS, [196-], p. 132).

Do mesmo modo que o raciocínio do Chaves sobre o bebê e a temperatura da água é uma espécie de paródia do método dialético, pode-se igualmente interpretar como uma paródia da maiêutica o argumento que Cristóvão Colombo apresenta ao seu imediato, no episódio em que Chapolin narra a história do descobrimento da América:

INMEDIATO: Don Cristóbal, con la novedad de que la tripulación tiene hambre.
 CRISTÓBAL COLÓN: ¿Y por qué no come?
 INMEDIATO: Pues, porque no hay comida.
 CRISTÓBAL COLÓN: ¿Y por qué no hay comida?
 INMEDIATO: Pues, porque se acabó.
 CRISTÓBAL COLÓN: ¿Y por qué se acabó?
 INMEDIATO: Pues, porque se han comido.
 CRISTÓBAL COLÓN: ¿Y por qué se han comido?
 INMEDIATO: Pues, ¡porque tenían hambre!
 CRISTÓBAL COLÓN: ¿Ya ves? Deberían haber esperado...
 (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 216, 17min15).

A conclusão estaria certa, se não deixasse de lado o fato de que a alimentação é uma necessidade recorrente. A presença de um argumento falacioso em uma anedota de abstração é também exemplificada por Guimarães Rosa:

— “Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo...”
 — “Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que, lá, pré-históricamente, já se usava o telégrafo-sem-fio.”
 (ROSA, 1968, p. 5).

Rosa (1968, p. 5) observa que esse diálogo vale por “*fallacia non causae pro causa*” e ilustra o “‘*ab absurdo sequitur quodlibet*’ [do absurdo tudo pode sair], em aras da Escolástica”. Segundo o *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais*, a falácia *non causa pro causa* (ou falsa causa) é aquela “que consiste em tratar como causa o que realmente não o é, o que é verificado pela **redução ao absurdo**.” (SANTOS, 1965, pp. 848–849). A redução ao absurdo é a operação argumentativa de demonstrar a verdade provando-se que o seu contrário é absurdo ou então quando se mostra que uma proposição é falsa deduzindo dela uma consequência evidentemente falsa ou “contrária àquela de onde ela procede”. (SANTOS, 1965, pp. 11 e 25).

No diálogo citado, o primeiro interlocutor afirma a conexão entre os fios de cobre descobertos em seu país e o uso do telégrafo pelo povo primitivo de lá. O erro está no fato de que a descoberta de fios enterrados não quer dizer que sejam pré-

históricos. A resposta do segundo interlocutor é um argumento em que o erro é bem mais perceptível, de maneira que o seu raciocínio absurdo ressalta a falácia da primeira proposição por meio de um contraste irônico.

É comum dizer que a ausência de evidência não significa necessariamente evidência de ausência, mas aqui esse princípio é invertido e a ausência de evidência acaba se tornando evidência de presença! E é exatamente assim que o Chaves raciocina no episódio em que está procurando pelo homem invisível:

CHAVO: Pero, ahorita el hombre invisible anda por aquí.

QUICO: ¿Y cómo sabes?

CHAVO: ¡Porque no lo veo! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 140, 0min52).

As categorias aristotélicas vêm mais uma vez a propósito. Classificando-se os elementos da afirmação do Chaves segundo elas, temos: “agora mesmo (*tempo*) o homem invisível (*substância + qualidade*) anda por (= está, *verbo de ligação*) aqui (*lugar*)”. Já em termos lógicos, podemos reduzi-la ao seguinte esquema: “o homem invisível (*sujeito*) está aqui agora (*predicado*)”. (Cf. ARISTÓTELES, 1965, *passim*; SANTOS, [196-], pp. 28–30).

Ou seja, na afirmação inicial do Chaves, são os acidentes de tempo e lugar que estão sendo atribuídos ao homem invisível, ou seja, afirma-se a sua presença no agora e aqui. Porém, em seu argumento ao Quico, ele transfere o eixo da questão para o atributo da invisibilidade, como se a primeira afirmação tivesse sido “este homem que agora está aqui (*sujeito*) é invisível (*predicado*)”. Essa abstração torna a explicação absurda, visto que, nesta, é a própria invisibilidade que aparece como prova da presença do homem invisível!

Ainda muitas outras anedotas de abstração poderão ser encontradas na obra de Roberto Bolaños, o que comprova que elas foram para ele um importante recurso artístico e, especialmente, humorístico. Partindo das ponderações de Guimarães Rosa e da Teoria dos Quatro Discursos, mostrou-se aqui como é que esse aspecto cômico traz embutido um aspecto filosófico, que pode ser explicitado e desenvolvido mediante interpretação.

2. PARÓDIA E CARICATURA

2.1. Os conceitos de paródia e caricatura

Na breve descrição de José Marques da Cruz ([19--], p. 27), a paródia é “uma composição humorística, baseada numa séria, aproveitando desta quase todos os termos e empregando apenas os necessários para exprimir o tom ridículo.” Mas na verdade essa é apenas uma das formas que ela pode assumir, e não a única, uma vez que nem toda paródia precisa se basear numa obra que seja exatamente “séria”, como também nem sempre precisa manter-se tão próxima do seu modelo. Mais ampla e detalhada é a explicação do *Vocabulaire d'esthétique* de Étienne Souriau:

a paródia é uma obra segunda, construída a partir de um modelo reconhecido. Imitação deformada, ela supõe a celebridade do objeto do qual deriva, ou, pelo menos, uma comunidade de cultura entre o autor e seu público: ausente, a criação primeira, parodiada, deve poder ser percebida nas entrelinhas, ser reconhecida através de sua paródia, para que o prazer específico ligado a essa “leitura dupla” apareça. [...] Parodiar é, portanto, sempre transformar uma obra primeira. (SOURIAU, 2004, p. 1110, tradução minha).⁷¹

A paródia, por conseguinte, é essencialmente uma obra de arte que se baseia num modelo anterior, o qual ela repete de uma maneira deformada, mas mantendo-o reconhecível: J. A. Cuddon (1999, p. 640) observa que deve haver um equilíbrio entre a semelhança com a obra original e a deformação de suas características principais. Claro, porque, se a deformação for demasiada, pode ser que o objeto da paródia não seja reconhecido; se for muito sutil, corre o risco de ser mera cópia da obra original.

Entre os elementos da paródia encontram-se, por exemplo, “O humor, a sátira, a ironia, a fragmentação deliberada do texto” (SOARES, 2007, p. 73), que são alguns dos meios pelos quais se pode atingir aquela deformação. Souriau (2004, pp. 1110–1111) indica que, em relação à forma e ao conteúdo, há três modos de transformação paródica: ela pode afetar o conteúdo do modelo e conservar o seu estilo; pode, ao contrário,

⁷¹ « la parodie est une œuvre seconde, construite à partir d'un modèle avoué. Imitation déformée, elle suppose la célébrité de l'objet dont elle dérive, ou, tout au moins, une communauté de culture entre l'auteur et son public : absente, la création première, parodiée, doit pouvoir être aperçue en filigrane, être reconnue à travers sa parodie, pour que le plaisir spécifique lié à cette 'double lecture' apparaisse. [...] Parodier, c'est donc toujours transformer une œuvre première. » (SOURIAU, 2004, p. 1110).

alterar a forma e conservar o conteúdo; e, por fim, pode deformar tanto o tema quanto o estilo do objeto parodiado.

Esse objeto não tem necessariamente de ser uma única obra individual. Como explica Angélica Soares, a paródia

pode voltar-se para um ou para vários textos (literários ou não-literários) e até para o próprio texto em construção, assumindo-se como uma autoparódia. Pode incidir ainda sobre as normas de um gênero ou forma literária, sobre um movimento ou período da literatura, ou sobre aspectos característicos de um período cultural, estruturados lingüisticamente. (SOARES, 2007, p. 74).

Ou seja, ela pode reproduzir, de modo intencionalmente deformado, desde obras de arte particulares e individualmente reconhecíveis — como *Hamlet*, por exemplo —, indo até modelos mais gerais — como quando Cervantes parodia as novelas de cavalaria no *Dom Quixote*. (Cf. DENTITH, 2002, p. 7). Tais modelos gerais podem ser até mesmo o estilo e o modo de existência característico de uma determinada cultura.

Além da diferença entre paródia específica e paródia geral, outra distinção possível, como nota Simon Dentith (2002, p. 7), é entre, de um lado, a paródia totalmente desenvolvida, que constitui um texto completo — ou seja, cuja relação paródica com o modelo constitui a sua forma e razão de ser — e, de outro, as alusões paródicas que podem aparecer aqui e ali em textos cuja forma geral não é paródica.

Assim, como destaca Étienne Souriau (2004, p. 1111), um aspecto importante é que a paródia não constitui necessariamente um todo autônomo, podendo se inserir numa obra maior como um procedimento entre outros. Por exemplo, quando Rabelais parodia a filosofia escolástica nas digressões do narrador de *Pantagruel*, ou quando Voltaire parodia, no *Cândido*, a filosofia de Leibniz, que aparece deformada nas doutrinas do Dr. Pangloss.

Essa personagem de Voltaire é também exemplo de um caso em que a paródia se associa à caricatura, uma vez que não só as ideias do filósofo alemão surgem deformadas nas teses do Dr. Pangloss, mas o próprio Pangloss é de algum modo uma representação deformada de Leibniz. Como define Souriau:

A caricatura (do italiano *caricare*, carregar [exagerar]) é uma obra de arte que representa um ser qualquer (mais frequentemente um ser humano conhecido) sob um aspecto tornado intencionalmente horroroso, disforme, odioso ou ridículo, mantendo-se, até certo ponto,

semelhante e reconhecível. (SOURIAU, 2004, p. 311, tradução minha).⁷²

Assim, a caricatura e a paródia têm em comum a deformação de um modelo que, não obstante, mantém a sua capacidade de ser reconhecido. Na verdade, às vezes o limite entre os dois conceitos é tão sutil que não raro ambos são usados quase como sinônimos. Mas a diferença principal que se pode observar é a seguinte: sendo a paródia uma “obra segunda”, entende-se que o seu modelo deve ser uma “obra primeira”,⁷³ ou seja, também é uma criação humana; por outro lado, o objeto da caricatura não há necessariamente de ser uma “obra”, mas apenas “um ser qualquer” — em geral “um ser humano conhecido”.

O *Lexikon der Ästhetik* de Henckmann e Lotter aponta a “realidade” como sendo o objeto da caricatura, e cita alguns de seus meios e funções:

Caricatura. A c. (ital. *caricare*: sobrecarregar, exagerar) representa a realidade de um modo deformado, para, com os meios estilísticos da simplificação e do exagero, expressar os erros e as fraquezas da humanidade, os paradoxos da situação política, ou os defeitos das obras artísticas e, ao mesmo tempo, expô-los ao escárnio e à zombaria. (HENCKMANN; LOTTER, 2004, p. 177, tradução minha).⁷⁴

Já Massaud Moisés (2004, p. 68) a coloca como o “exagero, por meios plásticos ou literários, de um traço ou mais de uma personalidade real ou personagem de ficção, com vistas ao ridículo, ao burlesco, ao cômico, à sátira.” Ressalta ainda que o “retrato deformado resultante pode incidir sobre aspectos físicos ou psicológicos, isolados ou não.” Semelhante à de Moisés é a definição de J. A. Cuddon (1999, p. 110, tradução minha): “um retrato que ridiculariza uma pessoa por meio do exagero e da distorção de

⁷² « La caricature (de l’italien *caricare*, charger) est une œuvre d’art figurant un être quelconque (les plus souvent un être humain connu) sous un aspect rendu volontairement affreux, difforme, odieux ou ridicule, tout en restant jusqu’à un certain point ressemblant et reconnaissable. » (SOURIAU, 2004, p. 311).

⁷³ Uma “obra” ou então uma “prática cultural”, se tomarmos a mais ampla definição de paródia feita por Simon Dentith (2002, p. 37, tradução minha): “Eu defini paródia, numa definição delineada de maneira deliberadamente ampla, como qualquer prática cultural que faça uma imitação alusiva e relativamente polêmica de outra produção ou prática cultural” (“*I have defined parody, in a deliberately widely drawn definition, any cultural practice which makes a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice*”).

⁷⁴ „**Karikatur.** Die K. (ital. *caricare*: überladen, übertreiben) bildet die Wirklichkeit auf eine verzerrte Weise ab, um mit Stilmitteln der Vereinfachung und Übertreibung die Fehler und Schwächen von Menschen, die Paradoxie von politischen Situationen oder die Mängel von künstlerischen Werken zum Ausdruck zu bringen und sie gleichzeitig dem Spott und Hohn preiszugeben.“ (HENCKMANN; LOTTER, 2004, p. 177).

seus traços e características mais proeminentes. Com frequência a caricatura provoca um riso mais simpático que zombeteiro”.⁷⁵

Bem se vê que a paródia pode ser um dos componentes da caricatura, como no caso de Pangloss, em que a paródia do discurso de Leibniz ajuda a caracterizar a personagem como uma caricatura do próprio Leibniz. Inversamente, também a caricatura pode ser elemento da paródia: por exemplo, numa paródia de *Hamlet*, o príncipe dinamarquês provavelmente será representado como uma caricatura da personagem original, ao passo que, numa paródia da biografia do próprio Shakespeare, o provável é que a personagem principal seja uma caricatura da pessoa biografada.

Em vista das definições citadas, é preciso notar que a palavra “caricatura” é um termo análogo, isto é, que representa dois conceitos ligeiramente distintos, de forma que há dois modos de entendê-lo em relação ao conceito de paródia. No primeiro deles, a caricatura seria uma obra de arte que deforma “*um ser qualquer*” (ou “a realidade”), mas mantendo-o ainda reconhecível; considerando-a dessa maneira geral, a paródia seria então uma de suas espécies, ou seja, aquela em que esse “ser qualquer” é especificamente uma “*obra*” (ou “produção cultural”). Já o segundo conceito de caricatura é também uma espécie do primeiro, em que aquele “ser qualquer” é especificamente uma “*pessoa*”, real ou fictícia. Portanto, o primeiro conceito de caricatura é *geral* (obra de arte que, sem torná-lo irreconhecível, representa *algo* de maneira intencionalmente deformada) e o segundo é *específico* (obra de arte que, sem torná-la irreconhecível, representa *uma pessoa* de maneira intencionalmente deformada; em outras palavras: um *retrato* que deforma de propósito a pessoa retratada).

Como se viu nas citações acima, entre os meios usados pela caricatura estão o *exagero*, a *distorção* e a *simplificação*. No uso da simplificação, ela se aproxima do *estereótipo* (ou clichê). Em seu sentido literal, o estereótipo é uma chapa de metal tipográfica que permite a realização de múltiplas impressões de um texto. No sentido figurado, é um

Ato ou pensamento que se repete invariavelmente, modelo fixo no qual se moldam as maneiras de pensar ou de se comportar. No domínio da estética, o estereótipo, solidificação do efeito de um fluxo

⁷⁵ “a portrait which ridicules a person by exaggerating and distorting his most prominent features and characteristics. Quite often the caricature evokes genial rather than derisive laughter.” (CUDDON, 1999, p. 110).

criador, não é mais que a repetição vazia, sem fim e sem qualidade, de fórmulas criadas em outro lugar, desvalorizadas por sua duplicação quase mecânica. (SOURIAU, 2004, p. 1310, tradução minha).⁷⁶

O que caracteriza o estereótipo é o seu uso repetido, que acaba por lhe prejudicar ou simplificar o significado. Assim, Massaud Moisés (2004, p. 76) descreve os clichês como “expressões ou situações que, à semelhança das matrizes tipográficas, que podem reproduzir-se indefinidamente, se tornaram vazias de sentido ou se trivializaram por força de terem sido demasiado repisadas.” (MOISÉS, 2004, p. 76). Mas ainda é possível entender o conceito sob um ponto de vista sociológico ou antropológico, como o faz Francisco Javier López Rodríguez:

Um estereótipo pode ser definido como uma série de crenças, preconceitos e generalizações categóricas sobre certos grupos de pessoas, surgidos a partir de simplificações e ideias errôneas que costumam carecer de base real. A criação de estereótipos implica a atribuição de certas características a determinados grupos sociais em função de sua aparência física, suas atitudes mentais, sua personalidade ou seus costumes. (RODRIGUEZ, [2010], p. 9, tradução minha).⁷⁷

Essa espécie é bem exemplificada pela imagem superficial que se tem das diversas nacionalidades, muitas vezes fixadas na figura de uma personagem visualmente identificável, como, por exemplo, o francês de bigode pontudo, boina e lenço no pescoço.

Em suma, entende-se o estereótipo primeiramente como uma forma muitas vezes repetida e, em segundo lugar, como uma representação simplificada que se fixa numa fórmula cuja simplicidade favorece a sua repetição — como quando se desenha o ser humano com um círculo e cinco linhas, que respectivamente fazem as vezes de cabeça, tronco e membros. Dependendo do caso, o estereótipo pode ser arbitrário ou ter algum fundamento na realidade, que, entretanto, aparecerá nele de maneira rasa e esquemática.

⁷⁶ « Acte ou pensée qui se répète immuablement, modèle fixe dans lequel se coulent des manières de penser ou de faire. Dans le domaine d'esthétique, le stéréotype, solidification de ce qui fut d'effet d'un flux créateur, n'est plus que la répétition vide, sans fin et sans qualité, des formules inventées ailleurs, dévaluées par leur duplication quasi mécanique. » (SOURIAU, 2004, p. 1310).

⁷⁷ “Un estereotipo puede ser definido como una serie de creencias, prejuicios y generalizaciones categóricas sobre ciertos grupos de personas surgidos a partir de simplificaciones e ideas erróneas que suelen carecer de base real. La generación de estereotipos implica la atribución de ciertas características a determinados grupos sociales en función de su apariencia física, sus aptitudes mentales, su personalidad o sus costumbres.” (RODRIGUEZ, [2010], p. 9).

Apesar de seus defeitos, contudo, o estereótipo pode ter a sua utilidade artística, como argumenta Will Eisner, com um raciocínio que, embora voltado particularmente às histórias em quadrinhos, podemos aplicar igualmente aos programas cômicos de TV. Primeiro ele reconhece a sua “reputação ruim” e o considera como uma “necessidade maldita”:

O estereótipo tem uma reputação ruim não apenas porque implica banalidade, mas também por causa do seu uso como uma arma de propaganda ou racismo. Quando simplifica e categoriza uma generalização imprecisa, ele pode ser prejudicial ou, no mínimo, ofensivo. [...] Apesar dessas definições, o estereótipo é bastante comum nos quadrinhos. Ele é uma necessidade maldita — uma ferramenta de comunicação da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir. Dada a função narrativa do meio, isso não é de surpreender. (EISNER, 2005, p. 21).

Tal necessidade viria, portanto, do formato do meio: mais propriamente, da falta de tempo ou espaço para o desenvolvimento das personagens:

A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma idéia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo, estereótipos. [...] Nos filmes tem-se muito tempo para desenvolver um personagem [...] Nos quadrinhos, temos pouco tempo ou espaço. A imagem ou caricatura tem de defini-lo instantaneamente. (EISNER, 2005, pp. 21–22.)

Usado como procedimento humorístico, o estereótipo é outro dos possíveis componentes da paródia e da caricatura.⁷⁸

⁷⁸ Vale mencionar que o estereótipo, nesse sentido, pode aproximar-se das chamadas personagens *tipo*, que, na explicação de Pavis (1999, p. 410), são aquelas que têm “características físicas, fisiológicas ou morais comuns”, fixadas pela tradição literária e “conhecidas de antemão pelo público”, sendo constantes durante toda a história (como o fanfarrão, o bandido de bom coração etc.), podendo também representar um “papel característico de um estado ou de uma esquisitice” (o avarento, o traidor). O tipo é criado sempre que “as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação”, mas distingue-se do estereótipo por não ter “nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo”. Valeria um estudo específico que examinasse mais detidamente o papel dos estereótipos e personagens tipo nas séries de Chespirito.

2.2. Paródia e caricatura em *El Chapulín Colorado*

Em *El Chapulín Colorado*, o próprio protagonista é uma paródia dos super-heróis de histórias em quadrinhos, animações e filmes norte-americanos: é um super-herói fraco e tonto, medroso e desastrado, que na maior parte das vezes atrapalha em vez de ajudar. Inclusive, o seu texto de apresentação parodia ironicamente a famosa apresentação do Super-Homem.

NARRADOR: Mais rápido que uma bala, mais poderoso que uma locomotiva, capaz de saltar grandes edifícios num único pulo. O menino de Krypton agora é o Homem de Aço: Super-Homem! (SUPERMAN: 1941–1942, episode 1, 01min30; SUPERMAN: 1941, Quotes IMDB, tradução minha).⁷⁹

NARRADOR: Más ágil que una tortuga, más fuerte que un ratón, más noble que una lechuga, su escudo es un corazón, es... ¡El Chapulín Colorado! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 00min10).⁸⁰

Bolaños dizia que havia se inspirado em Cervantes para a criação de Chapolin: assim como o escritor espanhol havia parodiado as novelas de cavalaria, populares em seu tempo, Chespirito teve a ideia de parodiar as “novelas de cavalaria” da atualidade: as histórias de super-heróis. (Cf. KASCHNER, 2006, p. 43). Por exemplo, disse uma vez numa entrevista que

[O Chapolin Colorado] Era uma crítica como a que Cervantes fez com o Quixote, uma crítica ao excesso de novelas de cavalaria que havia em seu tempo. No meu tempo há um excesso de Super-Homens e Batmans e todas essas coisas; e eu queria fazer uma crítica em nível mexicano ou latino-americano, quer dizer, com muito pouco dinheiro, sem recursos, sem inventos sensacionais, débil, tonto [...] mas muito valente, muito valente, porque tinha um medo enorme, e nisso se parece mais a mim; mas valente, porque o Chapolin enfrenta os problemas, consciente de sua debilidade, de tudo isso; e assim tem se passado comigo, todas as coisas me dão medo. (BOLAÑOS, “Chespirito: 35 Años” Fie. 2005 *apud* AGUASACO, 2010, p. 42, tradução minha).⁸¹

⁷⁹ “NARRATOR: Faster than a speeding bullet, more powerful than a locomotive, able to leap tall buildings in a single bound. The infant of Krypton is now the Man of Steel: Superman!” (SUPERMAN: 1941–1942, episode 1, 01min30; SUPERMAN: 1941, Quotes IMDB). Cf. também: Demers-Olivier (2009, p. 2).

⁸⁰ *Tortuga*: tartaruga; *ratón*: rato; *noble*: nobre; *lechuga*: alface.

⁸¹ “[*El Chapulín Colorado*] 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

Um paralelismo entre um autor e outro é traçado por Aguasaco (2010, p. 42 e p. 44, tradução minha): à semelhança de Cervantes, Chespirito emprega um estilo de paródia que ao mesmo tempo critica e acompanha os modelos parodiados. Assim como Cervantes, atacando as novelas de cavalaria, acabou criando a última e mais famosa delas e fazendo de seu protagonista “o cavaleiro andante por excelência”, também Chespirito criou “o super-herói latino-americano por excelência”. Quixote e Chapolin se apresentam ora como paródias, ora como correlatos de seus modelos. “Da mesma maneira que Dom Quixote fala com frequência de Amadís de Gaula, o Chapolin faz referência a Super-Homem e Batman”.⁸²

Cervantes faz com que Dom Quixote seja propriamente um cavaleiro andante, tem suas armas, é armado numa cerimônia depois de velá-las, tem um escudeiro e é cavaleiro enamorado. Todos esses detalhes acontecem de uma forma paródica e satírica, em que se ridiculariza o processo e as circunstâncias, mas igualmente se cumpre com elas. (AGUASACO, 2010, p. 44, tradução minha).⁸³

Da mesma forma, os atributos do Chapolin criticam parodicamente os super-heróis, embora acabe muitas vezes cumprindo efetivamente a função de herói, derrotando os bandidos e salvando a mocinha. Como explica Simon Dentith (2002, p. 32), uma das funções da paródia é justamente a crítica:

Um dos modos típicos como a paródia funciona é o de apoderar-se de aspectos particulares de uma maneira ou estilo e exagerá-lo a fim de obter um efeito jocoso. Há nisso uma evidente função crítica, na medida em que o ato da paródia deve envolver primeiro a identificação de um hábito estilístico ou maneirismo característico, que depois se fará comicamente visível. (DENTITH, 2002, p. 32, tradução minha).⁸⁴

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.” (BOLAÑOS, “Chespirito: 35 Años” Fie. 2005 *apud* AGUASACO, 2010, p. 42).

⁸² “De la misma manera en que Don Quijote habla con frecuencia de Amadís de Gaula el Chapulín hace referencia a Superman y a Batman.” (AGUASACO, 2010, p. 42).

⁸³ “Cervantes hace que Don Quijote sea un caballero andante en propiedad, tiene sus armas, es armado en una ceremonia después de velarlas, tiene un escudero y es caballero enamorado. Todos esos detalles toman lugar de una forma paródica y satírica donde se ridiculiza el proceso y las circunstancia [*sic*] pero igual se cumple con ellas.” (AGUASACO, 2010, p. 44).

⁸⁴ “One of the typical ways in which parody works is to seize on particular aspects of a manner or a style and exaggerate it to ludicrous effect. There is an evident critical function in this, as the act of parody must first involve identifying a characteristic stylistic habit or mannerism and then making it comically visible.” (DENTITH, 2002, p. 32).

Porém o autor chama a atenção para o fato de que, na paródia, “a polêmica pode operar em ambos os sentidos: na direção do texto imitado ou na direção do ‘mundo’”, de modo que “a paródia não tem de ter uma relação polêmica com os textos que são ‘citados’.”⁸⁵ Ou seja, “muitas paródias recorrem à autoridade de textos precursores para atacar, satirizar, ou apenas referir-se de maneira divertida a elementos do mundo contemporâneo.”⁸⁶ E é assim que pode surgir o paradoxo da paródia, ou seja, quando o texto paródico, aparentando ser destrutivo, “na verdade cria novas ficções a partir de seus próprios procedimentos paródicos”, como é o caso dos romances clássicos baseados na paródia, tais como *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*. (DENTITH, 2002, pp. 9, 15 e 17, tradução minha).⁸⁷

É assim também que Chapolin, apresentando-se como crítica aos super-heróis norte-americanos, utiliza da forma do super-herói para parodiar ainda algo além de seus modelos. Por exemplo, se a precariedade de suas armas, de seu físico e de seu uniforme parodiam a exuberância dos poderes de Batman e Super-Homem, por outro lado também refletem, como interpreta Aguasaco (2010, pp. 42–43, tradução minha), “um desenvolvimento latino-americano inacabado e carente de recursos”, do mesmo modo que — voltando à comparação com a obra cervantina — a armadura de Dom Quixote, feita de restos de armas de seus antepassados, refletia “uma precariedade própria de uma Espanha em crise, que não sai por completo da Idade Média nem entra na Modernidade.”⁸⁸

Will Eisner (2005, p. 78) conta que, depois da Segunda Guerra Mundial, cada país passou a desenvolver suas histórias em quadrinhos pensando mais especificamente em seu público nacional, de modo que vários artistas “começaram a criar quadrinhos para satisfazer seus próprios leitores com histórias, arte e ícones que refletiam sua

⁸⁵ “[...] the polemic can work both ways: towards the imitated text or towards the ‘world’. Thus it is certainly true, even taking familiar literary examples, that parody does not have to have a polemical relation to the texts that are ‘quoted’.” (DENTITH, 2002, p. 17).

⁸⁶ “But many parodies draw on the authority of precursor texts to attack, satirise, or just playfully to refer to elements of the contemporary world.” (DENTITH, 2002, p. 9).

⁸⁷ “[...] [Margaret] Rose addresses the paradox that, while apparently being destructive, parody texts actually create new fictions out of their own parodic procedures.” (DENTITH, 2002, p. 15).

⁸⁸ “Así como la armadura del caballero de la Triste Figura, o de Los Leones, se construye con los restos de las armas de sus antepasados reflejando una precariedad propia de una España en crisis que no sale por completo de la edad media ni entra en la modernidad, la indumentaria del Chapulín refleja un desarrollo latinoamericano inacabado y carente de recursos.” (AGUASACO, 2010, pp. 42–43).

própria cultura nacional”, o que levou à criação de “certas imagens estereotipadas” que “conservam um personagem nacional”. O super-herói seria um exemplo desse tipo de imagem:

O super-herói é um estereótipo dos quadrinhos inerente à cultura americana. Vestido com uma roupa derivada da clássica vestimenta dos homens fortes dos circos, ele é adotado em histórias que enfocam vingança e perseguição. Esse tipo de herói geralmente tem poderes super-humanos que limitam as possibilidades do roteiro. Como um ícone, ele satisfaz a atração popular nacional pelo herói que vence mais por sua força do que pela malícia. (EISNER, 2005, p. 78).

Já o Chapolin, quando vence, vence menos pela força que pela “astúcia”, da qual não raro se gaba, com o bordão “*¡No contaban con mi astucia!*” — apesar de, muitas vezes, mostrar-se mais tonto que astuto. Ademais, Chapolin é baixo, sem músculos aparentes, e “não necessariamente muito jovem”, ao contrário de seus modelos, que são jovens, altos e musculosos. (AGUASACO, 2010, p. 46). Contrastando com os recursos tecnológicos e científicos do Batman, acessíveis à sua fortuna de milionário, as armas do Chapolin mostram-se como uma paródia material: uma marreta de plástico, um vidro de pastilhas, e uma buzina. (AGUASACO, 2010, p. 48). A marreta biônica (*chipote chillón*) parodia particularmente o Mjolnir, martelo de metal poderoso e indestrutível que é a arma de outro herói dos quadrinhos: Thor, o deus do trovão. (Cf. BARBOSA, 2017). Há também, saindo de seu capuz, o par de anteninhas, como as de inseto, que Chapolin dizia serem de vinil, material plástico que, segundo Bolaños ([2006], p. 96), na época era comumente usado na fabricação de brinquedos. As anteninhas têm a capacidade de detectar a presença dos inimigos, à semelhança do sentido de aranha do Homem-Aranha.

Uma referência paródica não só ao Super-Homem, mas também ao Tarzan, o homem macaco, surge no episódio em que Chapolin vem para ajudar um casal e seu motorista, que, a caminho de sair de um país estrangeiro em guerra, esqueceram seu documento de salvo conduto no hotel.

CHAPULÍN: Entonces, tendré que ir yo por ese salvo conducto.

ESPOSA: ¿A pie?

CHAPULÍN: Claro que no, por los aires.

ESPOSO: No me digas que te vas a ir como Superman.

CHAPULÍN: Por supuesto que no. Ni yo ni Superman ni nadie puede volar sin aparatos.

ESPOSO: ¿Cómo no? ¡Yo lo vi en televisión!

CHAPULÍN: Son trucos que hacen en el cine para que parezca que Superman está volando. Pero si alguien trata de hacer eso en la vida real, lo único que conseguirá es matarse.

CONDUCTOR: Claro. Bueno, ¿cómo le vas a hacer?

CHAPULÍN: Un método que yo inventé hace mucho tiempo, que por cierto se lo enseñé a un tal Tarzán de los monos, y no lo hace mal... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 140, 06min22).⁸⁹

Em seguida, Chapolin sai dependurando-se nos cipós da floresta. Aqui, conforme interpreta Aguasaco (2010, p. 66, tradução minha), Chapolin, por um lado, desconstrói o modelo do Super-Homem e, por outro, apresenta-se a si mesmo como modelo do Tarzan, havendo-lhe ensinado a sua característica forma de locomoção. “Da mesma forma com que Cervantes critica a leitura literal dos livros de cavalarias, o Chapolin critica o mesmo ponto em relação à televisão.”⁹⁰ Chapolin, assim, rebaixa os dois heróis: reduz o Super-Homem à condição de história mentirosa e o Tarzan à de seu discípulo.

Outra ocasião em que ele rebaixa satiricamente seus modelos, referindo-se a eles como se fossem seus empregados, é o episódio em que é chamado para enfrentar um mosquito biônico:

ENFERMEIRA: Yo estoy hablando de cosas importantes. Y si no quieres creer lo del monstró biónico, pues, tendré que invocar la ayuda de Batman o de Superman.

CHAPULÍN: No podrías, a los dos los tengo ocupados con trabajos menores. A Batman lo mandé a que buscara un perrito extraviado y a Superman lo mandé al súper. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín* 06min15).⁹¹

Ironicamente, embora por vezes Chapolin de fato enfrente situações de real perigo — como conflitos com gangsters, piratas e pistoleiros —, por outro lado a natureza banal de certas tarefas de que se encarrega parodia a grandiosidade das missões dos super-heróis: Chapolin, por exemplo, é chamado para ajudar uma moça a se livrar de um casamento arranjado (1977, ep. 160b), para auxiliar com os afazeres domésticos um marido que é dono de casa (1979, ep. 227), e para trabalhar como pedreiro numa obra que precisa estar pronta num prazo determinado, mas cujos trabalhadores abandonaram o serviço (1979, ep. 238b). (Cf. AGUASACO, 2010, p. 67). Tais

⁸⁹ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, pp. 65–66).

⁹⁰ “De la misma forma en que Cervantes critica la lectura literal de los libros de caballerías el Chapulín critica el mismo punto con respecto a la televisión.” (AGUASACO, 2010, p. 66).

⁹¹ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 69).

situações o colocam tão baixo como o Batman a buscar um cãozinho perdido ou o Super-Homem a fazer compras de supermercado.

Outra referência paródica ao Super-Homem, ainda mais explícita, vem por meio de uma personagem que participa de quatro episódios:⁹² o Super Sam, cujas características misturam os atributos do Homem de Aço aos do Tio Sam, figura icônica do senhor de cartola e barbas brancas que representa a nação dos Estados Unidos: capa vermelha, uniforme azul, um escudo com um S estampado no peito, cueca vermelha por cima das calças, barbicha grisalha de bode e, na cabeça, uma cartola vermelha, azul e branca, com listras e estrelas como as da bandeira americana. Na mão, traz sempre um saquinho com um cifrão desenhado. Fala espanhol com sotaque de americano, e às vezes precisa até mesmo recorrer ao dicionário.

Na interpretação de Carlos Aguasaco (2010, p. 70), a presença do Super Sam serve como que para suprir a ausência de Batman e Super-Homem. Para além das várias vezes que Chapolin menciona seus modelos americanos com ironia e mesmo mordacidade satírica (Cf. AGUASACO, 2010, pp. 61–70), Super Sam personifica-os indiretamente, também em forma paródica, proporcionando assim um ponto de contraste com o herói mexicano.

Super Sam é o super-herói intrometido, que aparece sem haver sido invocado e insiste em ficar, apesar de as vítimas lhe deixarem claro que preferem um herói nacional, latino-americano. A relação com o Chapolin Colorado está marcada, à semelhança de seus referentes nacionais, pela competitividade e a convivência forçada. (AGUASACO, 2010, p. 71, tradução minha).⁹³

Super Sam, então, como rival de Chapolin, introduz um elemento de conflito que gera inúmeras cenas cômicas. Nas palavras de Pablo Kaschner (2006, pp. 41–42), “um não suporta o outro, mas são obrigados a conviver e [...] até a agir juntos.”

Mas *El Chapulín Colorado* não se restringe apenas à paródia e caricatura dos super-heróis. Longe disso. Em vários episódios aparecem parodiadas célebres obras da literatura — como *Cyrano de Bergerac*, *Romeu e Julieta*, *Fausto*, *Don Juan Tenorio*, *A dama das camélias*, *Pigmalião*, e *Dom Quixote* —, e do cinema, como *Cantando na*

⁹² Ep. 33 (1973), ep. 126 (1976), ep. 184 (1977), e ep. 201 (1978).

⁹³ “Súper Sam es el superhéroe entrometido que aparece sin haber sido invocado e insiste en quedarse a pesar de que las víctimas le aclaran que prefieren un héroe nacional, latinoamericano. La relación con el Chapulín Colorado está marcada, al igual que sus referentes nacionales, por la competitividad y la convivencia forzada.” (AGUASACO, 2010, p. 71).

Chuva, A pantera cor-de-rosa, Frankenstein, e ainda os filmes de Chaplin e O Gordo e o Magro.⁹⁴ Não somente obras particulares, mas também os próprios gêneros narrativos são parodiados: Chapolin protagoniza ou conta histórias de terror, faroeste, ficção científica, de piratas, detetives, espões, e por aí afora. Desse modo, sendo ele mesmo uma obra audiovisual, o seriado

estabelece um diálogo paródico e cômico com uma série de modelos provenientes das indústrias cinematográficas estadunidense e mexicana. Um seguimento diacrônico do desenvolvimento da série revela a repetição de modelos e a variedade de gêneros parodiados. Desde os filmes de faroeste, de ficção científica, até o drama histórico e o musical, se incluem num inventário referencial a partir do qual citam-se narrativas, formas e estéticas, sempre dentro de uma reescrita, de um dialogismo, de uma paródia. A série de *El Chapulín Colorado* mantém um diálogo constante com o repertório canônico de produtos audiovisuais precedentes e contemporâneos a sua produção. (AGUASACO, 2010, pp. 76–77, tradução minha).⁹⁵

Nesse sentido, as referências a tais modelos “funcionam como ‘readymades’ que, entre outras coisas, alimentam de maneira quase inesgotável o aparato paródico com um caudal referencial já consumido pelo público.” Com isso, os espectadores se dividirão entre os que possuem o “capital cultural” que os habilita a reconhecer a paródia e os que carecem desse repertório. Os primeiros se convertem assim em “ruminantes paródicos” por meio da série, enquanto que os últimos são “instruídos em um repertório canônico.” (AGUASACO, 2010, p. 77, tradução minha).⁹⁶

⁹⁴ Na verdade, *A dama das camélias* e *Pigmalião* apresentam-se antes como paródias de suas versões cinematográficas. Já o *Dom Quixote* aparece parodiado tanto a partir do modelo do cinema quanto a partir do texto de Cervantes, como se verá adiante. As paródias de filmes estão em sua maioria reunidas na série de seis episódios intitulada “*La función debe continuar*” (1978, ep. 206–211), em que Chapolin compartilha das memórias de um velho funcionário de um estúdio de cinema.

⁹⁵ establece un diálogo paródico y cómico con una serie de modelos provenientes de las industrias cinematográficas estadounidense y mexicana. Un seguimiento diacrónico del desarrollo de la serie revela la repetición de modelos y la variedad de géneros parodiados. Desde las películas del oeste, la ciencia ficción, hasta el drama histórico y el musical se incluyen en un inventario referencial que del que se citan narrativas, formas y estéticas siempre dentro de una reescritura, de un dialogismo, de una parodia. La serie de *El Chapulín Colorado* mantiene un diálogo constante con el repertorio canónico de productos audiovisuales precedentes y contemporáneos a su producción. (AGUASACO, 2010, pp. 76–77).

⁹⁶ “en la serie del El Chapulín Colorado las referencias a modelos audiovisuales funcionan como ‘readymades’ que, entre otras cosas, alimentan de manera casi inagotable el aparato paródico con un caudal referencial ya consumido por el público. Los espectadores se dividirán entre aquellos que poseen el capital cultural (audiovisual) que les permita comprender la parodia y los que carecen de ese repertorio de imágenes. Quienes ya poseen la competencia referencial se convierten en ‘ruminantes’ paródicos a través de la serie. Aquellos que carecen de esas imágenes son, literalmente, instruidos en un repertorio canónico.” (AGUASACO, 2010, p. 77).

As paródias literárias, com modelos especialmente do século XVI (como Cervantes e Shakespeare) e do romantismo (como José Zorrilla), “desconstroem, em seu conjunto, as hierarquias das obras canônicas próprias das elites, ao mesclá-las com referências da cultura popular.”⁹⁷ (AGUASACO, 2010, p. 96, tradução minha).

Por exemplo, em “*La historia de Don Juan Tenorio*” (1978, ep. 219), mezcladas ou entremeadas à paródia geral do enredo e das personagens da obra de Zorrilla — e mesmo à paródia de versos específicos, como quando Don Juan lê a Don Luis a lista de seus feitos:

Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo los claustros escalé,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí.
(ZORRILLA, [s.d.], pp. 31–32).

Yo a las cabañas bajé
y a los palacios subí
y aunque nunca me perdí
no sé ni cómo llegué.
(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 04min30).⁹⁸

— aparecem ainda, conforme observou Aguasaco (2010, p. 109), primeiro uma paródia das redondilhas de Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mexicana do século XVII:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

Si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

— Sor Juana Inés de la Cruz (*apud* AGUASACO, 2010, p. 262).

BRÍGIDA: Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,

⁹⁷ “Las parodias literarias en su conjunto deconstruyen las jerarquías de las obras canónicas propias de las elites al mezclarlas con referencias de la cultura popular.” (AGUASACO, 2010, p. 96).

⁹⁸ Transcrição de Aguasaco (2010, p. 107).

sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
Si con ansia sin igual
solicitáis su perdón,
¿por qué queréis que obren bien
si hacen mal la digestión?

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 10min35).⁹⁹

e logo em seguida uma paródia da canção “*El Rey*” (1971), do mexicano José Alfredo Jimenez, de modo que assim o “pêndulo passa de um produto cultural do século XVII a um do século XX” (AGUASACO, 2010, p. 109, tradução minha).¹⁰⁰

Yo sé bien que estoy afuera,
Pero, el día que yo me muera,
Sé que tendrás que llorar.
(Llorar y llorar,
Llorar y llorar).

Dirás que no me quisiste,
Pero, sé que vas a estar triste
Y así te vas a quedar...

— “*El Rey*”, de José Alfredo Jimenez, 1971

D. LUIS: Hace rato estaba afuera,
Pero, el día en que yo me muera,
Sé que tendrá que llorar.

CORO (D. Juan, D. Inés etc.): Llorar y llorar.
Llorar y llorar.

D. LUIS: Ya veis, Don Juan, lo que hiciste,
Pero vas a estar muy triste,
Porque te voy a matar.

CORO: Matar y matar.
Matar y matar.

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 10min58).

Nesse episódio, o texto de Chespirito também trata o próprio formato poético como modelo de paródia, ao tomar o ritmo e as rimas como matéria de tiradas cômicas. Por exemplo:

⁹⁹ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 107).

¹⁰⁰ “De esta forma se recontextualiza parodiando de una forma doble los dos modelos fundidos en la nueva versión del drama. El procedimiento se mantiene pero el péndulo pasa de un producto cultural del siglo XVII a uno del XX y Don Luis parodia la letra de la canción ‘El Rey’ [...]” (AGUASACO (2010, p. 109).

D. JUAN [*sobre D. Inés*]: ¿Ella sabe dónde se halla?

BRÍGIDA: Ni la más leve sospecha.

D. JUAN: Pues, cuida que no se vaya,
Voy al fondo a la derecha...

— Ah, si regresa mi creado,
Dile que no tardo mucho.

BRÍGIDA: No tengáis ningún cuidado.

D. JUAN: Gracias.

BRÍGIDA: Las que te adornan, ¡papucho!

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 06min17).¹⁰¹

BRÍGIDA: Pues, si está buscando novia,
La solución es muy obvia;
Las parejitas ya están organizadas aquí:
Doña Inés para Don Juan,
Doña Yo para Don Ti.

CIUTTI: ¡La triste repartición!
¡Que destino tan ingrato!
Los filetes pal patrón
y los pellejos pal gato.¹⁰²

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 07min25).¹⁰³

Em prosa possivelmente esses diálogos ainda seriam engraçados, mas a forma metrificada dos versos e o efeito harmônico que acompanha a resolução de uma rima intensificam a comicidade de frases como “*Voy al fondo a la derecha*” e “*Las que te adornan, ¡papucho!*”.

Em geral as paródias de Chespirito às obras literárias ficam mais no nível dos enredos, situações e personagens, como acontece com *Cyrano de Bergerac* (ep. 212), *Romeu e Julieta* (ep. 90–91) e *Fausto* (ep. 138). Mas, além de “*La historia de Don Juan Tenorio*”, há outro episódio em que há uma paródia textual, desta vez daqueles famosos parágrafos de abertura do *Dom Quixote*:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco y galgo corredor. [...] Es, pues, de saber

¹⁰¹ *Donde se halla*: onde se encontra; *papucho*: bonitão, querido.

¹⁰² *Filetes*: filês; *pellejos*: peles.

¹⁰³ Transcrição revisada a partir de: <<https://pt.scribd.com/doc/107128214/Tenorio-comico-Chespirito>>. Acesso em: 16 out. 2019.

que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba á leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aún la administración de su hacienda; [...]

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera, que vino á perder el juicio. (CERVANTES, 1880, pp. 1–3).

O episódio em questão intitula-se, mui apropriadamente, “*Don Chapulín de la Mancha*” (1974, ep. 46). A câmara passeia por uma casa de móveis antigos até chegar a um velho senhor sentado numa poltrona defronte à TV e, enquanto isso, a voz de Chespirito, numa narração em *off*, dá início ao episódio com a seguinte introdução:

En otro lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo que los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a ver programas de televisión.

[A câmara mostra a televisão, em que está passando um programa de El Chapulín Colorado, enquanto o velho vibra com as cenas do herói].

Y así del poco dormir y del mucho ver televisión se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 46, 00min50).¹⁰⁴

O “outro lugar da Mancha”, como interpreta Aguasaco (2010, p. 97), seria, no caso, a América Latina, na qual se recontextualiza o tema cervantino. O episódio conta a história de Dom Monchito, este velhinho que, de tanto ver os programas do Chapolin Colorado, enlouqueceu a ponto de acreditar ser ele mesmo o super-herói da marreta biônica: para tanto, ele tem a sua própria marreta de plástico, e um chapéu com anteninhas de vinil. Assim, “Esta autorreferencialidade estabelece de maneira definitiva o Chapolin Colorado como o modelo fundamental do capítulo, que representa a história de um ancião que faz uma leitura literal da série.” (AGUASACO, 2010, p. 97, tradução minha).¹⁰⁵ Ou seja, trata-se aqui de uma autoparódia. Quando o herói aparece (06min20), atendendo ao chamado de uma senhora da mesma casa, e pergunta a ela qual é o problema, eis que a resposta é: “o Chapolin Colorado”, visto que é ele a causa da loucura do ancião. Chapolin então procurará auxiliar Dom Monchito a recobrar o juízo.

¹⁰⁴ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 97).

¹⁰⁵ “Esta auto referencialidad instala de manera definitiva al Chapulín Colorado como el modelo fundamental del capítulo que representa la historia de un anciano que hace una lectura literal de la serie.” (AGUASACO, 2010, p. 97).

Um recurso paródico muito utilizado é o da recontextualização temporal e/ou geográfica, geralmente para a época contemporânea e o espaço mexicano. Às vezes isso se dá de forma abrangente, recontextualizando todo o enredo e ambientação, como no caso de “*Don Chapulín de la Mancha*”, porém mais amiúde se dá em chistes pontuais, que introduzem um elemento de contraste, e por isso mesmo cômico, a uma ambientação de outra época e/ou lugar, como na história de Sansão (ep. 118, 1976, 12min30), quando, embora o cenário, o enredo e os figurinos representem, de modo geral, um ambiente dos tempos bíblicos, Sansão confessa que o lugar em que matou o “leão” não foi o Deserto de Sinai, mas sim o Zoológico de Chapultepec, famoso zoológico da Cidade do México.

Em “*La historia de Don Juan Tenorio*”, em meio à sua ambientação no estilo capa e espada, situada na Espanha do século XVI, vemos atualizações paródicas na lista de feitos de Don Juan — em que se menciona o Concorde, prodigioso avião supersônico¹⁰⁶ que havia surgido para o mundo no início daquela década de 1970:

A Francia fui por amor,
Que en francés se dice *amour*,
Claro está que fui en un *tour*,
Pero a bordo del Concord’.

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 04min49).

— e na cena em que o Comendador descobre que sua filha quer se casar com Don Juan — quando se mencionam o jogo da loteria e o ator americano que, no ano anterior, alcançara estrondoso sucesso com o filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977):¹⁰⁷

D. JUAN: Comendador, bueno amigo,
Doña Inés hade ser mía,
Y casándose conmigo,
Se saca a la lotería...

COMENDADOR: La mala suerte me escolta
Todas las penas son mías...
[Para D. Inés:] ¿Y luego tú, no querías
Casarte con John Travolta?

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 12min51).

¹⁰⁶ Cf. <<https://terravistabrasil.com.br/concorde-o-aviao-comercial-supersonico/>>. Acesso em: 16 out. 2019.

¹⁰⁷ Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0076666/>>. Acesso em: 16 out. 2019.

Essa recontextualização pontual, aliás, trabalha com um dos mecanismos da anedota de abstração, visto que apresenta uma contradição, de ser e não ser ao mesmo tempo, ou seja: o Don Juan de Chespirito coloca-se ao mesmo tempo na Espanha de Carlos V e na época dos Bee Gees.

Carlos Aguasaco chama a atenção para mais alguns exemplos como esses. Por exemplo, quando, em *“La romántica historia de Juleo y Rumieta – Partes I y II”*, paródia de *Romeu e Julieta*, o pai de Rumieta Capuleto explica a Juleu Montesco o motivo da briga entre suas famílias, e da impossibilidade de uma reconciliação:

RUMIETA: Sí, papi. Él es el sargento Juleo Montesco.
 CAPULETO: ¿Su apellido es Montesco?!¹⁰⁸
 JULEO: Sí. Soy Montesco por parte de padre, Villagrán por parte de madre, y sargento por parte del servicio militar obligatorio.
 CAPULETO: ¿No sabes que tu padre y yo somos enemigos mortales?
 JULEO: ¡No me diga!
 CAPULETO: ¡Yo soy un Capuleto!
 JULEO: ¿Hermano de Capulina?
 CAPULETO: Me refiero a la familia de los Capuleto. Y pues, si no lo sabes, ¡los Capuletos y los Montescos tamos en guerra muerte hace mucho tiempo!
 JULEO: ¡Ah, caray! ¿Y no habrá forma de que terminarán sus diferencias?
 CAPULETO: Bueno, nosotros podríamos olvidar que tu abuelo mató a mi abuelo; también podríamos olvidar que tu bisabuelo mató a mi bisabuelo; también podríamos olvidar que tu tatarabuelo mató a mi tatarabuelo; ¡lo que jamás podremos olvidar es que ustedes le van al Guadalajara y nosotros al América! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 04min00).

Mais uma vez, vemos um chiste que se dá na última de uma série de premissas. Ao final do argumento, comenta Aguasaco (2010, pp. 102–103, tradução minha), acontece “um giro cômico e paródico que atualiza e recontextualiza o modelo no espaço mexicano”, de modo que, quando Capuleto coloca a rivalidade entre dois times de futebol do México (Chivas de Guadalajara x América) acima da morte de seus antepassados, “não só se parodiam de forma cômica o modelo, que privilegia uma ideologia do sangue, mas também transfere a ação para a geografia mexicana.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Apellido*: sobrenome.

¹⁰⁹ “[...] al final de la presentación de los argumentos del conflicto se le da un giro cômico y paródico que actualiza y recontextualiza el modelo en el espacio mexicano. [...] Entonces al imponer la rivalidad entre dos equipos de fútbol mexicano sobre las ‘muertes’ de los antepasados no sólo se parodia de forma cômica el modelo que privilegia una ideología de la sangre sino que se traslada la acción a la geografia mexicana.” (AGUASACO, 2010, pp. 102–103).

A referência ao futebol também aparece como elemento de atualização na história de Napoleão Bonaparte,¹¹⁰ quando o Marechal Neith volta todo estropeado de uma batalha:

NAPOLEÓN: ¿Pasa algo Mariscal Neith?
 NEITH: Sí, salimos a cortarles el avance a los ingleses.
 NAPOLEÓN: ¡Bravo!
 NEITH: Los hicimos correr.
 NAPOLEÓN: ¡Bravísimo!
 NEITH: Y poquito más y nos alcanzan.
 NAPOLEÓN: Bra... ¿Quiere decir que volvimos a perder?
 NEITH: Sí, pero con estas giras se gana mucha experiencia.
 (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 208, 17min52).¹¹¹

No diálogo, primeiro há a quebra da expectativa gerada pelo mau entendimento da afirmação de que haviam botado os ingleses para correr, e no fim, justificando a derrota, Neith argumenta como se fosse um técnico de futebol comentando um mau resultado de seu time. (Cf. AGUASACO, 2010, p. 90).

Por sua vez, o episódio “*El niño que mandó sus juguetes a volar – Parte I*” (1977, ep. 180) em um dado momento faz uma paródia por meio de uma combinação de alusões. Chapolin aparece para ajudar um casal a corrigir o filho mentiroso. A fim de ter sempre brinquedos novos, o menino pegou o costume de atirar seus brinquedos na rua e dizer ao pai que haviam sido levados por um ladrão. O pai, com pena do filho, logo lhe comprava brinquedos substitutos. Até que a mãe descobre o artifício e pede ajuda ao Chapolin. A primeira coisa que o herói faz ao aparecer para o menino — ou melhor, a segunda, visto que a primeira é cair duas vezes dentro de uma piscininha de plástico — é dar-lhe um sermão: “*¿Acaso no sabes que te puede pasar un día lo que le pasó en el cuento de Pedrito y el lobo?*”

Ou seja, Chapolin menciona ao menino mentiroso o exemplo do conto infantil sobre o pastorzinho que, para divertir-se, enganava a gente do povoado pedindo ajuda para salvar o seu rebanho de um lobo inexistente, até que um dia apareceu um lobo de verdade, e ninguém acreditou.¹¹² O menino diz que não conhece a história e lhe pede para contá-la. E é aí que Chapolin apronta uma mixórdia dos diabos, em que ao lobo do

¹¹⁰ Aguasaco (2010, p. 89) deduz que os modelos prováveis para essa paródia sejam os filmes *Napoleão*, de Sacha Guitry (1955), e *Waterloo*, de Sergei Bondarchuk (1970).

¹¹¹ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 90).

¹¹² Cf. <<https://www.educapèques.com/cuentos-infantiles-cortos/cuentos-clasicos-infantiles/pedrito-y-el-lobo.html>>. Acesso em: 16 out. 2019.

Pedrinho se juntam outras personagens de histórias de lobo, como os Três Porquinhos (*Tres Cochinitos*) e a Chapeuzinho Vermelho (*Caperucita Roja*); e ainda: a lua e o queijo da fábula “*Del rustico, de la raposa, y del queso*” (1813); São Francisco de Assis; e Rômulo e Remo.

NIÑO: ¿Cómo eras el cuento de Pedrito y el lobo?

CHAPULÍN: Bueno, no lo recuerdo así una cosa que digan “¡Que bruto, como lo recuerda exactito, a la precisión!”, no, pero más o menos. Es la historia de un lobo que era muy mentiroso. Era tan mentiroso, que un día se encontró a los Tres Cochinitos y les dijo que él era la Caperucita Roja. Entonces, él fue y se asomó a un pozo y vio que allí dentro del pozo estaba la luna; y quiso sacarla, pero la luna también resultó ser una mentirosa, porque no era luna, era queso de Chihuahua... Ah, y llegó San Francisco de Asís y le salvó la vida, y dijo que ya no seguirá molestando, y se fue con los hijos del lobo, que se llamaban Rómulo y Remo... Y chapulín colorado, este cuento se ha acabado. (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 180, 15min10).¹¹³

Todavia, com tantas personagens novas, Chapolin acaba se esquecendo da principal, e aqui se acrescenta outro nível à paródia, que agora extrapola os limites do conteúdo do conto e passa ao seu aspecto externo:

NIÑO: ¿Y Pedrito?

CHAPULÍN: ¿Cual Pedrito?

NIÑO: ¿Pues, no es que era el cuento de Pedrito y el lobo?

CHAPULÍN: ¡Ah, sí! Sí. No, es que Pedrito fue quien escribió el cuento. (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 180, 16min02).

No final, porém, o herói consegue resgatar a moral da história, que era só o que estava preparado para dizer desde o começo:

NIÑO: ¿Entón él era muy mentiroso?

CHAPULÍN: Mucho, mucho, mucho. Pero decía tantas mentiras, que llegó un momento en que cuando dijo la verdad, nadie le creyó nada, ¿entiendes? (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 180, 16min12).

Como se viu no capítulo sobre a anedota de abstração, na obra de Bolaños aparecem inclusive paródias do discurso filosófico, como da dialética platônica — quando Chaves descreve e justifica a forma com que mediria a água para dar banho num bebê —, e da maiêutica socrática — quando Cristóvão Colombo dirige uma série de questões ao imediato de seu navio, que lhe acaba de dar a notícia de que a tripulação

¹¹³ Transcrição revisada e ampliada a partir de: <https://elchapulincolorado.fandom.com/es/wiki/Pedrito_y_el_lobo>. Acesso em: 16 out. 2019.

está com fome. Será possível encontrar ainda paródias dos discursos da ciência — sobretudo nos episódios baseados na ficção científica —, e das artes plásticas, no episódio “*El pintor se fue de pinta*” (ep. 273, 1979), que será comentado em detalhe mais adiante.

A caricatura ocorre nos episódios que retratam personalidades históricas, como Leonardo Da Vinci, Frédéric Chopin e George Sand, Cristóvão Colombo, Bufalo Bill, entre outros. E Bolaños também se vale do estereótipo para caracterizar algumas personagens, como o pintor do episódio mencionado acima, os índios (seja mexicanos ou norte-americanos), e as personagens estrangeiras — americanos, franceses, alemães, japoneses etc.

A seguir, observarei particularmente como se dão esses procedimentos em relação às personagens japonesas da gueixa e do samurai. Depois, virá um item sobre a paródia do discurso das artes plásticas e a caricatura de Leonardo Da Vinci no episódio “*El pintor se fue de pinta*” e outro sobre as paródias do gênero do terror.¹¹⁴ Por fim, haverá um item sobre a paródia em *El Chavo*.

2.2.1. “¿Le gusta la lengua japonesa?”: as personagens da gueixa e do samurai¹¹⁵

Como escreve Francisco Javier López Rodriguez ([2010], p. 8, tradução minha), “Se o samurai é o mais reconhecível arquétipo vinculado ao homem japonês, a figura da gueixa é a mais difundida representação cultural da mulher japonesa.”¹¹⁶ São essas as duas personagens japonesas mais características e reconhecidas, e elas não raro aparecem em obras de ficção que têm o Japão como tema ou ambientação.

¹¹⁴ A respeito da paródia em *El Chapulín Colorado*, vale conferir o importante trabalho de doutorado de Carlos Eduardo Aguasaco (2010), *¡No contaban con mi astucia! Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de el Chapulín Colorado [1970–1979]*, principalmente o seu capítulo 2, que examina a paródia em relação ao modelo cervantino, aos super-heróis, ao cinema e à literatura, descrevendo e comentando detalhadamente vários episódios. O trabalho foi publicado em forma de livro em 2014. Ainda sobre a paródia, porém enfocando apenas as versões em português, há também a dissertação de mestrado de Patricia Vieira da Silva (2015), “*Suspeitei desde o princípio!*”: a (re)leitura dos clássicos pelas paródias do seriado Chapolin, que examina as paródias de *Fausto*, *Cyrano de Bergerac*, *Don Juan Tenorio* e *Romeu e Julieta*, e o artigo de Marcela Rossi Monteiro (2016), “Pigmaleão entre Shaw e Bolaños: adaptação para sketches de humor”.

¹¹⁵ Este item é um desenvolvimento do artigo “As personagens da gueixa e do samurai em *El Chapulín Colorado*”, publicado na revista *Hon No Mushu* (ALMEIDA, 2017).

¹¹⁶ “Si el samurai es el arquetipo vinculado al hombre japonés más reconocible, la figura de la geisha es la representación cultural más extendida de la mujer japonesa.” (RODRIGUEZ, [2010], p. 8).

Naturalmente, são elas que surgem em *El Chapulín Colorado*, quando o programa se volta para esse tema.

2.2.1.1. A gueixa

Os atributos visuais da gueixa são marcantes e facilmente identificáveis, dos quais os três principais são: a *maquiagem*, pintando-se o rosto de branco e os lábios de vermelho; o *kimono*,¹¹⁷ exuberante, luxuoso e colorido; e o *penteado*, que tem um formato peculiar. Embora também aconteça de uma gueixa apresentar-se sem maquiagem e com outro tipo de penteado, esses são os seus aspectos típicos, que de modo geral são reproduzidos nas caracterizações da ficção. Além disso, a gueixa destaca-se ainda por seus movimentos elegantes, forma de andar cuidadosa e maneiras suaves e delicadas. (RODRIGUEZ, [2010], p. 9).



Figura 1: Gueixa dançarina representando as noites de verão. (WEBER, 2006).

Mas o que seria essa figura tão icônica da cultura japonesa? A gueixa é essencialmente uma espécie de artista; esse, aliás, é o significado do termo japonês (芸者 *guei sha* = artes + pessoa). Sua função é entreter homens em banquetes, casas de chá, festas particulares e outros estabelecimentos que contratem seus serviços. Seu protótipo

¹¹⁷ A palavra japonesa *kimono* significa literalmente “coisa de vestir” (着物 *ki mono* = vestir + coisa), ou seja, é um termo que a princípio referia-se à roupa de modo geral; porém, com o tempo, passou a designar especificamente um tipo tradicional de roupa japonesa, semelhante a um manto ou roupão, cuja origem data do período Heian (794–1192). A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a maioria dos japoneses passou a vestir, no dia-a-dia, vestimentas de estilo ocidental, mas o *kimono* continuou sendo usado em ocasiões ou atividades especiais, como casamentos, funerais, cerimônias do chá, na prática de certos esportes, e também na execução de ofícios específicos, como o de gueixas, atores etc. (Cf. HISTORY of Kimonos; KIMONO, *Japan Zone*; KIMONO, *Victoria and Albert Museum*).

surgiu durante o Período Heian (794–1195), em Quioto (a então capital japonesa), entre as mulheres da corte — belas damas, bem-educadas e cultas, que eram procuradas para entreter os nobres. Esse protótipo se consolidou durante o Período Edo — também chamado de Período Tokugawa (1603–1868). Após a Era Heian, o Japão passou por quinhentos anos de guerra entre seus vários líderes militares, até que, em 1600, Tokugawa saiu vencedor, tornando-se o xogum. Com o fim da guerra, a arte voltou a ter importância para o povo, especialmente com o teatro *kabuki*, cujas atrizes também tiveram seu papel na origem do modelo da gueixa, o qual viria a se firmar definitivamente na década de 1750. A aprendiz de gueixa passa por um treinamento que envolve o estudo das artes da dança, do canto, da recitação de poesia e do *shamisen* (instrumento musical japonês). Além disso, estuda história, política, arte e matemática, recebendo um nível de educação equiparável ao de seus clientes, o que as capacita a mais uma de suas funções: a conversação. (GREENWOOD, 2013, pp. 98–99; A WEEK..., 1998; RODRIGUEZ, [2010], *passim*).¹¹⁸

2.2.1.2. O samurai

Os samurais, na sociedade japonesa, formavam uma classe diferenciada, vindo a ser algo como uma nobreza militar a serviço de um senhor, e havendo se originado como uma ramificação, ou especialização, da aristocracia. Tiveram grande presença e influência desde a Idade Média até a era Meiji (1868–1912), quando se desmantelou o sistema de castas.¹¹⁹ (CLEARY, 2011, p. 12; RODRIGUEZ, [2010], p. 5).

Na ficção, eles em geral são apresentados como guerreiros honrados e corajosos, com fortes princípios morais, disciplinados, respeitosos, inteligentes e fiéis — mesmo

¹¹⁸ A ideia, comum entre os ocidentais, de que as gueixas são prostitutas de luxo é uma interpretação errada. Embora elas possam relacionar-se sexualmente com os clientes, ou com outros homens ligados às suas tarefas, esse é um aspecto accidental, ou seja, que não é necessário para que elas sejam gueixas. Ademais, o tipo dessas relações não é o mesmo ao longo de sua história. Cf. Greenwood (2013, p. 102–103) e Rodriguez ([2010], p. 9).

¹¹⁹ O sistema de castas foi instaurado pelo regime de Tokugawa, em substituição ao antigo sistema de classes. Embora a sociedade japonesa sempre tenha sido hierárquica, antes o destino de uma pessoa ou família podia mudar de geração para geração. Mas “Com o novo sistema, as quatro classes principais de guerreiros, agricultores, artesãos e comerciantes, converteram-se legalmente em castas hereditárias, cujos estilos de vida ficaram definidos mediante complicadas leis específicas para cada casta.” (“*Con el nuevo sistema, las cuatro clases principales de guerreros, agricultores, artesanos y comerciantes, se convirtieron legalmente en castas hereditarias, cuyos estilos de vida quedaron definidos mediante leyes complicadas específicas para cada casta.*”) (CLEARY, 2011, pp. 15–16, tradução minha).

que na realidade também tenha havido samurais egoístas e violentos, que praticavam a extorsão e se aproveitavam de sua posição social. (RODRIGUEZ, [2010], p. 5).

Em seu sentido etimológico, a palavra *samurai* (侍) vem do verbo clássico japonês *saburau* (侍う) — “servir” — e, portanto, significa basicamente “aquele que serve”. Nesse sentido específico da palavra, o samurai propriamente dito seria aquele que servia a um senhor feudal, ou *daimyo*, enquanto que aqueles que não serviam a um senhor seriam chamados de *ronin*, ou simplesmente pelo termo mais genérico *bushi* (guerreiro). (WILSON, 2017, pp. 39, 282, 296, 302). Os principais atributos iconográficos do samurai são as espadas japonesas (uma longa e uma curta) e o *kimono*.



Figura 2: O samurai Harada Kiichi.
(UENO HIKOMA, 1865–1875).

Aquela imagem idealizada do samurai como figura honrada e heroica difundiu-se nos países ocidentais especialmente devido ao livro *Bushidō: The Soul of Japan*, publicado em 1900 por Nitobe Inazo (1868–1933), com o intuito de explicar ao público do Ocidente os valores japoneses, a partir de uma interpretação do código de conduta dos samurais. (CHUN, 2011, pp. 26–27; NUNES, 2013, pp. 22 e 25–26; RODRIGUEZ, [2010], p. 5). Na explicação de Nitobe (1972, p. 25 *apud* NUNES, 2013, p. 26, tradução minha), o *bushidō* era “o código de princípios morais que os cavaleiros eram ordenados ou instruídos a cumprir”, formado por “máximas transmitidas oralmente ou vindas da pena de algum guerreiro ou sábio de renome” ou, no mais das vezes, por “um código não pronunciado e não escrito”.¹²⁰

¹²⁰ “Bushido, then, is the code of moral principles which the knights were required or instructed to observe. It is not a written code; at best it consists of a few maxims handed down from mouth to mouth

Um valor moral que se destacava nesse código era o da honra, cujos valores contrários seriam a desonra — ou seja, “uma falta à honra individual” — e a vergonha, que seria causada pela própria pessoa através de “alguma atitude que prejudica a própria imagem”. (NUNES, 2013, p. 23).

Esse valor da honra é bem representado num trecho do romance *Musashi*, de Eiji Yoshikawa, escrito e publicado entre 1935 e 1939 e que tem como protagonista o mais famoso e respeitado espadachim da história do Japão: Miyamoto Musashi. O trecho aparece após a cena em que Musashi desafia e derrota vários alunos da escola Yoshioka, a mais famosa academia de esgrima de Quioto no início do século XVII:

Nos tempos que corriam, a casta dos samurais ou *bushi* [...] preocupava-se sobremaneira com a honra. Homens dessa classe preferiam muitas vezes morrer a ter seus nomes maculados. [...] Sem fugir à regra, os homens da academia Yoshioka, no momento em que se recuperaram da consternação provocada pela derrota, reagiram com fervor ao pensamento da honra ultrajada, o primeiro a lhes aflorar à mente.
 “A honra do mestre foi maculada!” (YOSHIKAWA, 2017, vol. 1, pp. 182–183).

Este Japão da época de Musashi, segundo Edwin O. Reischauer (2017, p. 13), “permaneceu vivo na consciência dos japoneses”, sendo conservado pelo governo Tokugawa até o seu fim, em meados do século XIX. O destino da classe dos samurais após esse período é exemplificado por Reischauer com a situação do próprio autor do romance, “filho de um antigo samurai que não conseguiu, como a maioria dos membros de sua classe, realizar uma transição financeiramente bem-sucedida para a nova era.”

Como observa Gabriel Pinto Nunes (2013, p. 24–25), pode-se entender a sociedade japonesa da virada do século XIX para o XX como um exemplo da “cultura da vergonha” — isto é, uma sociedade em que “todo o tecido social é constituído a partir das noções de honra e vergonha”. Difundindo-se o confucionismo dentro da sociedade militar japonesa, “foi fácil o surgimento de códigos de conduta para reger a vida em sociedade entre as camadas sociais”, sendo um deles o *bushidô* — o código dos guerreiros samurais, divulgado após o Período Meiji (1868–1912).

O *bushidô* tornou conhecido o sentido de honra do povo japonês, como também o sentimento oposto, o da vergonha, que surge quando se age fora do que o código

or coming from the pen of some well-known warrior or savant. More frequently it is a code unuttered and unwritten [...]” (NITOBE, 1972, p. 25 *apud* NUNES, 2013, p. 26).

propõe. (NUNES, 2013, p. 29). Ligado a esse sentimento de vergonha, ou honra perdida, o suicídio assume um papel importante:

A ambiguidade entre a honra interior e exterior aparentemente é mais latente na sociedade japonesa, pois [...] [nela] são muito bem definidos os assuntos da esfera privada e pública. Por exemplo, quando um sujeito deixa de cumprir algo que seja sua obrigação e que beneficie o grupo, ele será acometido pela vergonha perante o grupo por não ter cumprido o que se esperava dele. A vergonha que sente é compartilhada com os seus semelhantes ou familiares. Em alguns casos esta falta cometida somente poderia ser reparada com o suicídio, ou seja, oferecendo a própria vida como moeda no pagamento desta dívida adquirida com o outro. Com a morte não só a reputação do sujeito estaria limpa, como de toda a sua família. (NUNES, 2013, p. 27).

Uma forma de suicídio que se tornou famosa foi aquela praticada no período Tokugawa, que consistia em cortar a própria barriga e expor as entranhas, a fim de “corrigir um mal cometido ou reparar a honra da família”. (NUNES, 2013, p. 27). Esse ato é chamado de *seppuku* (切腹) ou *harakiri* (腹切). Nunes (2013, pp. 27–29), a partir da obra de Nitobe, explica que a inexistência de um tribunal para julgar as questões relativas à honra foi o que tornou comum a prática do *harakiri*. Ele também destaca que, além da autoimagem do próprio indivíduo, o fator determinante para o julgamento da honra era os critérios que no momento tivessem primazia naquela sociedade.

2.2.1.3. A gueixa, o samurai e o Chapolin

As personagens japonesas aparecem no episódio “*El campeón de karate amaneció de mal carácter*” (ep. 109, 1976).¹²¹ A história, conforme é possível deduzir por alguns indícios dos diálogos, ambienta-se no pátio da casa de um samurai japonês que vive no México, aparentemente em época contemporânea à do programa de TV. Aparece ali um inspetor (Carlos Villagrán) enviado pela companhia elétrica para anotar os gastos de energia da casa. Ele é recebido por uma gueixa (Florinda Meza), que é filha do dono da residência. Quando está ainda tentando fazer a leitura do medidor, entra em

¹²¹ Existem outras quatro ou cinco versões do mesmo enredo. Ao que parece, a primeira delas aconteceu em 1971, no programa *Los supergenios de la mesa cuadrada/Chespirito*, com o episódio “*El karateka*” — do qual não restam gravações. A segunda versão é a do episódio 23 de *El Chapulín*, temporada de 1973, no esquete intitulado “*La casa del té de hierbabuena de la luna del 8 de agosto de 1974*”. Posteriormente, outras versões do mesmo esquete apareceriam no programa *Chespirito*: “*Folclor japonés*” (ep. 30, 1980); “*El carateca*” (ep. 389, 1988); “*El campeón de karate amaneció de mal carácter*” (ep. 636, 1994). (Cf. FÓRUM Chaves, 2014–2020).

cena o samurai (Ramón Valdés), que, após ser apresentado ao visitante, dirige-se a ele em “japonês”. O inspetor, embora sem entender, responde que “sim”. Mas logo fica sabendo que, com essa resposta, havia firmado um compromisso de se casar com a filha do samurai, e é ameaçado de ser liquidado por um campeão de karatê (Rubén Aguirre) caso descumpra a promessa.

Ele então clama por ajuda, e em seu socorro vem o Chapolin Colorado. O herói demora um pouco a compreender a situação, mas, finalmente, dispondo-se a ajudar o inspetor da luz, acaba consentindo, também por engano, em enfrentar o karateca. Chapolin perde a luta: quando está para receber o golpe final, eis que surge a gueixa, dizendo haver convencido o pai a liberar da promessa o inspetor, em respeito ao Chapolin Colorado.



Figura 3: Cena de “*El campeón de karate amaneció de mal carácter*” (*El Chapulín*: ep. 109, 1976). Fonte: Fórum Chaves.

Após essa notícia, o episódio tem um desfecho irônico: o inspetor confessa que, pensando bem, ele gostaria sim de se casar com a gueixa. Chapolin, irritado, chuta-lhe o traseiro, e o inspetor da luz voa pelo cenário até bater a cabeça no gongo que há no pátio.

A maior parte dos aspectos cômicos desse episódio é relacionada às personagens japonesas. A começar pela aparência física:

INSPECTOR: Buenos días, vengo de la compañía de luz y fuerza a ver su medi... Ay, disculpe, no pensé que fuera tan tarde...

GEISHA: No es tarde.

INSPECTOR: ¿Cómo no? Ya trae posta a la pijama... y tiene medio cerrados los ojos.

GEISHA: No tengo cerrados los ojos: soy oriental.
 INSPECTOR: Ah.
 GEISHA: Y esto no es una pijama, es un kimono.
 INSPECTOR: ¿Un qué?
 GEISHA: *Ki-mo-no*.
 INSPECTOR: ¡Favor que me hace! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 01min30).

Nesse diálogo, a caracterização da gueixa — que exhibe seus atributos típicos (kimono, maquiagem, penteado) — já suscita dois momentos cômicos. Primeiro quando o inspetor confunde seu kimono e os olhos puxados com o traje e o semblante de alguém que estava dormindo. Depois, pela confusão entre a palavra japonesa “*kimono*” e a expressão castelhana “*¿Qué mono!*” (que bonito!, que gracioso!), a qual leva o inspetor a agradecer com modéstia, na crença de haver sido elogiado. A confusão se desfaz na próxima fala da gueixa, que também é esclarecedora quanto às personagens e à ambientação:

GEISHA: Kimono es la prenda de vestir de los japoneses. Honorable caballero se encuentra en la honorable casa de honorable samurái japonés.
 INSPECTOR: ¿Me permite ver su honorable medidor de luz?
 GEISHA: Será un honor para esta humilde y despreciable servidora.
 INSPECTOR: ¿Quién es despreciable?
 GEISHA: Yo.
 INSPECTOR: Pues yo la veo muy aprovechable.
 GEISHA: Honorable caballero siendo muy indulgente.
 INSPECTOR: Lo que pasa es que yo agarro parejo. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 02min00).¹²²

Aqui aparece uma peculiaridade interessante e importante do texto deste episódio, que é a paródia da língua japonesa. Um dos aspectos próprios dessa língua é o uso dos chamados honoríficos — *keigo*, em japonês (敬語 — *kei go*: palavra + respeito) —, que são uma espécie de expressão de tratamento usada de acordo com vários fatores, tais como hierarquia, participação num determinado grupo, intimidade, sexo, status social etc. (AZUMA, 2013, *passim*).

Desses honoríficos, há aqueles que indicam humildade (*kenjôgo*) e há aqueles que indicam respeito (*sonkeigo*). Assim, por exemplo, em dada situação o falante da língua japonesa irá servir-se de um termo de modéstia para referir-se a si mesmo e aos membros de sua família, e de um termo de respeito para referir-se àqueles que não

¹²² Agarrar parejo: aceitar qualquer coisa, sem muito critério ou seleção.

pertencem a ela. Já numa conversação interna ao grupo, cada honorífico será usado de acordo com a posição hierárquica de seus membros. De modo geral, pode-se dizer que o falante usará o *sonkeigo*, com deferência, para referir-se ao interlocutor ou a outra pessoa, e usará o *kenjôgo* para referir-se “a si mesmo ou a seu grupo com humildade para o interlocutor.” (AZUMA, 2013, pp. 119–122).

Os honoríficos se formam pelo acréscimo de determinados sufixos ou prefixos em substantivos, pronomes, adjetivos e verbos — ou mesmo pelo uso de outra palavra. Um exemplo simples ajudará o leitor a ter uma ideia desse processo: ao mencionar alguém chamado Tanaka, o falante acrescentará ao nome o sufixo *-san* caso a posição de Tanaka exija o honorífico de respeito: Tanaka-san; do contrário, dirá simplesmente Tanaka.

Tal característica do idioma japonês é vertida para o espanhol de um modo análogo, por meio do uso de adjetivos que expressam respeito (*honorable*) ou modéstia (*humilde, despreciable*). A gueixa demonstra respeito ao referir-se ao visitante de fora e também ao mencionar o seu pai, ao passo que fala de si mesma com modéstia. A situação, porém, já começa a ficar engraçada no momento em que o visitante lhe imita o modo de falar: “¿Me permite ver su honorable medidor de luz?” E quando, ouvindo-a chamar-se de depreciável, ele discorda com um adjetivo que, embora de sonoridade semelhante e sentido contrário, carece da sisudez necessária para a demonstração de respeito: ela não lhe parece depreciável, e sim muito aproveitável.

As inflexões de respeito ou modéstia a partir dos adjetivos honorável e depreciável (ou humilde) estarão presentes durante todo o episódio, muitas vezes com efeito humorístico, como quando, ao ouvir o apelo da gueixa para considerar o fato de que o inspetor fizera sua promessa sem saber o que fazia, o samurai insere o adjetivo de respeito no meio da expressão *¡Me importa un cacahuete!* (Eu não dou a mínima! — literalmente, “Me importa um amendoim!”):

SAMURAI: Voy hacer todos los preparativos para honorable boda.
[...] Si honorable caballero no cumple su palabra, honorable caballero pierde su vida.

GEISHA: ¡Oh, no, no, honorable padre! Honorable caballero no conociendo la honorable lengua japonesa.

SAMURAI: ¡Me importa un honorable cacahuete! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 06min25).

Com a chegada do Chapolin, a comicidade aumenta. Os “honoríficos” espanhóis surgem inclusive no momento em que ele é invocado, o que introduz uma pequena variação neste diálogo típico dos programas do Chapolin:

GEISHA: Oh, y ahora, ¿quién podrá ayudar a esta humilde y despreciable geisha?
 CHAPULÍN: ¡Yo!
 GEISHA: ¡El honorable Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! ¡Síganme los buenos!
 (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 07min30).

Nesse momento, Chapolin se assusta com o som do gongo, algo que, no decorrer do episódio, acontecerá pelo menos mais duas vezes, causando a irritação do herói. Aqui podemos nos voltar mais uma vez ao romance *Musashi*, como um ponto de comparação com uma obra genuinamente japonesa. O gongo aparece no romance num episódio em que Musashi visita um templo budista:

[...] Musashi viu-se afinal à entrada do templo Hozoin. [...] Anunciou-se duas vezes em voz bem alta, [...] mas não obteve resposta, sua voz apenas ecoando pela floresta. Do vasto interior do templo, ninguém apareceu. [...] Ao desviar o olhar, notou um gongo num dos lados. Musashi usou-o e logo ouviu uma voz distante respondendo das entranhas do templo. (YOSHIKAWA, 2017, vol. 1, p. 235).

Como se percebe, o gongo era usado como uma campainha, para anunciar a presença de um visitante, e tinha o som mais poderoso que a voz. No episódio de *Chapulín*, o gongo é soado como anúncio da chegada do herói. Uma vez que Chapolin não entende a resposta simples dada pela gueixa, de que o barulho que o assustou havia sido “*el gong*”, ela lhe explica a situação de modo mais detalhado, e se desculpa com humildade:

GEISHA: El gong es ese platillo. El mozo lo toca cada vez que entra o sale alguna honorable persona.
 CHAPULÍN: ¡Lo sospeché desde un principio!
 GEISHA: Humilde geisha pide mil perdones por haber permitido que el despreciable sonido del gong asustara a honorable Chapulín Colorado. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 08min15).

Pouco depois, quando, apesar de haver sido prevenido, Chapolin volta a ser assustado pelo barulho, ele assim demonstra sua irritação com o moço do gongo, servindo-se ironicamente do adjetivo de respeito:

CHAPULÍN: ¡Escúchame bien, pirinola con techo! ¡A la próxima, te rompo la honorable boca!

MOZO DEL GONG: Despreciable mozo no entender bien lengua castellana.

CHAPULÍN: Pues te lo voy a decir en japonés: ¡abusado que te rompo hociquito! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 10min20).¹²³

A ordenação de palavras castelhanas de tal forma a criar uma sonoridade peculiar que de algum modo lembre o japonês, como em “*¡abusado que te rompo hociquito!*” (abusado, eu te arrebento o focinho!), é outro procedimento de paródia desse idioma. Por exemplo, na cena em que, cumprimentando-se com uma reverência, o samurai e o Chapolin batem as cabeças:

SAMURAI: ¡Tu coco tá duro!

CHAPULÍN: ¡Me jeringa la choya!

SAMURAI: ¡Uh, uh! Honorable Chapulín Colorado, ¿le gusta la lengua japonesa?

CHAPULÍN: Pero sin cebolla, por favor.

GEISHA: ¡No, no! Mi padre preguntando si tú hablando el idioma japonés.

CHAPULÍN [*faz com a mão o gesto de mais ou menos*]: Matsumoto.

SAMURAI: Uhm, a ver si es cierto: te pico la oreja.

CHAPULÍN: Te pongo parejo.

SAMURAI: Tu cara tá aguada.

CHAPULÍN: Tu nalga tá caída. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 11min00).

As primeiras duas falas em “japonês” condizem com a situação da cena — “*¡Tu coco tá duro!*” (Teu coco tá duro) e “*¡Me jeringa la choya!*” (Me incomoda a cabeça) —, as outras são apenas frases aleatórias, e por isso mesmo engraçadas, que surgem do intento do samurai de testar o japonês do Chapolin — “*Te pico la oreja*” (Te espeto a orelha), “*Te pongo parejo*” (Te faço o mesmo); “*Tu cara tá aguada*” (Tua cara tá aguada), “*Tu nalga tá caída*” (Tua bunda tá caída).¹²⁴

Já outro modo de representar comicamente o idioma nipônico é a apropriação fortuita de palavras japonesas mais conhecidas, geralmente nomes próprios de pessoas e cidades, como quando Chapolin, fazendo com a mão o gesto de “mais ou menos”, responde à gueixa com “Matsumoto” — resposta que, aliada ao gesto, soa cômica

¹²³ *Pirinola com techo*: pião com telhado — referência ao físico e ao grande chapéu do moço do gongo.

¹²⁴ Aqui poderíamos também estender a piada para o nível da transcrição, imitando a forma de transliteração do japonês: *tukoko taduro, meheringa lachoya, tipiko loreha, tipongo pareho, tukara taguada, tunauga takaida*.

devido à semelhança sonora com a expressão correspondente em espanhol. Esse também é o recurso usado na pergunta que acabará resultando na fatídica promessa do inspetor de luz:

SAMURAI: ¿Hiroshima, Nagasaki?
 INSPECTOR: ¿Cómo dije?
 SAMURAI: ¿Hiroshima, Nagasaki?
 INSPECTOR: Hiro... ¡Ah, sí, sí, cómo no!
 GEISHA: ¡No, no, no, no!
 INSPECTOR: ¿No qué?
 GEISHA: Mi honorable padre está preguntando en japonés si usted desea casarse conmigo, ¡y honorable caballero respondiendo que sí!
 INSPECTOR: ¡Chanfle! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 06min10).

A pergunta sobre o casamento é, assim, formada pelos nomes daquelas duas cidades japonesas que ficaram largamente conhecidas após os eventos da Segunda Guerra Mundial. Outra figura conhecida cujo nome surge no texto de Chespirito é Toshiro Mifune, o mais famoso ator japonês do século XX, que participou de dezesseis obras do célebre diretor Akira Kurosawa e que, naquele ano de 1976, estrelava o filme americano *Midway* (*A batalha de Midway*), juntamente com Charlton Heston, Henry Fonda, James Coburn e Glenn Ford.¹²⁵ Seu nome é a primeira fala que o samurai dirige ao inspetor de luz, o que dá ensejo a um trocadilho cômico:

SAMURAI: Toshiro Mifune.
 INSPECTOR: No, gracias, yo no fumo.
 GEISHA: Es mi honorable padre, el honorable samurái Sugatito Orinagua. Despreciable hija saludando su honorable padre.
 (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 05min00).

Os nomes das personagens japonesas — especificamente o samurai e o karateca — são outro motivo de comicidade, formando-se igualmente com palavras espanholas ordenadas de maneira a soarem como se fossem japonesas. O samurai, Sugatito Orinagua, tem seu nome composto por aglutinações das palavras: *su* + *gatito* (seu + gatinho) *orina* + *agua* (urina + água). Já o nome do karateca, Silbato Yamasaki (*silbato* = apito), faz referência ao árbitro de futebol que apitou o chamado “jogo do século”, a

¹²⁵ <<http://www.imdb.com/name/nm0001536/>>. Acesso em 10 jun. 2016.

semifinal entre Itália e Alemanha na Copa do Mundo do México, em 1970: o peruano Arturo Yamasaki.¹²⁶

Assim como a promessa do inspetor — que criará o conflito principal do episódio — decorre de um mal-entendido devido à diferença de idioma, a mesma confusão leva a outra peripécia do enredo: quando Chapolin aceita lutar com Silbato Yamasaki no lugar do inspetor.

SAMURAI: ¿Ta chafa, zotaquito, chichimeca?
 GEISHA: No, honorable Chapulín Colorado venir a impedir boda con honorable mejicano inspector de la luz.
 SAMURAI: Uh, tá bueno, tá bueno. ¿Judo, karate, con Silbato Yamasaki?
 CHAPULÍN: ¿Yamasaki?
 SAMURAI: No le saque.
 CHAPULÍN: Bueno, yo...
 SAMURAI: ¡Guachachara! *Sayonara*.
 CHAPULÍN: *Sayonara*. [...]
 GEISHA: Honorable Chapulín siendo muy valiente.
 CHAPULÍN: ¿Yo por qué?
 GEISHA: Porque haber aceptado luchar con Silbato Yamasaki.
 CHAPULÍN: ¿Luchar con quién?
 GEISHA: Con Silbato Yamasaki: el campeón oriental de karate.
 CHAPULÍN: ¡¿Yo haber aceptado luchar karate?!
 GEISHA: Eso es lo que tú haber dicho a mi honorable padre en japonés. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 11min20).

Medroso como só ele, haveria de ser por engano que Chapolin aceitaria a luta com o campeão de karatê. A importância que aqui as personagens japonesas dão ao cumprimento dos compromissos firmados reflete de algum modo aquela noção de honra do código bushidô. A noção de respeito à hierarquia também transparece nas palavras da gueixa: “*A mí no me importaría casarme con honorable mejicano. La hija de un samurái no desobedece nunca a su padre.*” (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 09min00). Mas, obviamente, aquele código de honra é representado como caricatura, uma vez que os compromissos são formulados de maneira obscura e assumidos por engano.

Além da maneira de falar, ainda outros aspectos caricaturados, e que se tornam matéria para cenas cômicas, são os modos japoneses de andar, com passos bem curtos e rápidos (cf. 08min50), e de cumprimentar: “*Honorable samurái no saludando nunca de*

¹²⁶ Cf. <<https://imortaisdofutebol.com/2013/03/28/jogos-eternos-italia-4x3-alemanha-1970/>>. Acesso em 10 jun. 2016.

mano; saludando con una reverencia, así.” (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 109, 05min55).

Mas, enfim, a gueixa e o samurai apresentam-se mesmo basicamente apenas como estereótipos gerais da mulher e do homem japoneses, uma vez que seus aspectos específicos — respectivamente, o de artista e o de nobre guerreiro — não são representados.

Ademais, um fato curioso, e que merece menção, é que a caracterização do moço do gongo e do samurai trabalha com características mais identificáveis com o estereótipo do chinês, sobretudo o modelo de seus bigodes. Não é impossível interpretar o primeiro como sendo realmente um chinês, já que não há nenhuma indicação explícita no episódio que o defina categoricamente como japonês e não é inconcebível a possibilidade de que, no México, o samurai tenha arranjado um empregado de outra nacionalidade. Porém, quando aquele estilo de bigode aparece também no samurai, aí já é um motivo de estranhamento — ainda que uma investigação específica acerca da moda do bigode e da influência da cultura chinesa no Japão talvez até mostre, quem sabe, que tal caracterização não é totalmente sem fundamento.¹²⁷ Todavia, seja como for, Sugatito Orinagua não tem a aparência do samurai típico.

Por outro lado, embora à primeira vista possa parecer extemporânea a presença de um samurai na década de 1970, pode-se interpretar que ele, visto não aparecer com o atributo característico das espadas, é na verdade um “samurai” apenas naquele sentido de descendente de uma família de guerreiros.

Uma caracterização visual mais própria do samurai estará na paródia que Chespirito fará do filme *Madame Butterfly* no episódio 209, “*La función debe continuar – Parte 4*” (1978). Muitos diálogos e recursos humorísticos desse esquete serão reaproveitados de “*El campeón de karate amaneció de mal carácter*”, mas ali estará ainda mais presente a paródia das noções de honra e vergonha da cultura japonesa, inclusive com a menção ao *harakiri*.

Na série de seis episódios intitulados “*La función debe continuar*”, Chapolin visita um estúdio de cinema que está para ser desativado e, passeando pelos diversos

¹²⁷ No próprio *Musashi*, por exemplo, temos o “samurai do bigodinho de arame”. Cf. Yoshikawa (2017, pp. 78–83).

cenários em companhia de um antigo funcionário do local, vai ouvindo dele as histórias dos diversos filmes que se gravaram ali, o que dá ocasião a várias paródias.

Segundo Carlos Aguasaco (2010, p. 88), o modelo mais provável para a paródia de *Madame Butterfly* é o filme de 1932, dirigido por Marion Gering e protagonizado por Sylvia Sidney e Cary Grant, que conta a história de uma jovem gueixa, Cho-Cho San, que se casa com um marinheiro americano que visita o Japão, tenente Pinkerton, o qual logo a abandona e retorna aos Estados Unidos.¹²⁸

Na primeira cena da paródia, Pinkerton aparece em um jardim japonês onde se encontra Cho-Cho San. O primeiro diálogo entre os dois reaproveita partes do roteiro do episódio do karateca (as confusões em relação à roupa e ao modo de falar da gueixa). Pinkerton também é apresentado ao samurai Yamasaki, que entra brevemente e se vai. O tenente não perde tempo e logo parte para a paquera. A cena parodia o estilo norte-americano de filmes românticos, trabalhando também com os estereótipos da japonesa e do americano:

PINKERTON: *I love you.*

CHO-CHO SAN: Oh... ¿Así tan de pronto?

PINKERTON: *Time is money, oh yeah!*

CHO-CHO SAN: Honorable oficial norteamericano se aprovecha de la ingenuidad de la humilde japonesa, solo porque sabe que humilde japonesa le gusta la honorable pachanga.

PINKERTON: *Well, well, and me querer darte un beso.*

CHO-CHO SAN: ¿En pleno jardín?

PINKERTON: No, en plena boca.

CHO-CHO SAN: Oh, Cho-Cho San soñó siempre en ser besada por honorable y guapo caballero... Pero ni modo, por algo hay que empezar... [*toma Pinkerton em seus braços e o beija*].

PINKERTON: *Oh, boy! What a kiss, man! What a kiss! Oh, boy! Well, sayonara!*

CHO-CHO SAN: Oh, ¿volverás algún día?

PINKERTON: *Oh, sure, sure, sure! I'll come back! Sayonara.*

CHO-CHO SAN: *Sayonara.* (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 209, 08min13).

Agora a linguagem alterna entre o inglês e o espanhol, com algumas pitadas de japonês. O estilo honorífico ainda se faz presente pelo uso dos adjetivos “*honorable*” e “*humilde*”, o que adquire algo de irônico quando ela afirma que o marinheiro se aproveita da “ingenuidade da humilde japonesa” por saber que ela gosta de uma

¹²⁸ Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0023169/>>. Acesso em: 28 out. 2019. Há também uma versão italiana de 1975, feita para a televisão. Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0256165/>>. Acesso em: 28 out. 2019.

“honorable gaudioso” (*pachanga*). E a ironia continua quando confessa que sempre sonhou em beijar um cavalheiro honorable e bonito (*honorable y guapo*)... mas que, em todo caso, ele já seria um começo.

Na cena seguinte, Cho-Cho San está no mesmo jardim, mas agora com um bebê nos braços. Sua conversa com o samurai esclarece a nova situação com “um procedimento metatextual que serve para adiantar o argumento e elevar o sarcasmo ao modelo parodiado.” (AGUASACO, 2010, p. 88, tradução minha).¹²⁹

YAMASAKI: Honorable Cho-Cho San seguir pensando que algún día regresar despreciable norteamericano.

CHO-CHO SAN: Sí, honorable samurái Yamasaki. Pero mira lo que acabo de recibir: honorable bebé de París.

YAMASAKI: Otro méndigo extranjero. ¡¿Pero, si despreciable norteamericano sólo te dio un besito?!

CHO-CHO SAN: Honorable samurái Yamasaki debe recordar que estamos en película americana. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 209, 10min20).¹³⁰

Então chega o tenente Pinkerton; porém, para tristeza de Cho-Cho San, ele vem acompanhado de uma esposa americana, Kate, caracterizada pelo estereótipo de turista: chapéu de palha, shorts jeans e uma câmera fotográfica dependurada no pescoço. A gueixa expressa o seu sofrimento numa linguagem poética, cujo efeito patético oscila para o cômico, devido ao contraste com a reação da turista estrangeira:

CHO-CHO SAN: Cho-Cho San está ahora como una mariposa que agoniza en el jardín del sufrimiento, y sus lágrimas son como gotas de rocío que mueren sobre la flor de loto.

KATE: *Oh, so romantic! Please, just a moment.* Sonrisita, por favor. [*Tira uma foto de Cho-Cho San, ajoelhada com o bebê*]. Pronto, señorita. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 209, 12min29).

Neste momento se revela que o samurai é apaixonado por Cho-Cho San, a qual, no entanto, continua apaixonada pelo tenente Pinkerton. Ante a desonra e a decepção, à gueixa já não resta outra saída senão o suicídio:

CHO-CHO SAN: Pero Cho-Cho San está enamorada de honorable oficial Pinkerton. Entonces Cho-Cho San aplicarse honorable harakiri. [*segura um punhal voltado ao próprio ventre*].

PINKERTON: *Ah, just a minute!* ¿Eso o que significa?

¹²⁹ “Luego se pasa a usar un procedimiento metatextual que sirve para adelantar el argumento y elevar un sarcasmo al modelo parodiado.” (AGUASACO, 2010, p. 88).

¹³⁰ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 88).

YAMASAKI: ¡Honorable Cho-Cho San enclavándose honorable cuchillo en honorables tripas!

KATE: Ah, esperar un momentito, por favor. Momentito. *Just a moment*. [*Prepara-se com a câmara*]. Ahora sí, tu poder matarte cuando tu querer, *me* estar *ready*.

YAMASAKI: ¡Pero yo creo que sea mejor que yo haga honorable harakiri a despreciable americanos! (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 209, 13min30).

A tensão entre o pathos e o cômico continua, a partir do contraste entre os modos como as personagens japonesas e as americanas encaram a situação, e o esquete termina com o samurai Yamasaki perseguindo-os com o punhal.

2.2.2. “Espinafres em Dó Maior”: a pintura e a personagem do pintor

As Artes Plásticas aparecem como tema principal no episódio “*El pintor se fue de pinta*” (ep. 237, 1979).¹³¹ Nele, são fundamentais para o enredo as presenças da pintura, do desenho e da personagem do artista, de modo que podemos associá-lo ao *Künstlerroman*, conforme a definição de Solange Ribeiro de Oliveira (1993).

J. A. Cuddon (1999, p. 466), em *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, caracteriza o termo *Künstlerroman* (*Künstler*: artista + *Roman*: romance) como sendo um romance no qual um artista é a personagem central, mostrando-se o seu desenvolvimento desde a infância até a idade madura e posterior. Seria, portanto, uma espécie dos chamados “romances de formação” (*Bildungsroman*).¹³² Já Solange Oliveira (1993, p. 5), partindo da concepção de Ulrich Weisstein, exclui a necessidade de se mostrar a formação do artista e define o conceito como “qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes”.

¹³¹ A tradução literal do título — em que a expressão “*irse de pinta*” é usada apenas jocosamente, devido à semelhança com “pintor” — seria algo como “O pintor matou a aula”. Além dessa, há ainda outras quatro versões da mesma história (ou de partes dela): 1) esquete intitulado *Leonardo da Vinci*, no episódio 50 de *Los supergenios de la mesa cuadrada/Chespirito* (1972), atualmente perdido; 2) episódio 123 de *El Chapulín Colorado*: “*Si a ti te gusta el arte, métete al refrigerador*” (1976); 3) “*El Pintor se fue de pinta*”, esquete do episódio 172 do programa *Chespirito* (1983); 4) “*La historia de Leonardo da Vinci*”, esquete do episódio 391 de *Chespirito* (1988). (Cf. FÓRUM Chaves, 2014–2020).

¹³² A terminologia alemã deve-se ao fato de essa espécie de romance ter sido particularmente popular na Alemanha, na virada do século XVIII para o XIX. (CUDDON, 1999, p. 466).

Em vista dessa ideia, mostrarei a seguir que o episódio “*El pintor se fue de pinta*” se enquadra na categoria do *Künstlerroman*, ou pelo menos numa categoria relacionada. Conforme se observou na Introdução, pode-se considerar os seriados de televisão como um gênero intermediário entre a narrativa e o drama, de modo que, sendo assim, talvez seja mais apropriado adotar aqui, na mesma linha, o uso de um termo mais genérico, digamos talvez *Künstlergeschichte* — isto é, uma “história de artista”, que pode ser apresentada tanto pelo drama como pela narrativa. No caso particular do episódio de *Chapulín*, dois artistas e cinco obras de arte cumprem aquele papel estruturador fundamental.

O enredo é o seguinte: um pintor (Rubén Aguirre) chega ao seu estúdio e descobre que a criada (Florinda Meza), julgando tratar-se de meras manchas de tinta numa tela, havia “limpado” com sabão a sua “obra prima”, que lhe custara seis anos de trabalho para realizar. Desesperado, ele clama por alguém para consolá-lo, e eis que surge o Chapolin Colorado.



Figura 4: Cena de “*El pintor se fue de pinta*” (*El Chapulín*: ep. 237, 1979, 02min11).

Durante a tentativa de animar o pintor, Chapolin acaba danificando sem querer outro de seus quadros: o retrato do general Vivar (Édgar Vivar), uma encomenda marcada para ser entregue naquele mesmo dia. Em pouco tempo o general aparece para obter notícias e, sabendo do ocorrido, ameaça o pintor de morte, caso a encomenda não fique pronta no prazo combinado.



Figura 5: Cena de “*El pintor se fue de pinta*” (*El Chapulín*: ep. 237, 1979, 05min00).

Ainda procurando dar ânimo ao artista, Chapolín conta-lhe um caso em que Leonardo Da Vinci havia passado por um problema semelhante: sua criada havia “limpado” a tinta de um retrato em andamento, que ele deveria entregar naquele dia ao seu mecenas, Lorenzo de Médici. Na história, Leonardo resolve a situação aproveitando um retrato inacabado que havia no estúdio, ao qual faltava apenas o rosto, conseguindo habilidosamente pintar em pouco tempo a parte faltante.



Figura 6: Cena de “*El pintor se fue de pinta*” (*El Chapulín*: ep. 237, 1979, 19min45).

Por fim, terminada a narrativa, o pintor reconhece, desolado, que, diferente de Leonardo, ele não tinha nenhum quadro inacabado que pudesse aproveitar, nem tampouco a habilidade de finalizá-lo em poucos instantes. Chapolín, porém, consegue encontrar uma solução para o pintor, aproveitando um outro quadro que estava no estúdio: um retrato do pai do artista, que no final, de forma surpreendente, acaba se parecendo muito com o general Vivar.



Figura 7: Cena de “*El pintor se fue de pinta*”
(*El Chapulín*: ep. 237, 1979, 21min28).

O episódio, portanto, apresenta dois níveis: o primeiro deles com a história que se passa entre Chapolin e o pintor, e o segundo com a história a respeito de Leonardo Da Vinci, narrada por Chapolin. No primeiro, destaca-se a caricatura estereotipada do artista contemporâneo. Como se vê nas figuras 4 e 7, ele vem caracterizado com um figurino que traz elementos da moda hippie da época: o colar, a sandália de couro, a camisa encurtada com um nó e calças jeans. Sua pintura, que não chegamos a ver, e o seu discurso referente a ela também podem ser entendidos como paródias da arte moderna do século XX.

PINTOR: ¿Ya terminaste de limpiar todo lo demás?
 CRIADA: Sí, ya. Bueno, nada más me costó mucho trabajo aquél cuadro que tenía unas manchas de pintura horribles.
 PINTOR [espantado]: ¿Tú limpiaste lo que estaba pintado aquí?
 CRIADA: ¡¿Pintado?!
 PINTOR: “Espinacas en do mayor”.
 CRIADA: ¿Cómo dijo?
 PINTOR: Ese era el título de mi cuadro: “Espinacas en do mayor”.
 CRIADA: ¿Es serio? Lo único que vi fueron unas manchas de pintura horribles.
 PINTOR: ¡Ningunas manchas! Era la síntesis lumínica de un concepto biológico sublimado por la catarsis de mi filantropía. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 01min25).

O primeiro conflito do episódio surge da confusão da criada, que vê no quadro não uma obra artística, mas sim apenas sujeiras de tinta. O diálogo citado parodia dois movimentos da arte do século XX. A pintura “*Espinacas em do mayor*” (“Espinafres em dó maior”), que só conhecemos pela breve descrição da personagem e pelo borrão verde que sobrou após ter sido “limpada” (cf. fig. 4), primeiramente faz referência à *arte abstrata*, que é aquela que, diferente da arte figurativa, não procura representar

objetos reconhecíveis, mantendo em vez disso o foco na forma abstraída: a cor amarela, por exemplo, aparece como a ideia do amarelo em si mesmo, e não como a representação de um objeto amarelo da realidade concreta, como seria um melão ou uma banana numa natureza morta; do mesmo modo, um triângulo surge apenas como triângulo, em vez de ser a representação de algum objeto triangular, e a linha e as manchas já não são mais meramente os meios para dar forma ao desenho de algo reconhecível, valendo agora como linhas e manchas *per se*.¹³³

Segundo a análise de Erwin Panofsky (1976, pp. 47–53), uma pintura é constituída por *forma* (cores, volumes, linhas e manchas) e *significado*, possuindo este último três níveis, que, numa explicação sumária, são: 1) *tema primário* ou *natural*: quando as formas representam um ser ou objeto reconhecível qualquer e suas características; 2) *tema secundário* ou *convencional*: quando os objetos representados, por sua vez, caracterizam uma personagem, história ou alegoria; 3) *significado intrínseco* ou *conteúdo*: quando as formas e os temas são tomados como símbolos. Assim, podemos entender que a pintura abstrata coloca a ênfase na forma e que nela só há, quando muito, o terceiro nível de significado. Ou seja, as cores e formas não representam nenhum objeto ou tema, porém ainda podem ser interpretadas simbolicamente.

Embora seja possível remontar suas origens à pré-história, a arte abstrata, como movimento artístico, surgiu no início do século XX e se manteve em voga praticamente durante todo ele. (Cf. PINNINGTON, 2014). Foi esse movimento que levou ao surgimento e à proliferação de obras de arte que, à primeira vista, não passam de “manchas de pintura horríveis”, aparentando ser antes obras do acaso que da ação artística.

Já na década de 1960 surgiu um movimento artístico cuja tese era a de que uma obra de arte valia mais pela ideia por trás dela que pelo objeto artístico propriamente dito: foi o movimento da chamada *arte conceitual*, que impactou fortemente o mundo das artes plásticas até o início do século XXI. Dessa maneira, mesmo que uma obra fosse nada mais que manchas horríveis de tinta, ela valeria pelo seu “conceito”, ou seja, pela ideia que estaria vinculada a ela.¹³⁴

¹³³ Sobre o conceito de abstração, cf. o item 1.1.

¹³⁴ Cf. ENCYCLOPEDIA of Art: Art Glossary e TATE: Glossary — verbete “conceptual art”.

Passando-se para o segundo plano o objeto artístico — que agora nem mesmo precisava ser feito pelo próprio artista, podendo ser qualquer coisa que lhe desse na telha chamar de “arte” — e ganhando primazia a sua “ideia”, os artistas da arte conceitual se viram na obrigação de explicitar essa ideia, sob pena de serem julgados não mais que pela peça apresentada, de modo que o foco passou da obra de arte para o discurso sobre ela. Se por um lado boa parte dos críticos e das instituições artísticas aceitaram e apoiaram a arte conceitual a ponto de torná-la dominante em certo período, não surpreende que o seu discurso, não raro feito numa linguagem empolada e até incompreensível, ao ser comparado à banalidade de algumas das obras a que se referia, deixasse no público geral a impressão de que aquilo não era mais que uma picaretagem rebuscada — mesmo que muitas vezes ele a tenha aceitado a contragosto, devido ao medo de parecer inculto.

É essa a situação que Chespirito parodia, ao usar palavras aleatórias e sem nexo para intitular o quadro do pintor (“Espinafres em dó maior”) e para descrevê-lo (“a síntese lumínica de um conceito biológico sublimado pela catarse de minha filantropia”). Na sequência do diálogo, a criada mostra não ter lá muito respeito pelo trabalho do artista:

PINTOR: ¡Tardé seis años en pintarlo!

CRIADA: ¡Uh, pues hubieras dicho antes! Yo tengo un primo que pinta ocho metros cuadrados en una hora. ¡Y a él se le queda parejito, parejito! [*O pintor começa a chorar*]. Pero no llore, ni se desanime. [...] Ni todos los pintores iban a ser tan buenos como mi primo. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 02min20).

Não bastasse a comparação com o pintor de paredes, da qual o artista sai em desvantagem — por não ter as qualidades da velocidade (“oito metros quadrados em uma hora”) e da uniformidade (“*parejito, parejito*”) —, a zombaria continua com a chegada do Chapolin.

CHAPULÍN: ¿Cuál es tu problema?

CRIADA: Pues que le eché a perder las espinacas.

CHAPULÍN: ¿Sabes que me pareció escuchar que decía la muchacha?

PINTOR: ¿Qué?

CHAPULÍN: ¡Que le había echado a perder las espinacas! He, he, he.

PINTOR: Sí. Pero no se trata de espinacas comunes y corrientes: son espinacas en do mayor. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 04min00).

Ao ouvir isso, Chapolin vira-se para a criada e pergunta gestualmente se o palavreado do pintor não seria fruto da bebedeira. Depois de uma explicação mais detalhada, ele enfim entende do que se trata e então lhe dirige palavras de encorajamento: “*¡Tú debes saber que un auténtico artista no debe darse por vencido nunca jamás!*” (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 04min55).

Todavia, ao ilustrar a sentença com um gesto enfático, ele acidentalmente destrói com sua marreta biônica o retrato do general Vivar (fig. 5), pousado num cavalete ali do lado — um desenho que, diferente dos “Espinafres em dó maior”, é feito num estilo figurativo.

E assim, como sói acontecer com o nosso atrapalhado herói, ele, em vez de ajudar, piora a situação inicial, criando um novo conflito: o pintor agora está ameaçado de ser morto pelo general, se não conseguir entregar a encomenda às seis da tarde. Daí, para ajudar, Chapolin sugere recordar o que fez Leonardo Da Vinci quando teve um problema semelhante. Uma vez que o pintor não conhece a história, Chapolin passa a narrá-la. Esse procedimento, muito comum nos episódios do Chapolin, de recorrer à narrativa de uma história com uma moral para resolver um conflito é, como observa Carlos Aguasaco (2010, p. 105), uma herança da chamada literatura de exempla, especialmente da obra medieval *El Conde Lucanor*, do espanhol Dom João Manuel de Castela.¹³⁵

Mesmo que não se façam citações diretas da obra de Dom João Manuel, nem se referencie como modelo em nenhum dos capítulos, há na série do Chapolin Colorado ao menos sete argumentos que seguem uma estrutura narrativa similar à dos *exemplos* do *Conde Lucanor*. Em todos eles, apresenta-se ao Chapolin um problema, que ele conecta com um “caso parecido”. Sem atuar com suas armas nem com sua astúcia, o Chapolin intervém nos conflitos que se lhe apresentam da mesma forma com que Patrônio o faz, quando é interpelado por seu senhor, o Conde Lucanor. (AGUASACO, 2010, p. 119, tradução minha).¹³⁶

¹³⁵ O item 2.3.5 do trabalho de Aguasaco (2010, pp. 119–130) analisa em detalhes como se dá esse procedimento nos episódios de *El Chapulín Colorado*.

¹³⁶ “Aunque no se hacen citas directas de la obra de Don Juan Manuel, ni se referencia como modelo en ninguno de los capítulos, hay en la serie del Chapulín Colorado por lo menos siete argumentos que siguen una estructura narrativa similar a la de los *exemplos* del *Conde Lucanor*. En todos ellos se le presenta al Chapulín un problema que él conecta con un ‘caso parecido’. Sin actuar con sus armas ni con su astucia, el Chapulín interviene en los conflictos que se le presentan de la misma forma que lo hace Patronio cuando es interpelado por su señor, el Conde Lucanor.” (AGUASACO, 2010, p. 119).

A narrativa do Chapolin deste “caso parecido”, portanto, tem como protagonista a caricatura de uma personagem histórica: o italiano Leonardo Da Vinci, um dos mais célebres e importantes artistas da história. Leonardo nasceu em 1452, no vilarejo de Vinci, Itália, e morreu em 1519, na França. Atuou em Florença, Milão e Roma. Além de pintor e desenhista — funções em que mais se sobressaiu — Leonardo também era versado em escultura, música e arquitetura. Escreveu ainda poesias, fábulas e ensaios sobre assuntos diversos, e foi inventor e cientista, merecendo destaque os seus estudos e desenhos de anatomia. (ABRIL Coleções, 2011; LAURENZA, [2005]; PRIETO, TELLO, 2007; *passim*).

É de sua autoria a pintura mais famosa do mundo, a conhecida *Gioconda* ou *Mona Lisa*: um retrato de uma dama florentina, geralmente identificada como Lisa Gherardini, mulher do comerciante de seda Francesco del Giocondo, que o teria encomendado ao pintor. A *Mona Lisa*, que atualmente se encontra no museu do Louvre, mede 77 x 53 cm e foi pintada a óleo sobre madeira, durante cerca de dez anos — de 1503 a 1512 (ou 1515) —, sendo os quatro primeiros anos para fazer a figura e o restante para a paisagem de fundo. Leonardo acabou não entregando a encomenda ao cliente, levando-a consigo à França, para onde mudou-se em 1516, a convite do rei Francisco I. (ABRIL Coleções, 2011, p. 134; LAURENZA, [2005], p. 81; PRIETO, TELLO, 2007, pp. 37–37 e p. 80).



Figura 8: *Mona Lisa* ou *A Gioconda*, de Leonardo Da Vinci. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa>. Acesso em: 15 jul. 2016.

Em sua atividade de inventor, Da Vinci dedicou-se a vários projetos de máquinas voadoras, feitos inicialmente a partir da observação da anatomia e do voo dos pássaros e, depois, pelo estudo do ar e dos ventos. É com base na analogia observada entre a asa dos pássaros e o braço humano, escreve Laurenza ([2005], p. 75), “que Da Vinci acredita na possibilidade do voo humano. As asas da máquina voadora constituem uma amplificação dessa semelhança arquetípica entre o membro humano e a asa”.

No *Códice sobre o voo dos pássaros* (Turim, Biblioteca Reale), escrito por Leonardo em 1505, há dois projetos alternativos de máquinas voadoras. O primeiro baseia-se no voo a partir do movimento de levantar e abaixar as asas, em que o piloto deveria mover com as mãos e os pés um sistema de roldanas ao qual aquelas se fixariam. Já o segundo projeto é baseado no modo de voo planado, feito por manobras de equilíbrio no vento. (LAURENZA, [2005], p. 76). Posteriormente, Da Vinci abandonaria o projeto de voo por movimentos da asa e passaria a se concentrar apenas no voo planado:

[...] Da Vinci, em sua primeira estada em Milão, estudara não só o pára-quedas (CA 1058v, c. 1485), mas também dois dispositivos ainda mais espetaculares, inteiramente baseados no princípio do voo graças ao vento (Md I 64r, c. 1493). Um deles era um equipamento constituído por uma esfera de madeira perfurada que hospedava o piloto e era circundada por um leque externo. O outro consistia em uma espécie de enorme águia na qual o piloto era atado, guiada da terra por meio de cordas. Ambos voariam graças ao curso dos ventos [...] (LAURENZA, [2005], p. 92).

Esse é um aspecto que Bolaños utiliza, de um modo cômico, na caracterização da personagem: Leonardo Da Vinci chega em seu estúdio mancando de uma perna — tanto que chega a rodopiar em busca de equilíbrio.

CRIADA: ¿Le pasa algo?

LEONARDO: Bueno, estoy un poco lastimado. Quiso probar una maquina voladora que estoy inventando y tuvo un pequeño accidente, pero nada de importante.

CRIADA: Ay, Leonardo. Pero es que solamente usted se le ocurre que puede haber maquinas que vuelen.

LEONARDO: Y sin embargo, llegará el día en que las maquinas voladoras serán tan comunes que no me extrañaría si llegarán a hacerse populares los piratas aéreos... (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 09min30).

Dessa maneira, apesar de a ambientação ser o estúdio de pintura, é o Leonardo inventor e cientista, como também visionário, que vemos na primeira cena. Os seus múltiplos talentos — característica marcante do genial italiano — são listados por ele mesmo, na sequência do diálogo:

LEONARDO: [...] Y entonces la gente seguirá hablando de Leonardo Da Vinci. Y dirán que lo fui todo: músico, poeta, físico, matemático, pintor, escultor y revendedor de boletos en el circo romano.

CRIADA: Bueno, pues eso sí. Usted es un genio.

LEONARDO: Ah, eso sí. Y además inteligente... guapo, simpático, culto, refinado, y modesto.

CRIADA: O sea, que no tienes un solo defecto.

LEONARDO: ¿Defecto? Tuve uno. Era presumido, pero ya lo me quité y ahora soy perfecto. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 10min00).

Essa cena destaca comicamente, por meio do exagero, os vários talentos de Da Vinci, caracterizando-o como um sabe-tudo.¹³⁷ O acréscimo de uma atividade banal, de revendedor de bilhetes, acrescenta ironia à descrição. E a caricatura continua com a enumeração de suas qualidades, que se torna cômica pelo acúmulo e pelo cinismo da personagem, como também pela ironia de acrescentar a modéstia entre suas virtudes, para logo em seguida dizer que é perfeito, uma vez que já se corrigiu de seu único defeito: o de ser convencido.

A partir daqui, a atividade do pintor, com suas tintas, ferramentas e modelos, passa a ser motivo de várias cenas e diálogos cômicos.

LEONARDO: ¿Tú no sabes donde se encuentra el amarillo tostado?

CRIADA: En las playas de China.

LEONARDO: Me refiero a la pintura amarilla.

CRIADA: Ah, ¿y yo que sé?

LEONARDO: ¿El otro día no te mandé a comprar un tubo de pintura amarilla?

CRIADA: ¿A mí?

LEONARDO: ¿No te mandé por un tubo?

CRIADA: Ah, bueno, pero ya estoy acostumbrada. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 10min35).

¹³⁷ Um chiste semelhante já havia sido usado na caracterização do professor louco do episódio “*Chapulines vemos, cerebros no sabemos*” (ep. 40, 1974, 01min30): “DOCTOR: ¿Es usted ingeniero electrónico o doctor en medicina? / PROFESOR: ¡Las dos cosas! Además soy químico, abogado, arquitecto, antropólogo y revendedor de ingresos en el estadio Azteca.”

O humor surge da dificuldade da criada de entender que Leonardo está se referindo ao seu material de pintor, tomando as palavras dele num segundo sentido: primeiro, responde que o “amarelo queimado” se encontra “nas praias da China”. Depois, quando ele explica que havia lhe pedido para comprar um tubo de tinta amarela, surge novamente um duplo sentido humorístico no uso da expressão “*mandar por un tubo*” — que é um modo eufemístico de “mandar ao diabo”.

Dali a pouco, ouvindo o mestre dizer que precisa de uma modelo para começar a pintar, a criada se oferece para posar.

LEONARDO: Bueno, ¿quién sabe? Tal vez quitándole los espejuelos... y la cofia... y soltándote el pelo. [*A medida que fala, Leonardo, tira-lhe os óculos e a touca, e solta-lhe os cabelos*]. Dime una cosa: ¿alguna vez te han dicho que eres hermosa?

CRIADA [*suspirando*]: ¡No!

LEONARDO: Lo suponía. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 11min20).

Eis um exemplo de como Chespirito se valia dos insultos para criar situações cômicas, como no diálogo citado, em que o insulto vem de modo sutil e implícito: o efeito cômico deve-se em parte à expectativa da criada de receber um elogio, que é logo frustrada pelo comentário inesperado de Leonardo, que indiretamente a chama de feia.

Então Da Vinci descobre que sua criada “limpou” o retrato que ele estava pintando de Lorenzo de Médici. Ao contrário do caso dos “Espinafres em dó maior”, aqui já não é verossímil a confusão de um retrato renascentista, por mais inacabado que estivesse, com “*un lienzo que tenía unas manchas de pinturas horribles*” — todavia não se deve esquecer que a história está sendo contada pelo Chapolín, numa tentativa de consolar o pintor dos “Espinafres”...

Não demora chega Don Lorenzo para buscar o seu retrato, o que dá ensejo a novas cenas e diálogos cômicos.

DON LORENZO: *Bene, bene*. Yo credo que puedo aquí esperar mientras maestro Leonardo hace los últimos toques a mi retrato, ¿no es verdad?

LEONARDO: Bueno, quizá fuera conveniente que esperara un poco más.

DON LORENZO: ¿Que tanto?

LEONARDO: Digamos que viniera dentro de unos seis o siete meses.

DON LORENZO: Leonardo Da Vinci, usted prometió entregar mi retrato el día de hoy, y no me voy a ir sin ese retrato, ¿entendió?

LEONARDO: Sí, sí, de acuerdo. ¿Quiere posar?

DON LORENZO: *Bene, bene, bene.* ¿Qué es lo que falta para acabar?
 LEONARDO: Empezar.
 DON LORENZO: ¿¿Qué?!
 LEONARDO: Digo, empezar... empezar únicamente el fondo del retrato. Sabes que yo quería ponerle un fondo así con nubes y cielo, y para pintar el cielo no he conseguido los azules que quiero.
 DON LORENZO: ¿Azules? ¡Pero en la comisaría hay muchos! ¡Ha, ha, ha, ha! (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 14min25).

Mesmo que desta vez a culpa tenha sido da criada, essa cena destaca, na personagem, uma característica do Leonardo Da Vinci real, que era o atraso e às vezes até o não cumprimento das encomendas. Por exemplo, quando se mudou de Florença para Milão, no início da década de 1480, o pintor deixou de realizar duas importantes pinturas encomendadas na primeira cidade, sendo uma delas a *Adoração dos Reis Magos*, obra inacabada que atualmente está na Galleria degli Uffizi. (Cf. ABRIL Coleções, 2011, p. 16 e p. 66). Aliás, como se viu acima, a própria *Mona Lisa* foi uma obra que não chegou às mãos do cliente. Essa característica da lentidão e dos atrasos de Leonardo se apresenta no diálogo de modo cômico, exagerado, quando o pintor pede que o cliente espere “um pouco mais”, por exemplo “uns seis ou sete meses”, e quando responde que o que lhe falta para acabar é começar.

Continuando o diálogo, a atividade do pintor dá ainda ocasião para as piadinhas de Lorenzo — como em “Azuis? Mas na delegacia há muitos!”, numa referência à cor do uniforme dos policiais, sendo portanto um recurso paródico de recontextualização temporal — e aos mal-entendidos da criada, como quando Leonardo lhe pede por uma paleta — palavra que em castelhano pode referir-se também a um pirulito ou picolé:

LEONARDO: Dame una paleta.
 CRIADA: ¿De limón o de tamarindo?
 LEONARDO: ¡Una paleta de pintor! ¡Yo soy pintor!
 CRIADA: Ah, sí. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 18min45).

Percebendo a enrolação do artista, Lorenzo ameaça prendê-lo para o resto da vida, caso não lhe entregue logo o seu retrato. Por fim, é a criada quem dá ao aflito artista a ideia de uma solução.

LEONARDO: ¿Ya ves? ¡Por tu culpa!
 CRIADA: Oh. Además, ¿no que usted hace un retrato en unos cuantos minutos?
 LEONARDO: La cara únicamente, ¿pero el cuerpo y el fondo y todo lo demás?
 CRIADA: Ay, ¡aquí tiene un cuadro que nomás ya se falta la cara!

LEONARDO: ¡Pero este no es el retrato de Lorenzo de Médici!
 CRIADA: ¿Y eso que importa? ¡Póngale la cara del viejo y sea!
 LEONARDO: ¡No eres tan tonta como yo creía! (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 17min50).

Assim, Leonardo põe-se a pintar freneticamente, e em pouco tempo acrescenta o rosto de Don Lorenzo àquele retrato que se encontrava em seu estúdio e ao qual faltava apenas o rosto.

LEONARDO: Don Lorenzo, aquí está su retrato.
 DON LORENZO [*vendo o retrato*]: ¡Que cosa! ¡Ah, que portento!
 ¡Ah-ha, Leonardo! ¡Es un genio!
 LEONARDO: Y sin embargo, no sé por qué tengo la impresión de haber echado a perder mi obra maestra. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 237, 20min15).

E, dessa maneira, a história de Leonardo termina com uma paródia da *Mona Lisa*, que vemos numa montagem com o rosto de Don Lorenzo, acompanhada pela fala desoladora do artista — “tenho a impressão de ter posto a perder a minha obra prima” —, a qual logo nos soa cômica, na medida em que inevitavelmente fazemos uma comparação mental entre a paródia e a obra original.



Figura 9: Cena de “*El pintor se fue de pinta*” (*El Chapulín*: ep. 237, 1979, 20min34).

No fim, outro quadro serve para dar o desfecho do episódio. O artista, depois de ouvir a narrativa do Chapolín, confessa que, mesmo que tivesse um quadro a que faltasse apenas o rosto, ele não seria capaz de pintá-lo em poucos minutos, como fizera Leonardo.¹³⁸ Porém o retrato de seu pai, ao ser virado de cabeça-para-baixo por

¹³⁸ Nos episódios de *El Chapulín*, observa Aguasaco (2010, p. 119, tradução minha), em geral a efetividade da literatura de exempla é parodiada “ao revelar a ineficácia do conselho ou reiniciar o conflito com a aparição de um problema similar.” (“*Luego en un diálogo corto se aclara la moraleja de la historia e inmediatamente se parodia su efectividad al revelar la ineficacia del consejo o reiniciar el*”).

Chapolin, mostra-se idêntico ao general Vivar, que o aceita e o elogia como uma excelente obra de arte.



Figura 10: Cena de “*El pintor se fue de pinta*” (*El Chapulín*: ep. 237, 1979, 21min52).

Como se viu, todo o episódio é estruturado em torno das personagens dos pintores, e o conflito que move as duas histórias é a danificação dos retratos que eles tinham de entregar aos seus poderosos clientes. Desse modo, percebe-se que as pinturas e desenhos cumprem um papel essencial no enredo: a primeira pintura a ser mencionada, a danificada “Espinafres em dó maior”, é aquela que dá ocasião para que o Chapolin venha até o estúdio do pintor; o desenho do general Vivar, estragado pelo Chapolin, cria novo drama para o pintor e motiva o herói a contar a história de Leonardo Da Vinci; já nessa história secundária, o retrato de Lorenzo de Médici, também danificado, cria o mesmo problema para o artista italiano, e a paródia da *Mona Lisa* dá-lhe uma solução; por fim, o retrato do pai do artista, ao ser olhado sob outro ponto de vista, fornece o desfecho do episódio, com a resolução do problema que havia sido criado pelo Chapolin.

O herói, na verdade, resolveu somente o problema que ele mesmo havia criado; o problema inicial, motivo de ele haver sido chamado, continuou como estava. Ou, pensando melhor, talvez Chapolin, por meio do contraste, tenha involuntariamente ajudado o pintor a conformar-se com o fato, após passar por aquele apuro maior. Afinal, depois de quase perder a vida, perder os “Espinafres” já não pareceria assim tão ruim...

conflicto con la aparición de un problema similar.”). Trocado em miúdo, no mais das vezes a moral da história não adianta de nada.

2.2.3. Os mortos são muito mentirosos: paródias do terror¹³⁹

Nas histórias do Chapolin, a referência paródica ao terror vem pelo uso de determinadas situações e, principalmente, pela caricatura estereotipada de personagens típicas desse gênero: múmias, fantasmas, bruxas, vampiros, lobisomens, e ainda outros tipos de monstros e assombrações.

O episódio “*Cuento de brujas*” (1976, ep. 110) gira em torno de uma vilã típica tanto das histórias de terror como dos contos de fadas: a bruxa. Ela é caracterizada com os principais atributos recorrentes nessa personagem: é uma velha de cabelos brancos e longos; chapéu pontudo e manto comprido, ambos negros; queixo saliente e enorme nariz com uma verruga; vassoura voadora; uma varinha mágica; e um caldeirão fumegante. O filho da Bruxa Baratuxa, o qual tem a aparência e os modos característicos de um ogro (embora não seja explicitamente referido como tal), expressa para a mãe o desejo de se casar com uma simples camponesa de nobre coração que vai todos os dias ao bosque recolher lenha.

A camponesa, no bosque, assusta-se ao ouvir uivos de lobos, pois acredita tratar-se de um sinal de que a Bruxa Baratuxa anda por perto. Ante o ceticismo de seu colega lenhador, ela manifesta sua opinião por meio daquele conhecido e irônico dito popular castelhano:¹⁴⁰

LEÑADOR: ¿No me digas que crees en las brujas?

ALDEANA: Ay, claro que no, señor don leñador. Yo no creo en las brujas.

LEÑADOR: ¿Entonces?

ALEANA: ¡Pero de que existen, existen! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 03min20).

Daí a pouco, seu receio é confirmado, pois aparece a bruxa em pessoa para pedir-lhe que se case com seu filho. Vendo recusado o seu pedido, a feiticeira promete se vingar:

BRUJA BARATUJA: [...] Voy a ir por mi varita mágica, y cuando regrese, ¡te voy a convertir en sapo! ¡No! ¡Mejor en un gusano! ¡No!

¹³⁹ Este item é um desenvolvimento do artigo “Paródias do terror em *El Chapulín Colorado*”, publicado na revista *Todas as Musas*. (ALMEIDA, 2018).

¹⁴⁰ Cf.: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-frase-eu-nao-acredito-em-bruxas-mas/16796>>. Acesso em 25 abr. 2017.

En algo peor: ¡te voy a convertir en árbitro de fútbol! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 04min50).

Esse é um exemplo de como, nesse episódio, a bruxa dará motivo a cenas e diálogos cômicos. A zombaria contra o árbitro de futebol, que aparece como uma opção de transformação pior que a de um sapo e um verme (*gusano*) — zombaria aliás frequente na obra de Chespirito —, será complementada na cena seguinte, quando a camponesa invoca o Chapolin e lhe explica a situação.

ALDEANA: ¡Qué bueno que llegaste, Chapulín Colorado! ¡La bruja Baratuja acaba de estar aquí!
 CHAPULÍN: ¡Chanfle!
 ALDEANA: ¡Me quiere convertir en árbitro de fútbol!
 CHAPULÍN: ¡¿Cómo?! ¡¿Te quiere dejar ciega?! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 05min40).

Para dar ao Chapolin uma ideia de como a bruxa é perigosa, a camponesa cita um de seus poderes — numa referência satírica ao israelense Uri Geller, que na década de 1970 tornou-se mundialmente famoso ao aparecer em vários programas de televisão para exhibir seus alegados poderes paranormais, entre eles o de entortar colheres (*doblar cucharas*) apenas com os dedos (e o poder da mente, claro):¹⁴¹

ALDEANA: Pero la bruja Baratuja es muy poderosa. Dicen que dobla cucharas.
 CHAPULÍN: ¿Dobla cucharas?
 ALDEANA: Sí.
 CHAPULÍN: ¿Para qué?
 ALDEANA: Ah, no sé.
 CHAPULÍN: Así son: apenas se dedican a brujos, empiezan a hacer cosas inútiles. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 06min00).

Mas os poderes da bruxa na verdade vão muito além do de dobrar colheres. No decorrer do episódio, ela, com o poder de sua varinha mágica, transforma a camponesa em árvore e faz com que Chapolin, ao receber uma machadada do lenhador, tenha seu corpo dividido em duas partes independentes. No fim, porém, o herói conseguirá se apoderar da varinha, e da respectiva palavra cabalística, e as usará para reverter aquelas magias.

¹⁴¹ Por exemplo, cf.: <<https://youtu.be/bFnVKAMJMcU>> e <<https://youtu.be/CdHe2yd5LnQ>>. Acesso em 25 abr. 2017.

A Bruxa Baratuxa, que é uma bruxa de fato e que realiza feitiços reais, é, todavia, uma exceção nas histórias do Chapolin. Em geral, os monstros e assombrações que ele encontra não passam de pessoas disfarçadas, ou mesmo frutos da imaginação.

Os episódios “*El misterio del Abominable Hombre de las Nieves*” (1976, ep. 107), “*El fantasma del piel roja*” (1977, ep. 161b) e “*Al Hombre Lobo le hacen daño las Caperucitas Verdes*” (1978, ep. 202b) têm enredos de estrutura similar: neles, um homem e uma mulher chegam, no meio da noite, a uma cabana. Logo, menciona-se uma lenda específica.

Em “*El misterio del Abominable Hombre de las Nieves*”, a cabana abandonada que um casal de excursionistas (Carlos Villagrán e Florinda Meza) encontra, numa noite de nevasca, mostra sinais de ter sido atacada por uma fera. Ponderando sobre os sinais do ataque, a mulher lembra da lenda do Yeti, também chamado de o Abominável Homem das Neves: um monstro, metade homem, metade animal, que vive nas montanhas nevadas.

Em “*El fantasma del piel roja*”, pai e filha (Édgar Vivar e Florinda Meza) chegam à cabana onde passarão férias. Vendo um manequim vestido de índio, o pai explica que aquela é a casa onde morreu o índio Zopilote Mojado (Urubu Molhado — Riacho Molhado, na dublagem brasileira) e menciona que há rumores de que o fantasma do índio costuma aparecer naquela região.

Em “*Al Hombre Lobo le hacen daño...*”, também um casal de excursionistas (Carlos e Florinda), perdidos numa noite de nevasca, encontra uma cabana. Ali, deparam-se com o caseiro (Rubén Aguirre), que lhes conta ser aquela a cabana do Lobisomem, referindo-se às características típicas dessa personagem: um homem que, nas noites de lua cheia, transforma-se numa fera metade homem, metade lobo.

CARLOS: Bueno, andábamos con un grupo, pero preferimos no cruzar el bosque de noche.

CASERO: Claro. Es noche de luna llena.

FLORINDA: Bueno, pero si usted nos permitir a pasar esta noche aquí...

CASERO: ¿No escuchó lo que dije? Hoy es noche de luna llena.

FLORINDA: Sí, ¿y cuál es el inconveniente?

CASERO: El Hombre Lobo.

CARLOS: ¿El qué?

CASERO: El Hombre Lobo. Todas las noches de luna llena regresa a su cabaña.

FLORINDA: ¿A cuál cabaña?

CASERO: A esta. Esta es la cabaña del Hombre Lobo. [...] A él le dio por vida recorrer el mundo y me dejó encargado de su cabaña. Pero regresa todas las noches de luna llena. Claro, nos días normales es un hombre común y corriente, pero, en los días de luna llena, él es mitad hombre y mitad lobo. Y a él no le gusta que lo ven así. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 202b, 09min58).

Como a mulher diz não acreditar nessas fantasias, o caseiro os convida a passar a noite ali: “*Quizá mañana cambian de opinión*”. Ele então vai dormir e os deixa à vontade.

Em seguida, em cada episódio, ouvem-se ruídos que indicam a presença das respectivas assombrações: urros de fera, cantos indígenas, e uivos de lobo; e seus vultos são vistos nas janelas, o que leva os hóspedes a chamar pelo Chapolin. A presença do herói e a busca por resolver os mistérios levam a várias situações e diálogos cômicos. Por exemplo, ao olharem pela janela para ver se avistam o Abominável Homem das Neves:

CHAPULÍN [*apontando*]: ¡Ahí está! ¡Es una bestia peluda!
 FLORINDA: ¡Mi madre!
 CHAPULÍN: ¿Es muy peluda tu mamacita?
 FLORINDA: ¡“Mi madre” es una exclamación!
 CARLOS: Oh, ¿pues no era costurera?
 CHAPULÍN: ¡Shh! ¡Ahí está! ¡Está saliendo de una cueva! ¡Es una cosa peluda! ¡Es mitad animal!
 FLORINDA: ¡El Abominable Hombre de las Nieves!
 CHAPULÍN: No, es un oso.
 FLORINDA: ¿¿Pues no tiene la mitad animal?!
 CHAPULÍN: Y la otra mitad también. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 07min45).

Esse diálogo ilustra dois recursos cômicos que são temas do presente estudo da obra de Bolaños. Em primeiro lugar, há um *equivoco de interpretação*, isto é, quando se interpreta uma frase de duplo sentido pelo significado diverso daquele pretendido por quem a proferiu.¹⁴² No trecho acima, trata-se de um tipo específico de equivoco de interpretação, que podemos chamar de *literalismo* ou *literalidade*, ou seja, quando se toma literalmente uma fala de sentido figurado: no caso, Chapolin interpreta literalmente a exclamação “minha mãe!”, proferida por Florinda, o que se torna engraçado na medida em que ele a associa à “besta peluda” que acabou de mencionar: “é muito peluda sua mamãezinha?” Explicando-se, Florinda esclarece que ““minha mãe”

¹⁴² O equivoco de interpretação será observado ainda em mais algumas citações deste e do próximo capítulo, e será retomado em um item à parte no capítulo 5.

é uma exclamação”, mas a comicidade é intensificada pelo fato de que Carlos também toma a expressão literalmente: “Ora, mas ela não era costureira?”

Em segundo lugar, vemos aqui mais dois exemplos de *anedota de abstração* (cf. cap. 1): com o equívoco de interpretação de Carlos, a primeira abstração surge na oposição disparatada entre “exclamação” e “costureira”, a qual é abstraída de um fundamento comparativo ou *logos analogante* — como haveria, por exemplo, na oposição entre *exclamação* e *interrogação*, ou entre *costureira* e *cozinheira*.¹⁴³ Outra abstração surge na descrição do urso (*oso*), inicialmente citado como sendo “uma coisa peluda” e “metade animal”, para somente depois revelar-se a imagem completa, quando Chapolin explica que “a outra metade também” é animal.

Neste mesmo episódio há ainda outra anedota de abstração, já comentada no capítulo 1. Quando Chapolin ouve o urro do Yeti, ele tenta fingir que não se assustou e, ante as perguntas de Carlos sobre sua reação, diz que está pálido por causa do reflexo da neve, está tremendo por causa do calor e está suando por causa do frio.

CARLOS: Como, ¿tienes calor y frío al mismo tiempo?

CHAPULÍN: Es que mi papá era de Río Frío y mi mamá de Aguas Calientes. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 09min35).

A comicidade mais uma vez surge a partir do sentido equívoco dos termos, quando Chapolin, para explicar sua alegação de estar experimentando ao mesmo tempo duas qualidades contraditórias, relaciona os sentidos dessas qualidades aos nomes próprios dos lugares de origem de seus pais — “Rio Frio” e “Águas Quentes” —, como se houvesse uma relação causal entre uma coisa e outra.

Conforme observado anteriormente, o humor desta cena serve de reforço à caracterização do Chapolin, como também decorre dela, na medida em que exemplifica duas de suas características: não só o fato de ser medroso, como também o de ser orgulhoso, a ponto de não querer reconhecer que está com medo. Essas são características fortemente ressaltadas nos episódios que parodiam o terror. Na história do Lobisomem, Chapolin, ao ser invocado pelo casal, inicialmente procura acalmá-los,

¹⁴³ Segundo as regras da *divisão*, esta “Deve apoiar-se num fundamento (numa razão, *logos*). Assim, a divisão do homem em brancos, negros e amarelos funda-se na *cor*; a mesma divisão de brancos, negros e engenheiros seria *disparatada* (de *dis* = para cá e para lá, *par*, desparelhada).” (SANTOS, 1965b, p. 24).

lembrando-lhes de que aquilo não passa de uma lenda, até que, por fim, eles se tranquilizam.

FLORINDA: En otras palabras, el Hombre Lobo no pasa de ser una simple leyenda.

CHAPULÍN: Exactamente. Y no habiendo delito que perseguir, yo me retiro a seguir cumpliendo con mis obligaciones. [*Vai sair, mas, ao abrir a porta, vê o Lobisomem parado do lado de fora e torna a fechá-la depressa*]. Mejor, me quedo... (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 202b, 15min12).

Com medo, Chapolin se recusa a ir embora, apesar de não contar o motivo, para não parecer medroso. A mulher deduz que a razão seria a de que ele também não tinha onde passar a noite, e o herói concorda! No episódio do pele vermelha, há uma cena semelhante. Logo após chegar, ouvem-se tambores e cantos indígenas.

CHAPULÍN: ¿Qué es eso?

FLORINDA: Son tambores indios. Parece como si estuvieran anunciando que lo espirito del Zopilote Mojado se va aparecer.

CHAPULÍN: Hamm, sí... Orita vengo, creo que me llaman en mi casa, con permiso... [*Vai sair, mas, ao abrir a porta, vê o Zopilote Mojado parado do lado de fora e fecha a porta, depressa. Volta devagar, assoviando*].

FLORINDA: ¿Qué pasó?

CHAPULÍN: Nada... Nada.

FLORINDA: Caray, parecía como se hubiera visto a alguien.

CHAPULÍN: No. ¿Yo? No, no, no... Lo... Lo... Lo que pasa es que... es... el... el... el... es...

FLORINDA: ¡Ah, ya sé! ¡Ya sé! Lo que pasa es que como tú es tan valiente, decidiste quedarte para protegerme.

CHAPULÍN: ¡Ah, eso! ¡Eso, eso! (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 161b, 03min00).

A ironia da situação é que a sua covardia é interpretada como heroísmo, o que o leva, mesmo contra a vontade, a ter de cumprir o seu papel de herói. No fim das contas, porém, será revelado que tanto o fantasma do pele vermelha, como também o Lobisomem e o Yeti não passam de homens disfarçados. O Lobisomem é na verdade um picareta que perambula à noite vestido de homem lobo para, depois, poder vender fotografias do monstro aos turistas. Já o índio e o Abominável Homem das Neves são atores. Esse último se revela ao começar a rir quando Florinda se atrapalha com o rifle com que o ameaça:

CHAPULÍN: ¿Cómo es eso de que el Abominable Hombre de las Nieves hablando en español?

YETI: Bueno, Chapulín, sabe, yo soy actor, ¿no? Y entón la comisión del turismo me alquila a cada año para vestirme así y darle más ambiente a la región, para atraer más turismo. Y soy bueno actor, ¿verdad? (BOLANOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 09min35).¹⁴⁴

É assim que, na realidade, as aparições são apenas picaretagens para enganar turistas. No episódio do índio, há ainda uma segunda revelação surpreendente: o próprio Chapolin é também um ator contratado pela comissão de turismo!

O esquete “*El cementerio*” (ou “*La Llorona*”), de 1972, reprisado em 1973 (ep. 12c), é outro que utiliza o mesmo expediente de encerrar a história de terror com a revelação de que as assombrações são de fato um engodo. *La Llorona* (A Chorona) é uma conhecida lenda mexicana, que diz respeito a uma mulher que, por ciúme do marido — ou por ódio a um amante que se recusa a casar com ela, dependendo da versão —, afoga os próprios filhos em um rio, para depois se arrepender e, desesperada, afogar-se também (ou morrer de desgosto). Desde então, um vulto de mulher vestida de branco é visto vagando nas proximidades dos rios e clamando: “Onde estão meus filhos?” (DELSOL, 2012; LA LEYENDA..., [2015]).

Na história de Chapolin, contudo, o cenário e o figurino são diferentes dos da lenda. Um coveiro chega ao cemitério para fazer seu trabalho, quando aparece uma mulher vestida de preto, lamuriando numa voz aguda e arrastada, quase como um canto fúnebre. A aparição fantasmagórica torna-se cômica quando o coveiro, amedrontado, responde-lhe na mesma entoação:

LA LLORONA: ¡Ay, mis hijos!
 SEPULTURERO: ¡Ay, mi madre!
 LA LLORONA: ¿Dónde estarán mis hijos?
 SEPULTURERO: ¡A mí, que me esculquen!¹⁴⁵ (BOLANOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 12, 00min30).

Com medo, o coveiro chama por ajuda. Chegando o Chapolin, revela-se mais uma característica da lenda da Chorona, em um diálogo cujos chistes baseiam-se principalmente nos procedimentos do equívoco de interpretação e da ironia:

SEPULTURERO: Oiga, qué bueno que viniste, Chapulín Colorado.
 ¡Se me acaba de aparecer la Llorona!
 CHAPULÍN: ¿La Llo- qué?

¹⁴⁴ *Alquilar*: contratar.

¹⁴⁵ *A mí, que me esculquen*: essa expressão usada pelo coveiro traduz-se mais ou menos como “podem me revistar”, com o sentido de “não tenho nada a esconder” ou “juro que não sei”.

SEPULTURERO: -rona.

CHAPULÍN: ¡Chanfle!

SEPULTURERO: Sí, Chapulín, y por ahí dicen que, cuando la Llorona se aparece, ¡los cadáveres salen de sus tumbas!

CHAPULÍN: ¿¡No estarás hablando en serio!?

SEPULTURERO: Oye, ¿que tú no crees en los muertos?

CHAPULÍN: No, son muy mentirosos.

SEPULTURERO: ¡Chapulín!

CHAPULÍN: Además, en vez de decir tantas tonterías, deberías aprender a Chapulín Colorado, que nunca has sabido lo que es tener miedo.

LA LLORONA [*fora de cena*]: ¡Ay, mis hijos! (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 12, 01min30).

Aqui instala-se uma ironia de situação, pois Chapolin, em contradição ao que acaba de dizer, começa a tremer os joelhos de medo, no que se seguirá uma versão daquele diálogo que voltaria a aparecer no episódio do Yeti (“Chapolin, está tremendo!” / “É pelo frio.” / “Mas está suando!” / “É pelo calor” etc.). O coveiro então se lembra de haver ouvido falar que a Chorona pode ser afugentada com um tipo de erva recém-cortada, a qual poderiam encontrar nos fundos do cemitério. Ele pede a Chapolin que vá buscá-la, mas este, temeroso de ir sozinho, tenta livrar-se da tarefa com desculpas.

CHAPULÍN: Bueno, es que yo no conozco bien este cementerio.

SEPULTURERO: Ah, caray, Chapulín, pues puede que tengas razón, Chapulín. Bueno, entón déjame irme a mí.

CHAPULÍN: ¡No, no! No, es que... Sabe, pensándolo bien, sería mejor que nos quedáramos los dos juntos... Que fuéramos juntos... No vaya ser que yendo tú solo, te va a dar miedo.

SEPULTURERO: No, no, no, Chapulín. [...] Tú me pasaste tu valor.

CHAPULÍN: ¡Regrésalo!

SEPULTURERO: ¿Uhn?

CHAPULÍN: Re... Regresa lo más pronto posible.

SEPULTURERO: Sí, sí, Chapulín. [...] Tiene cuidado, vigía muy bien las tumbas que no se vayan a salir los cadáveres. Tiene mucho cuidado, Chapulín, ahorita vengo. (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 12, 03min30).

Inicialmente, Chapolin dá a desculpa de não conhecer o local, mas, quando o coveiro concorda e diz que irá ele mesmo buscar a erva, a ideia de ficar sozinho ali também não lhe parece uma boa. Não querendo confessar sua covardia, ele tenta apresentá-la de um modo positivo, como o desejo de dar segurança ao coveiro. Mas, uma vez que este recusa o auxílio, Chapolin acaba tendo de enfrentar o medo, preferivelmente a confessá-lo. A menção à crença segundo a qual, quando a Chorona aparece, “os cadáveres saem de suas tumbas”, e o pedido para que Chapolin as vigie

para que eles não saiam, estabelecem o suspense e antecipam o que acontecerá posteriormente. Tão logo vai-se o coveiro, Chapolin dá de encontro com a Chorona. Mas ele, embora amedrontado, consegue se desvencilhar por meio do diálogo:

LA LLORONA: ¡Ay, mis hijos! ¿Dónde estarán mis hijos? [...]
 CHAPULÍN [*amedrontado*]: [...] Tengo idea de que han se cambiado a otro cementerio. Es otro cementerio muy bonito, que tiene pavimento y luz mercurial... pasa muy cerca el metro.
 LA LLORONA: Gracias, buen hombre.
 CHAPULÍN: No ha de qué, doña Telenovela.
 LA LLORONA: Soy la Llorona.
 CHAPULÍN: Por eso. (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 12, 04min10).

Assim, ele astutamente se livra da Chorona. Porém, então um dos mortos sai de sua tumba e começa a perseguir o herói, e também o coveiro, quando este regressa. Depois, com o reaparecimento da Chorona, acontece uma revelação, uma vez que ela reconhece o zumbi como um de seus filhos. Mesmo assim, a perseguição continua, até que, em dado momento, as assombrações começam a rir, o que dá ensejo a outra revelação:

CHAPULÍN: ¿Me pueden decir de qué se ríen?
 LA LLORONA: Ay, Chapulín Colorado. Todo fue una broma, para ver se eres tan valiente como decía ser.
 EL ZOMBI: Y vaya que lo eres, Chapulín, bastante valiente.
 SEPULTURERO: [...] ¡Arriba el valiente!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 12, 08min10).

O episódio termina com o Chapolin atacando a marretadas o coveiro e o “zumbi”, por haverem lhe pregado aquela peça. Claro, uma vez desfeita a brincadeira, agora sim ele se mostra “bastante valente”.

Há ainda muitas outras histórias de terror protagonizadas por Chapolin, que merecem ao menos uma menção: os fantasmas serão também tema dos episódios “*En la casa del fantasma, hasta los muertos se asustan*” (1974, ep. 47); “*El fantasma del pirata*” (1975, ep. 99); “*La mansión de los fantasmas*” (1978, ep. 204); e “*Más vale cien fantasmas volando que uno en la mano*” (1978, ep. 186). A personagem da múmia aparecerá em “*Una momia bastante egipcia*” (1973, ep. 22) e “*Las momias no se venden... ¡Ah, pero como se vendan!*” (1975, ep. 86), e a do vampiro, em “*Los hombres vampiro no saben hacer otra cosa más que estar chupando sangre*” (1978, ep. 217). Já

o episódio “*Perdón, ¿aquí es donde vive el muerto?*” (1977, ep. 151) trará uma criatura qual o monstro de Frankenstein, e “*La mansión de los duendes*” (1975, ep. 94) contará a história de uma casa assombrada por seres minúsculos.

2.3. A paródia em *El Chavo*

Embora não seja tão frequente e fundamental para os enredos e personagens como em *El Chapulín Colorado*, a paródia também se faz presente em *El Chavo*. Um bom exemplo, como observou Pablo Kaschner (2006, p. 90), está numa fórmula que se repete sempre que o Prof. Girafales vai à vila visitar a sua namorada, Dona Florinda. Eles podem estar envolvidos em outros assuntos, e até mesmo irritados com um problema qualquer, mas basta avistarem-se um ao outro para logo entrarem numa espécie de transe embasbacado, ao som de uma música piegas, com olhares e suspiros de paixão, e alheios a tudo o mais. No diálogo que se segue, em geral o professor oferece de presente um buquê de flores e Dona Florinda o convida para entrar e tomar uma xícara de café:

D. FLORINDA: ¡Profesor Jirafales!
 PROF. JIRAFALES: ¡Doña Florinda!
 D. FLORINDA: ¡Qué milagro que viene por acá!
 PROF. JIRAFALES [*entregando o buquê*]: Vine a traer este humilde, pero sincero obsequio.
 D. FLORINDA: Ay, muchas gracias. No se debió haber molestado. ¿Gusta a pasar a tomar una tacita de café?
 PROF. JIRAFALES: ¿No será mucha molestia?
 D. FLORINDA: Ah, de ninguna manera. Pase usted.
 PROF. JIRAFALES: Después de usted.
 D. FLORINDA: Ay, gracias. [*Saem*]. (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 54, 07min13).

“A cena é tão exageradamente romântica”, comenta Kaschner (2006, p. 90), “que chega a ser um deboche, uma sátira aos melodramas, que marcaram a produção teledramatúrgica daquele país, os famigerados ‘dramalhões mexicanos’.” A estrutura geral do diálogo repete-se sempre que o casal se encontra, às vezes com pequenas variantes, como, em outra versão do mesmo roteiro: “*Vine a traer este sencillo, pero sincero obsequio.*” “*Ay, muchas gracias, profesor Jirafales. Pero, ¿no gusta a pasar a*

tomar una tacita de café?” “¿No será mucha molestia?” “Por supuesto que no. Pase usted.” etc. (BOLAÑOS, 1977, El Chavo: ep. 164, 05min38).

A cada episódio a paródia é intensificada por elementos de variação que, em diversos níveis, quebram o padrão da fórmula ou relacionam-se com ele de alguma maneira. No caso dos episódios 54 e 164, citados acima, a variação é dada por um elemento do enredo: a vila está em falta de água, de modo que os moradores são obrigados a buscar água numa vila vizinha. No momento em que encontra o professor, Dona Florinda está com um balde cheio nas mãos. Seu Madruga está por perto, também com um balde, porém vazio, visto que há alguns instantes a água se derramara devido a uma disputa entre os dois vizinhos. Enquanto Dona Florinda está distraída em seu diálogo apaixonado com o Prof. Girafales, Seu Madruga aproveita a oportunidade para furtivamente transferir a água do balde dela para o seu próprio. Enquanto o casal se afasta, Seu Madruga adiciona outra pitada cômica à cena, ao imitar o andado de Dona Florinda, rebolando zombeteiramente. Como bem observou Pablo Kashner:

A ruptura da repetição, quebrando-se uma expectativa — que é criada à medida que os personagens tendem a repetir ações, falas e gestos —, é outro forte procedimento de criação de comicidade presente em *Chaves*. Essa quebra de linearidade, chamada “gag” ou “caco” no jargão teatral, produz efeito cômico ao romper com o convencional, com a mecanização do ato. Assim, presta-se à comicidade na medida em que apresenta algo inesperado, como que o roteiro brincando com sua própria estrutura, pondo-se na visão do espectador. (KASCHNER, 2006, p. 100).

Assim, o diálogo dos apaixonados, que a cada episódio tem a função de marcar o primeiro encontro entre o Prof. Girafales e a Dona Florinda, é não só uma paródia dos dramalhões, mas também se apresenta muitas vezes como uma autoparódia, deformando a fórmula geral previamente estabelecida pela repetição. O elemento de variação no mais das vezes decorre da cena que acontece logo antes do aparecimento de Dona Florinda.

Em “*El foco de la vecindad*” (1979, ep. 226), o Prof. Girafales, repreendendo o Seu Madruga por haver batido no Chaves, chama-o de troglodita. Pouco depois chega Dona Florinda, e então, seguem-se dois equívocos:

D. FLORINDA: ¡Profesor Jirafales!
 PROF. JIRAFALES: ¡Doña Troglodita! Digo, Doña Florinda.
 D. FLORINDA: ¡Ah! ¡Qué milagro que viene por acá!

PROF. JIRAFALES [*entregando o buquê*]: Vine a traer este humilde obsequio.
 D. FLORINDA: Ay, Profesor Jirafales, ¡es hermoso!
 PROF. JIRAFALES: Bueno, es que usted me ve con buenos ojos, pero, en realidad...
 D. FLORINDA: Ay, hi hi, yo hablaba del ramo de flores...
 PROF. JIRAFALES: Ah... ¡Ah, sí! ¡También es hermoso, sí!
 D. FLORINDA: ¿Gusta a pasar a tomar una tacita de café?
 PROF. JIRAFALES: ¿No será mucha molestia?
 D. FLORINDA: Ah, claro que no. Pase usted.
 PROF. JIRAFALES: Después de usted.
 D. FLORINDA: Ay... [*Saem*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 11min20).

Em “*Las mascotas*” (1979, ep. 240), o professor, em vez de flores, leva um gato dentro de uma cesta de palha. No pátio ele encontra Chaves, Nhonho e Chiquinha, que discutem sobre a relação entre peixes e gatos, remetendo a lições dadas pelo professor. Acontece que as crianças erram o nome que se dá ao médico que cuida dos animais, de modo que o professor tenta lhes ensinar a forma correta. Daí aparece Dona Florinda:

D. FLORINDA: ¡Profesor Jirafales!
 PROF. JIRAFALES: ¡Doña Veterinaria!... Digo, Doña Florinda.
 D. FLORINDA: ¡Ah! ¡Qué milagro que viene por acá!
 PROF. JIRAFALES: Vine a traer este humilde obsequio. [*Entrega-lhe a cesta*].
 D. FLORINDA: Ay, gracias. ¿Y ahora no son flores?
 PROF. JIRAFALES: No. De esa vez quiso que fuese algo diferente.
 D. FLORINDA: Ay, vaya, ¡ya era tiempo!
 PROF. JIRAFALES: ¿Qué dice?
 D. FLORINDA: Es que... ah... que ya era tiempo de que llegaras...
 PROF. JIRAFALES: Ah, sí, claro. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 240, 05min54).

Em “*El desalojo de Don Ramón – Parte 2*” (1977, ep. 181), o Sr. Barriga chega à vila e é recebido de forma rude pela Dona Florinda. Esta vai para casa, e logo chega o Prof. Girafales. Tentando entender o motivo da grosseria, o Sr. Barriga conta o ocorrido ao professor. O professor, ciumento, sugere a possibilidade de o outro haver dirigido algum galanteio (*piropo*) à Dona Florinda. A partir daí, eles começam uma sutil troca de insultos indiretos.

PROF. JIRAFALES: ¿Pues algo le haría usted?
 SR. BARRIGA: No. No, no, no, yo no recuerdo haber hecho nada.
 PROF. JIRAFALES: Pues más vale que vaya haciendo memoria. ¿No le lanzaría algún piropo?
 SR. BARRIGA: ¿Yo a la vieja esa? ¡Ha ha ha ha!
 PROF. JIRAFALES: ¿A cuál vieja?!

SR. BARRIGA: Eh... La vieja costumbre esa de lanzar piropos que yo no tengo...

PROF. JIRAFALES: Porque se hay algo que le molesta a Doña Florinda es que le lancen piropos los *viejos gordos*.

SR. BARRIGA: ¿Y no le molesta que le lancen piropos los *profesorcillos jubilados*?

PROF. JIRAFALES: ¡¿Quién es profesorcillo jubilado?!

D. FLORINDA [*entrando*]: ¡Profesor Jirafales!

SR. BARRIGA: Ya le respondieron. Con permiso. [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 22min45).

Enquanto o professor ainda está indignado com o insulto, Dona Florinda se aproxima, e aí a paródia acontece não só pela não rara confusão do professor com o nome da namorada, mas também pela inversão de suas respectivas falas costumeiras:

PROF. JIRAFALES: [*à parte*]: ¡Profesorcillo jubilado! ¡Hmm!

D. FLORINDA [*aproximando-se*]: ¡Profesor Jirafales!

PROF. JIRAFALES: ¡Doña Jubilada! Digo, Doña Florinda.

D. FLORINDA: Me pareció escuchar que discutía con el Señor Barriga.

PROF. JIRAFALES: Bueno, sí, pero preferiría no discutirlo aquí en el patio. ¿Gusta a pasar a tomar una tacita de café?

D. FLORINDA: Ay, ¿no será mucha molestia?

PROF. JIRAFALES: Ay, por supuesto que no. Pase usted.

D. FLORINDA: Después de usted.

PROF. JIRAFALES: Gracias. [*Saem*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 23min30).

Em “*La jardineira*” (1978, ep. 191, 03min00), Seu Madruga diz que ganhou de presente um pezinho de chirimoia, mas que não está seguro de que seja autêntico. O Prof. Girafales, dizendo-se especialista em botânica, se oferece para verificar. Enquanto o professor examina a muda da árvore, Seu Madruga segura para ele o seu buquê de rosas. Quando chega Dona Florinda e inicia o diálogo de costume, o professor a chama de “Dona Chirimoia” e lhe oferece a muda de árvore em vez do buquê.

Em “*Los bombeiros*” (1975, ep. 76), o professor se irrita quando Chaves diz que ele parece mangueira de bombeiro. Nesse momento surge Dona Florinda acompanhada de Quico, que havia ido chamá-la para que ela, como sempre, revidasse com um tapa o beliscão que ele ganhara de Seu Madruga. Aqui a variação é dada por novos equívocos do professor e pela intervenção do Quico:

D. FLORINDA: ¡Profesor Jirafales!

PROF. JIRAFALES: ¡Doña Florinda!

DON RAMÓN: Con permisito, dijo Monchito. [*Sai*].

QUICO: Mami, ¿no te vas a pegar Don Ramón?

D. FLORINDA: ¡Qué milagro que viene usted por acá, Profesor Jirafales!

PROF. JIRAFALES [*entregando o buquê*]: Vine a traerle esta manguera de bombero. Digo, este humilde ramo de flores.

QUICO: Mami, ¿no te vas a pegar Don Ramón?

D. FLORINDA: ¡Es tan preciosa!

QUICO: Mami, ¿no te vas a pe...?

D. FLORINDA: ¿No gusta a pasar a tomar una tacita de café?

QUICO [*aos gritos*]: ¡Que tacita de café ni que nada! Te vas a pegar Don Ramón, ¡¿sí o no?!

PROF. JIRAFALES: ¡Quico!

QUICO: ¿Papi?...

PROF. JIRAFALES: ¿Qué mangueras de bombero a tu madre? Digo, ¿qué maneras de gritarle a tu madre?

QUICO: Es que no me hace caso...

D. FLORINDA: Bueno, bueno, tesoro. Se tenían que decirme algo...

QUICO: Sí, mami...

D. FLORINDA: ...me lo puedes decir otro día. [*Ao Prof. Jirafales:*] ¿No gusta a pasar a tomar una tacita de café?

PROF. JIRAFALES: ¿No será mucha manguera? Digo, ¿no será mucha molestia?

D. FLORINDA: Ay, no, ninguna. Pase usted.

PROF. JIRAFALES: Después de usted.

D. FLORINDA: Gracias. [*Saem*]. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 76, 08min55).

No episódio “*Los pensamientos del profesor*” (1977, ep. 172), outra vez a presença do Quico acrescenta uma variação à cena, e agora ele chama atenção justamente para certos elementos repetitivos da dinâmica entre o Prof. Girafales e Dona Florinda, o que dá ao diálogo um teor ainda mais autoperódico:

D. FLORINDA: ¡Profesor Jirafales!

PROF. JIRAFALES: ¡Doña Florinda!

D. FLORINDA: ¡Qué milagro que viene por acá!

PROF. JIRAFALES [*entregando o buquê*]: Vine a traerle este pequeño obsequio.

QUICO: ¡¿Otra vez flores?!

D. FLORINDA: ¡Tesoro!

QUICO: ¡Ay, mami, pues que hasta parece que no sabe otra canción! ¡Siempre flores, flores y flores!

D. FLORINDA: Ay, pero...

QUICO: Ay, ¿por qué que un día no te trae chocolates? ¿Otro día caramelos? ¿Otro día un reloj de oro? ¿Otro día un abrigo de pieles? ¿Otro día un carro último modelo? ¡¿En fin?!

D. FLORINDA: Ay... Ay... No le haga caso, Profesor Jirafales, es que a Quico le encanta las bromas...

PROF. JIRAFALES: He, he, he. Sí, ya me lo di cuenta. He, he, he.

D. FLORINDA: Eh, ¿pero no gusta a pasar a tomar una tacita de café?

QUICO: ¡¿Otra vez café?!

D. FLORINDA: ¡Tesoro!

QUICO: ¡Con razón siempre te trae puras flores! ¡Shhh! [Sai].
 PROF. JIRAFALES: Bueno, yo, además de las flores, le traigo otra cosa.
 D. FLORINDA: ¡Y yo aparte del café le puedo ofrecer rompopé!
 PROF. JIRAFALES: Pero a mí me gusta el café...
 D. FLORINDA: Ay, y a mí las flores... (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 09min00).

Em “*Invocando a Satanás*” (1976, ep. 135), Chaves está paralisado em seu piripaque (*garrotera*). Ao lado, o casal está imerso em seu diálogo de praxe. Chiquinha vem para desparalisar o Chaves com um salpico de água, mas, custosa como só ela, dá um jeito de molhar a Dona Florinda “por acidente”. O professor, nervoso, repreende a menina: “¡*Chilindrina! ¡¿Acaso te piensas que con el pretexto de la garrotera te vas a pasar echándoles salpicones de agua en la gente?!* ” (09min52). Porém Dona Florinda diz-lhe para não fazer caso. E então:

D. FLORINDA: ¿No gusta pasar a tomar un salpicon de agua?
 PROF. JIRAFALES: ¿Qué?
 D. FLORINDA: Digo, ¿no gusta a pasar a tomar una tacita de café?
 PROF. JIRAFALES: ¿No será mucha garrotera? Quiero decir, ¿no será mucha molestia?
 D. FLORINDA: Ay, por supuesto que no. Pase usted.
 PROF. JIRAFALES: Después de usted.
 D. FLORINDA: Ay, gracias. [Saem]. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 135, 10min00).

Assim, a fórmula dos enamorados vai servindo como pretexto para dezenas de equívocos e variações cômicas como essas, parodiando o mesmo trecho vezes sem conta. Kaschner completa o seu comentário a respeito observando que

Essa tensão entre o provável e a surpresa permite que as histórias não fiquem absolutamente previsíveis e evita que caiam na rotina. Isso talvez seja o que aguce a curiosidade do telespectador e prenda sua atenção e o que explica por que as pessoas não se cansam de assistir aos episódios, que, aos olhos de quem não conhece o seriado, podem parecer todos iguais. (KASCHNER, 2006, p. 100).

Veremos mais sobre essa função cômica da tensão entre repetição e variação ao estudarmos o bordão, no capítulo 5. Antes de seguir adiante, vale citar ainda mais uma ocasião de variação cômica do diálogo entre Dona Florinda e o professor, que é a do episódio “*La mascota de Quico – Parte 1*” (1975, ep. 80), em que se eleva ainda mais o nível da deformação paródica. Desta vez as confusões do professor se originarão de dois tópicos de sua conversa com o Chaves. O primeiro é que o professor vem trazendo um

gato para dar como mascote para o Quico, de modo que parte de sua conversa gira em torno da função das mascotes e da pronúncia certa da palavra (“*mascota*”, e não “*masacota*”). O segundo é uma piada em forma de adivinhação que o Chaves menciona, ao dizer que o Quico era tão burro que não sabia qual era o animal que come com o rabo (*cola*). O professor, intrigado, pergunta qual, no que Chaves responde que são todos, pois nenhum animal tira o rabo para comer. O professor se diverte deveras com a piada, e a repete várias vezes: “*¿Cuál es el animal que come con la cola? Todos. ¿Por qué? Porque ni modo que se la quiten para comer. ¡Ha ha ha ha!*”. (03min00). Ainda sob o efeito da hilaridade é que ele encontra Dona Florinda, e aí a fusão dos assuntos dá ao diálogo um caráter quase que de puro *nonsense*:

D. FLORINDA: ¡Profesor Jirafales!
 PROF. JIRAFALES: ¡Doña Masacota!
 D. FLORINDA: ¿Cómo?
 PROF. JIRAFALES: Digo, Doña Florinda.
 D. FLORINDA: ¡Qué milagro que viene por acá!
 PROF. JIRAFALES: Vine a preguntarle se sabe por qué los animales comen con la cola.
 D. FLORINDA: ¡¿Qué?!
 PROF. JIRAFALES: ¡Perdón! Vine a traerle este pequeño obsequio.
 D. FLORINDA: Ay, muchas gracias. Pero, ¿no gusta a pasar a tomar una tacita de café?
 PROF. JIRAFALES: Ni modo que me la quite para comer... Digo, ¿no será mucha molestia?
 D. FLORINDA: Ah, ninguna. Pase usted.
 PROF. JIRAFALES: Después de usted.
 D. FLORINDA: Ay gracias. [*Saem*]. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 80, 05min15).

A paródia ao melodrama das telenovelas ganha nova nuance nas ocasiões em que, por algum motivo, há uma briga entre o casal. Por exemplo, no episódio “*Ayuda a tus semejantes*” (1977, ep. 155). Devido a um mal entendimento de sua parte, Chaves diz a Dona Florinda que o professor a chamara de velha (10min40). Mais tarde, Dona Florinda aparece justo no momento em que o professor, por acidente, estoura com o charuto o balão do Quico. Então vemos um dramalhão ao melhor estilo mexicano:

PROF. JIRAFALES: ¡Doña Florinda!
 D. FLORINDA: ¡Cállese, por favor! ¡Encima de que me dice vieja a mí, le hace eso a mi hijo!
 PROF. JIRAFALES: Ya, pero, ¿yo?
 D. FLORINDA: Le suplico de la manera más atenta: ¡que no se vuelva a presentar ante mí en los días que le queden de vida!

PROF. JIRAFALES: ¡¡Doña Florinda!!

D. FLORINDA: ¡¡Por favor!! [Sai]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 155, 15min50).

Uma paródia mais específica acontece no episódio que conta com a participação especial do ator Héctor Bonilla (1979, ep. P39).¹⁴⁶ Na época, Bonilla protagonizava a telenovela *Viviana*,¹⁴⁷ de modo que se entende naturalmente como uma referência a ela o monólogo a que Dona Florinda assiste na televisão (fig. 11).¹⁴⁸



Figura 11: Cena de “El actor Héctor Bonilla – Parte 1” (*El Chavo*: ep. P39, 1979). **Fonte:** Forum Chaves.

O texto imita parodicamente o sentimentalismo exagerado das novelas mexicanas, o que é ainda intensificado pelo desempenho propositadamente histriônico do ator, marcado por pausas dramáticas e intensas expressões faciais:

HÉCTOR BONILLA [na TV]: ¡Te amo! ¡Te amo desesperadamente!
Y sin embargo hay algo que... algo que tú deberías saber...

D. FLORINDA: ¿Qué?

HÉCTOR BONILLA: Tengo que marchar. Tengo que... alejarme de este laberinto que han fabricado alrededor de mí. De esta... carrera que me aprisiona. De esta... duda que me atormenta. Pero... algún día, regresaré. [Risos] Y entonces... [Gargalhadas] Entonces, tú me dirás... sólo dos palabras...

¹⁴⁶ O episódio “El actor Héctor Bonilla – Parte 1” é considerado perdido mundialmente, mas está disponível na internet graças a um fã que recuperou uma gravação antiga. A esse respeito, cf. o artigo “Os episódios perdidos de Chaves e Chapolin” (2018) e o documentário *Episódios perdidos: uma história* (2020, a partir de 52min40), ambos produzidos pelo Fórum Chaves.

¹⁴⁷ Cf. <<https://youtu.be/8-FUoMtaxGM>>. Acesso em: 23 out. 2019.

¹⁴⁸ Esse entendimento se confirma pouco depois. Dona Clotilde e Chiquinha chegam à casa de Dona Florinda, e as três terminam de ver o capítulo da novela. Ao final (11min10), elas começam a falar mal da personagem Gloria, que na novela *Viviana* é aquela com quem se casa Jorge Armando (Bonilla) depois de abandonar a protagonista. Cf. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Viviana_\(telenovela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Viviana_(telenovela))>. Acesso em: 23 out. 2019.

D. FLORINDA: ¿Cuáles?
 HÉCTOR BONILLA: Te perdono.
 D. FLORINDA: ¡Sí, te perdono!
 [Batem à porta de D. Florinda]
 HÉCTOR BONILLA: ¡Adelante! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. P39, 07min07).

Aliado ao exagero da paródia, um segundo elemento cômico é a relação entre os dois níveis textuais, em que Dona Florinda parece dialogar com a personagem da novela, e esta parece atender à batida da porta. Essa quebra de barreira entre o conteúdo da televisão (ou rádio) e o espectador (ou ouvinte) aparece também em *El Chapulín Colorado*, como, por exemplo, nos episódios 200 e 201b (1978). Em sua tese, Aguasaco (2010, p. 190, tradução minha) nota como *El Chapulín Colorado* “regressa constantemente à metatextualidade.” Aliás, segundo Margaret Rose (1979), a metaficção não é uma característica incomum na paródia:

Rose argumenta que certos tipos de ficção paródica agem como metaficções — isto é, que, ao parodiar um texto (ou tipo de texto), o texto da paródia levanta um espelho para as suas próprias práticas ficcionais, de modo que ele é ao mesmo tempo uma ficção e uma ficção sobre ficções. (DENTITH, 2002, pp. 14–15, tradução minha).¹⁴⁹

Falando em Chapolin, nosso herói paródico é ele mesmo parodiado em *El Chavo*, no episódio “*El Festival de la Buena Vecindad – Parte 3*” (1976, ep. 138). Em um festival da vizinhança, os meninos interpretam uma peça de teatro com uma história do Chapolin Colorado, que é interpretado por Chaves, o qual aparece caracterizado com anteninhas no boné, um coração de cartolina amarela preso ao suspensório e uma marreta de plástico, ainda mais vagabunda que a do herói original (fig. 12).

¹⁴⁹ “Rose argues that certain kinds of parodic fiction act as metafiction—i.e., that in parodying one text (or kind of text), the parody text holds up a mirror to its own fictional practices, so that it is at once a fiction and a fiction about fictions.” (DENTITH, 2002, pp. 14–15).



Figura 12: Cena de “*El Festival de la Buena Vecindad – Parte 3*” (*El Chavo*: ep. 138, 1976). **Fonte:** Forum Chaves.

O argumento é típico dos episódios de *El Chapulín Colorado*: um casal recebe uma carta dizendo que um vilão irá roubar-lhes a filha, e então eles chamam pela ajuda do herói da marreta biônica. O humor da cena decorre do exagero no desempenho dos atores e do vai-e-vem da representação, uma vez que a todo momento eles entram e saem das personagens, esquecem ou erram suas falas, misturam referências às personagens com referências aos seus intérpretes etc. Por exemplo, quando, explicando o caso ao “Chapolin”, Chiquinha chama o vilão de “*malechote*” (aumentativo de “*mal hecho*”, ou seja: muito mal feito) em vez de “*malhechor*” (malfeitor):

CHILINDRINA: ¡Ay, Chapulín Colorado! ¡Fíjate que el villano se va a robar a nuestra hija! ¡El villano es un malechote!

CHAVO: No, es “malhechor”, no “malechote”.

CHILINDRINA: Pero también es malechote, ¿pues no ves que lo hace Quico?

CHAVO: Eso, eso, eso, eso, eso...

CHILINDRINA: ¡Y ya sabemos que Quico está bastante mal hecho!

QUICO [*fora de cena*]: ¡Van a ver, pues estoy oyendo! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 138, 15min18).

E há também a deformação textual, como do bordão de Chapolin, “*Mis antenitas de vinil están detectando la presencia del enemigo*”, que Chaves reproduz como “*Mis antenitas de vinil están detestando el enemigo*” (15min50). Mais adiante, surge novo equívoco em torno do nome do vilão:

CHILINDRINA: No le hagas caso, Chavo... Ay, perdón: ¡Chapulín Colorado! Ahora, pégale a Quico.

CHAVO [*à parte*]: No se llama Quico, se llama Melchior.

CHILINDRINA: ¿Melchior?

CHAVO: Bueno, en la vida real, sí se llama Quico, pero aquí en la comedia se llama Melchior, acuérdate.

CHILINDRINA: En la comedia no se llama Melchior, ¡se llama malhechor!

CHAVO: Eso, eso, eso, eso, eso... (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 138, 18min05).

A peça termina com Chaves desferindo em Quico uma série de marretadas nada fictícias. Ao espectador, há um especial sabor cômico no fato de que a paródia (Chaves) e o modelo parodiado (Chapolin) são interpretados pelo mesmo ator. Há um comentário de Carlos Aguasaco que, embora tenha sido feito a respeito de outro episódio,¹⁵⁰ em certa medida pode muito bem ser aplicado a este caso, visto que, aqui também,

Ao jogar com a diferença entre a vestimenta e a substância de quem a veste, [...] se faz um jogo cômico em que os espectadores reconhecem que o ator (Chespirito) é o Chapolin Colorado, porém que, por sua vez, não o é na história. Esta oscilação do sentido literal do traje e a referência metatextual mantém o sentido paródico entremeadado com a ação. (AGUASACO, 2010, p. 115, tradução minha).¹⁵¹

A Srta. Clotilde, a solteirona da casa n. 71, é frequentemente chamada pelos meninos de A Bruxa do 71, e não raro eles acreditam que ela é de fato uma feiticeira.

¹⁵⁰ Aguasaco está comentando uma cena da série de episódios em que Chapolin conta a história do Alfaiatezinho Valente (*El Sastrecillo Valiente*). A filha do rei, querendo conhecer o mundo, disfarça-se de faxineira para poder visitar o povoado, onde ela conhece um ajudante de alfaiate, interpretado por Chespirito. Porém, quando ela decide confiar nele e lhe revela que ela na verdade é a princesa, o alfaiatezinho duvida, irônico: “*Si, claro, y yo soy el Chapulín Colorado.*” (1978, *El Chapulín*: ep. 221). Semelhante jogo cômico entre as identidades das personagens e do ator estará presente igualmente em mais duas cenas cujos diálogos ainda veremos nos próximos capítulos (cf. itens 3.2.2 e 5.3). Quando é o Seu Madruga que responde ironicamente que ele é o Chapolin Colorado, Chaves se apressa a dizer que “*No, no es cierto, porque el Chapulín Colorado no tiene cara de burro castigado. ¡Porque el Chapulín Colorado es guapísimo!*” (1976, *El Chavo*: ep. 110, 11min10). Então, dizendo que o Chapolin é “lindíssimo” (*guapísimo*), Chaves não deixa de estar elogiando a si mesmo, ou melhor, ao próprio Chespirito, que interpreta as duas personagens e é o autor do texto. Já no episódio em que Chapolin, após ter-se fingido de fantoche, tenta convencer o produtor teatral Don Horacle de que ele na verdade não é um boneco, mas sim o autêntico Chapolin Colorado, Don Horacle, ainda acreditando tratar-se de uma parte do número artístico, dirige-se ao ventríloquo Chori: “*Oiga, ¡qué buenos libretos! ¿Quién se los hace?*”, ao que Chori responde: “*Roberto Gómez Bolaños.*” (1976, *El Chapulín*: ep. 113, 18min30). Assim se estabelece outra relação metatextual, na medida em que os roteiros (*libretos*), seja do Chapolin fingindo-se de boneco, seja do Chapolin querendo mostrar que é o herói autêntico, seja do próprio diálogo entre Don Horacle e Chori, de fato são feitos por Roberto Gómez Bolaños. Portanto, apesar de não ter podido tratar desse tema em um item próprio, deixo aqui ao menos indicado que a metalinguagem é mais um dos recursos cômicos e literários de que se valia Chespirito.

¹⁵¹ “Al jugar con la diferencia entre el vestido y la sustancia de quien lo viste, [...] se hace un juego cômico en el que los espectadores reconocen que el actor (Chespirito) es el Chapulín Colorado pero que a su vez no lo es en la historia. Esta oscilación del sentido literal del traje y la referencia metatextual mantiene el sentido paródico entramado con la acción.” (AGUASACO, 2010, p. 115).

Assim, em certa medida parodiam-se as histórias de bruxa e contos de fadas nas cenas em que eles creem estar diante de alguma de suas bruxarias, como quando Quico fica preso dentro de uma caixa de madeira e Chaves acredita que ele foi transformado em caixa pela bruxa (1977, ep. 174) ou quando Chaves pensa que encontrou a sua varinha mágica (1976, ep. 135 e 1979, ep. 243).

Uma referência ainda mais clara aos contos de fadas está numa cena do episódio “*La bruja del 71*” (1975, ep. 98, 15min00), em que Chiquinha, Chaves e Quico vão à casa de Dona Clotilde para entregar-lhe um jornal a pedido de Seu Madruga, e então eles imaginam que entraram numa câmara sombria de paredes de pedra, com esqueletos, velas, livros de magia e vassouras voadoras. Na imaginação das crianças, Dona Clotilde surge caracterizada no estereótipo de bruxa, com roupa e chapéu pretos, longos cabelos grisalhos, gargalhando e remexendo um caldeirão.

As brincadeiras dos meninos são outra oportunidade para a paródia. Por exemplo, quando brincam de Guerra da Independência em “*Los Tronadores*” (1976, ep. 111, 15min00). Quico vem com uma espingarda de brinquedo e Chaves, não querendo ficar em desvantagem, pega de uma vassoura, que diz ser o seu rifle, explicando que se parece vassoura porque é um rifle disfarçado que pertencia a um espião. Eles vão para o outro pátio e daí a pouco retornam, brincando de tiroteio, e sua guerra de mentirinha nos brinda com uma anedota de abstração:

QUICO: ¡Te tengo sitiado, Chavo, más vale que te rindas!

CHAVO: ¡Primero muerto antes que perder la vida! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 111, 17min45).

Já as histórias de cavaleiros, castelos e dragões servem de brincadeira para o Chaves em “*Invocando a Satanás*” (1976, ep. 135) e “*El cachorro de Doña Clotilde*” (1979, ep. 243, 04min00), que são dois episódios baseados no mesmo roteiro:

CHAVO [*Ao Quico, que se recusa a brincar com ele*]: Pues acaba que yo solamente puedo jugar a los espadachines. [*Pega uma varinha para servir de espada*]. ¡Alto, dragón infernal! ¡Yo soy el Sastrecillo Valiente que va a derrotar a todos los dragones del mundo! ¡Y que va a salvar la princesita! ¡Tararan! ¡Tararan! (BOLAÑOS, 1976, ep. 135, 03min00).

Em “*La locura*” (1977, ep. 157), a brincadeira — que também menciona especificamente o conto do Alfaiatezinho Valente (*Sastrecillo Valiente*)¹⁵² —, é uma peça central do enredo. Chaves quer apenas brincar que é um cavaleiro que enfrenta gigantes para salvar a princesa, mas, durante o episódio, as pessoas vão achando que ele está louco. O esquema, que se repete três vezes, é o seguinte: alguém o atrapalha em sua brincadeira, Chaves se irrita, começa a reclamar e continua reclamando mesmo depois que a pessoa entrou em sua casa, dizendo que não tem medo de nada, porque é o Alfaiatezinho Valente que já enfrentou milhares de gigantes e dragões com sua lança etc. Logo chega mais alguém, que o vê falando sozinho e o julga enlouquecido. Em certo sentido, pode-se ver também aqui uma referência ao Dom Quixote, na medida em que o Chaves enfrenta os seus gigantes enquanto os outros o têm por louco, o que é inclusive mencionado explicitamente pelo Prof. Girafales: “*Lo mismo le pasaba al Quijote*” (06min50) — e talvez não seja sem propósito enxergar até mesmo uma referência ao quixotesco Elmo de Mambrino na pequena bacia de plástico que o menino usa à guisa de capacete sob o boné.

Por fim, temos uma paródia dos filmes de tribunal no episódio “*La mascota de Quico – Parte 2*” (1975, ep. 81). Na primeira parte (1975, ep. 80), o gato que Quico ganhou de presente do Prof. Girafales foge para a rua e o professor e o Quico saem para procurá-lo. Chaves pega emprestada a bicicleta de Seu Madruga e sai também. Em pouco tempo o Quico volta chorando e descobrimos que o gato foi atropelado pelo Chaves. A fim de resolver o conflito gerado a partir desse fato, o professor faz uma proposta:

PROF. JIRAFALES: Decía yo, ¿que por qué no tratamos de resolver esto como una especie de jurado?

DON RAMÓN: ¡Oye! ¿Como el programa de televisión donde sale el detective, el Perro Menso?

PROF. JIRAFALES: Perry Mason.

DON RAMÓN: Por eso, ese.

PROF. JIRAFALES: Solo que para eso necesitamos un poco de tiempo, pues, para aportar pruebas, para seleccionar testigos, etc. etc. etc. ¿Qué les parece una semana? (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 80–81, 19min10).

¹⁵² Como mencionei numa nota anterior, este conto dos Irmãos Grimm será depois parodiado — juntamente com outros contos de fadas, como “A roupa nova do imperador”, de Hans Christian Andersen — nos episódios 221, 222, 223 e 224 de *El Chapulín Colorado* (1978). Cf. Aguasaco (2010, pp. 114–119).

Seu Madruga cita inclusive, de forma paródica (“*Perro Menso*” / “Cão Burro”), uma personagem específica, Perry Mason, do seriado de mesmo nome produzido entre 1957 e 1966 e que mostrava a atividade de um advogado especializado em defender casos aparentemente indefensáveis.¹⁵³

Na parte 2, eles se reúnem na casa da Dona Florinda para, numa espécie de julgamento, como explica o Prof. Girafales (20min44), determinar se o Chaves é culpado ou inocente de haver atropelado com a bicicleta o gato do Quico. Logo o professor esclarece os respectivos papéis: Chaves, naturalmente, será o acusado; Seu Madruga será o advogado de defesa; Quico será o promotor; Dona Florinda, a testemunha de acusação;¹⁵⁴ Chiquinha, a testemunha de defesa; e o Prof. Girafales, “*por supuesto*”, será o juiz. Em seguida eles se dispõem como num tribunal: a parte acusada de um lado, a parte acusadora de outro, e no meio o magistrado, o qual, para completar o tom paródico, usa um rolo de macarrão como seu martelo de juiz (fig. 13).



Figura 13: Cena de “*La mascota de Quico – Parte 2*” (*El Chavo*: ep. 82, 1975, 26min11).

Seguem-se os depoimentos, que, é claro, são intercalados por interrupções as mais variadas, que dão sempre ocasião para diálogos cômicos. Por exemplo, em seu depoimento, Quico diz que Chaves passou com a bicicleta toda em cima do gato, no que Chaves responde que aquilo era mentira, visto que ele havia passado somente com as rodas, não com a bicicleta inteira. E então:

¹⁵³ Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0050051/>>. Acesso em: 25 out. 2019.

¹⁵⁴ É assim que o professor distribui as funções; porém o mais adequado seria o Quico como testemunha, visto que presenciou o acontecimento, e Dona Florinda como promotora — que é o que parece acontecer de fato durante o “julgamento”.

PROF. JIRAFALES: De cualquier manera, Chavo, ¿tú aceptas que atropellaste el gato con la bicicleta?
 DON RAMÓN: No, no.
 CHAVO: Sí.
 DON RAMÓN: ¡No!
 CHAVO: ¡Que sí! ¿Usted por qué se mete en lo que no le importa?
 DON RAMÓN: ¡Sí serás, soy la defensa!
 CHAVO: ¡Si no es fútbol, menso! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 82, 30min17).

Ironicamente, Chaves a todo momento segue admitindo sua culpa, o que de certo modo retira o sentido de todo aquele julgamento. Como durante a fala da acusação:

D. FLORINDA: ¡Y ahora mismo voy a comprobar como el Chavo mató a ese pobre animalito con alevosía!
 CHAVO: ¡No es cierto, fue con la bicicleta!
 DON RAMÓN: No. [*Faz-lhe sinal de silêncio*].
 PROF. JIRAFALES: Chavo, no voy a permitir que sigas interrumpiendo a Doña Florinda, ¿entendido?
 CHAVO: ¡Sí, claro, porque les conviene! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 82, 34min53).

Na sequência, entretanto, Chaves continua abrindo mão de seu direito de ficar em silêncio, com novas interrupções e equívocos cômicos:

D. FLORINDA: A continuación, voy a comprobar como el Chavo tenía envidia de que Quico tuviera un gato, y además odiaba al animal.
 CHAVO: No, yo no odio a Quico...
 D. FLORINDA: ¡¿Qué?!
 CHAVO: De veras, ni siquiera me cae gordo.
 D. FLORINDA: Yo estoy hablando del gato.
 CHAVO: Menos. Si no me cae gordo Quico, con lo sangrón que es. Además, yo a los gatos les tengo mucha estimación. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 82, 36min00).¹⁵⁵

Quando chega a hora do Chaves ser interrogado por seu advogado de defesa, a cada pergunta ele vai pedindo esclarecimentos que, no final, darão ao interrogatório a estrutura de uma anedota de abstração:

DON RAMÓN: Bien. Chavo, ¿así es que tú ibas por la calle cuando te encontraste a Quico con un gato?
 CHAVO: Sí.

¹⁵⁵ *Caer gordo*: ser antipático, desagradável; *sangrón*: antipático, odioso. A transcrição desta e das próximas citações do mesmo episódio foram revisadas a partir de: <https://archive.org/details/WFDC_20131101_210000_Primer_Impacto/start/494/end/554?q=mijita>. Acesso em: 27 out. 2019.

DON RAMÓN: Hmm. ¿Era de buena clase?
 CHAVO: ¿El gato o Quico?
 DON RAMÓN: ¡El gato!
 CHAVO: Sí, el gato sí.
 D. FLORINDA: ¡¿Y Quico?!
 CHAVO: También.
 DON RAMÓN: Bien. Iban por la banqueta o por la calle?
 CHAVO: ¿El gato o Quico?
 DON RAMÓN: El gato.
 CHAVO: El gato iba por el medio de la calle.
 DON RAMÓN: ¿Y Quico?
 CHAVO: También. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 82, 38min13).¹⁵⁶

O pedido de esclarecimento sugere que haveria uma diferença na resposta, dependendo de se tratar do gato ou do Quico, mas, quando perguntado, Chaves contradiz essa hipótese. Logo o professor percebe essa contradição implícita e levanta o problema. E então a abstração atinge outro nível, visto que, de início, cria-se a expectativa de uma solução, quando Chaves dá a entender que de fato haveria um motivo para distinguir entre o gato e o Quico em suas respostas, mas logo em seguida retorna-se ao mesmo ponto de antes:

DON RAMÓN: Bien. ¿Y se dieron cuenta cuando les echaste la bicicleta encima?
 CHAVO: ¿El gato o Quico?
 PROF. JIRAFALES: Un momento, ¿que no se dieron cuenta los dos? ¿El gato y Quico?
 CHAVO: Sí.
 PROF. JIRAFALES: ¿Entonces por qué preguntas “*el gato o Quico*”?
 CHAVO: Porque los dos se dieron cuenta, pero el gato se quedó parado a media calle.
 PROF. JIRAFALES: Ah... ¿Y Quico?
 CHAVO: También. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 82, 38min44).¹⁵⁷

No fim, Chaves finalmente consegue ter a palavra para contar de uma vez a sua versão dos acontecimentos: ele conta que vinha pela rua quando se deparou com um senhor parado feito bobo no meio da rua, distraído a olhar uma mulher bonita que estava na calçada, de modo que se viu obrigado a atropelar o gato para se desviar desse

¹⁵⁶ *Banqueta*: calçada; *calle*: rua.

¹⁵⁷ A mesma estrutura seria usada depois num diálogo de *El Chapulín Colorado*, no episódio sobre o Lobisomem (1978, ep. 202b, 13min25), em que Chapulín faz a dialética entre o coioote e o lobo, mas agora com juízos negativos: “CARLOS: ¿Oye, Chapulín, y es verdad que no aúllan cuando tienen hambre? / CHAPULÍN: ¿El coyote o el lobo? / CARLOS: El coyote. / CHAPULÍN: No, un coyote nunca aúlla cuando tiene hambre. / CARLOS: ¿Y el lobo? / CHAPULÍN: Tampoco.” etc.

senhor. Quando Chaves pergunta ao professor se deve revelar quem era este senhor, ele diz que não é necessário e se apressa em declará-lo inocente e encerrar o caso.

3. A IRONIA

3.1. Acerca da ironia

Em seu sentido etimológico, ironia significa “interrogação” (SOURIAU, 2004, p. 900). Tradicionalmente, a origem do conceito de ironia é relacionada à figura de Sócrates, pois, no início, usava-se a palavra para designar “a ação de interrogar, fingindo ignorância”, como procedia o filósofo grego com os intelectuais de sua época. (SANTOS, 1965, p. 739).

Conforme vimos no capítulo 1, tal ação era a base do método filosófico de Sócrates, chamado por ele de maiêutica, nome que comumente se dava à atividade das parteiras. A comparação era devida ao fato de que, segundo o filósofo, seu método daria à luz conhecimentos escondidos. (ABBAGNANO, 2007, p. 637). Apresentando perguntas aos seus interlocutores, Sócrates os levava a filosofar em busca de respostas, fazendo-os encontrar, “em si mesmos, razões, conhecimentos insuspeitados”. (SANTOS, [196-], p. 132).

Em seu processo de interrogatório, Sócrates pedia que lhe explicassem coisas sobre as quais, todavia, ele já havia meditado. Essa atitude, que trazia uma divergência entre o que se dizia e o que se pensava, daria então origem à noção de ironia. Dessa maneira, “o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates”, como escreveu Kierkegaard (1991, p. 23) em sua obra dedicada ao tema. Isso porque

ele pertencia àquela espécie de homens diante dos quais ninguém pode dar-se por satisfeito somente com o exterior como tal. O exterior indicava constantemente algo de diferente e de oposto. Não se dava com ele o caso daquele filósofo que, ao explicar suas intuições, seu discurso era a própria presença da idéia. Muito pelo contrário: o que Sócrates dizia significava algo de diferente.

O exterior não estava absolutamente numa unidade harmônica com o interior, mas antes era o contrário disto, e somente por este ângulo de refração ele pode ser compreendido. (KIERKEGAARD, 1991, p. 25).

Assim, em Sócrates, havia um contraste particularmente evidente entre o caráter interno, de um lado, e o comportamento e o aspecto exteriores, de outro. (FRIEDLÄNDER, 1964, p. 138). Aliás, a mais famosa declaração socrática — “só sei que nada sei” —, que teria sido proferida por ele no discurso de defesa em seu

julgamento, é de certo modo uma declaração irônica.¹⁵⁸ Mas, enquanto que em Sócrates a ironia surge antes como uma determinada atitude, uma determinada maneira de agir, posteriormente ela tomaria, na Retórica, o sentido específico de “uma figura que consiste em fazer entender o contrário do que realmente se expressa em palavras.” (SANTOS, 1965, p. 739). Em termos linguísticos, dir-se-ia que aí ela é um “significante para dois significados”. (ALAVARCE, 2009, p. 17). A ironia nesse sentido “é usada como zombaria, escárnio, galhofa, dissimulação”. (JOSEPH, 2005, p. 325, tradução minha).¹⁵⁹ Como explica Étienne Souriau:

Na estética, a ironia é um procedimento utilizado pelas artes literárias, que consiste em *um discurso zombeteiro cujo sentido óbvio é inverso ao seu significado real e profundo*.

A ironia é definida, portanto, pelo *contraste entre o sentido aparente e o sentido verdadeiro*. (SOURIAU, 2004, p. 900, tradução minha).¹⁶⁰

Souriau (2004, p. 900) ressalta que não é exatamente o sentido das palavras que muda, de modo que não se deve confundir a ironia com a *antífrase*, que é quando se toma uma palavra em um sentido inverso ao seu sentido próprio, “para designar uma coisa de natureza contrária”. Enquanto a *antífrase* é uma *figura de palavra*, ou *tropo*, a ironia é uma *figura de pensamento*: “ela mantém um discurso cujas palavras devem ser tomadas em seu sentido literal, mas é o pensamento que não deve ser tomado pelo que aparenta. A ironia reside no contraste entre o sentido do discurso e o pensamento.” (SOURIAU, 2004, p. 900–901, tradução minha).¹⁶¹

¹⁵⁸ Deve-se observar, contudo, que não é bem essa a declaração que aparece na *Apologia de Sócrates*, texto de Platão que representa o discurso de defesa de seu mestre. Ali, a ironia é menos explícita que na frase popularmente conhecida. Por exemplo, na tradução de Pinharanda Gomes: “Sou decerto mais sábio do que este homem. É possível que nenhum de nós saiba algo de belo e de bom, mas ele julga que sabe quando nada sabe, enquanto eu, que nada sei, não julgo que sei.” (PLATÃO, 1999, p. 41). Quanto a Platão, Paul Friedländer (1964, pp. 144–145) defende que ele não só conserva o mesmo espírito irônico de Sócrates, como também desenvolve, em seus escritos, novas formas de ironia.

¹⁵⁹ “Irony is a trope which by naming one contrary intends another. It is used in derision, mockery, jesting, dissembling.” (JOSEPH, 2005, p. 325).

¹⁶⁰ « Pour l’esthétique, l’ironie est un procédé utilisé par les arts littéraires, et consistant en *un discours railleur dont le sens obvie est inverse de sa signification réelle et profonde*. L’ironie se définit donc d’abord par le *contraste entre le sens apparent et le sens véritable*. » (SOURIAU, 2004, p. 900).

¹⁶¹ « Précisons bien que ce n’est pas le sens des *mots* qui change ; aussi l’ironie n’est-elle pas exactement l’*antiphrase* [...]. L’antiphrase prend *un mot* en sens inverse de son sens propre, pour désigner une chose de nature contraire. L’ironie [...] n’est pas *figure de mots* ou *trope*, mais *figure de pensée* : elle tient un discours dont les mots doivent bien être pris dans leur sens littéral, mais c’est la pensée qui ne doit pas être prise pour ce qu’elle paraît. L’ironie réside dans le contraste entre le sens du discours et la pensée. » (SOURIAU, 2004, p. 900–901).

Por outro lado, o estudo da Irmã Miriam Joseph sobre a retórica clássica, diferente do dicionário de Souriau, sim classifica a antífrase como uma espécie de ironia, que seria então “a ironia de uma única palavra”: “quando se zomba com uma contradição evidente e manifesta”, como quem vê um anão andando pela rua e diz “lá vai um gigante”. (PUTTENHAM, 1936, p. 191 *apud* JOSEPH, 2005, p. 325, tradução minha).¹⁶² Talvez possamos conciliar as afirmações dos dois estudiosos observando que a antífrase, na verdade, pode ser um instrumento ou elemento da ironia.

Já Wolfgang Kayser assim comenta a respeito dessa figura:

Com a ironia pretende-se sugerir o contrário do que se diz com as palavras. Na linguagem quotidiana, expressões como: «Que linda história!» «Que belo amigo!» — são logo entendidas, a despeito da maneira de formular, actuando por forma decisiva a entoação com que as palavras são pronunciadas. Por isso a poesia usa com mais reserva a ironia, ou então prepara de outra forma o seu verdadeiro funcionamento. (KAYSER, 1963, p. 173).

Daí se depreende o seguinte: que a ironia requer algum indício que a evidencie. No âmbito da oralidade, esse indício costuma ser dado principalmente pela entonação, de modo que o que concede o teor irônico a uma dada frase é um modo especial de dizer. Aliados ao tom, podem vir ainda outros indícios, contidos na situação e no objeto a que se refere a fala, como quando, fazendo-se referência a um carro caindo aos pedaços, entende-se como irônica a afirmação “este é o carro mais conservado que já vi”. Aí, o contraste óbvio entre a declaração e o objeto a que ela se refere é o que dá o indício necessário para se perceber a intenção irônica.

Lélia Parreira Duarte destaca a importância da relação entre o ironista, que percebe e expressa um sentido duplo, e aquele que interpreta a expressão irônica:

Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 1994, p.55 *apud* ALAVARCE, 2009, p. 17).

¹⁶² “Antiphrasis is the irony of one word, ‘when we deride by plaine and flat contradiction, as he that saw a dwarfe go in the streete said to his companion... See yonder gyant’ (Puttenham, p. 191).” (JOSEPH, 2005, p. 325). Cf. também Joseph (2005, pp. 138–141).

Como notou Fernando Pessoa (1946 *apud* RÓNAI, 2012, p. 135), “A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se, porém, esse segundo sentido do fato de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz.” Um exemplo citado pelo poeta é o do famoso ensaio em que Jonathan Swift propôs, como solução da fome na Irlanda, que os filhos dos pobres fossem vendidos e usados como alimento.

Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério. (PESSOA *apud* RÓNAI, 2012, p. 135).

Caso o indício falte ou passe despercebido, há então o risco de se tomar a ironia em seu sentido literal. Por exemplo, se escrevo que fico deveras desolado sempre que o Flamengo perde um jogo, o leitor só entenderá que estou sendo irônico se estiver previamente informado de que sou um vascaíno (e, portanto, um arquirrival do time ironicamente mencionado), do contrário poderá realmente acreditar que fico triste com as derrotas flamenguistas, por faltar a pista que sugira a ironia. Logo, quanto menos indícios houver, mais ambígua será a frase irônica.

E, mesmo que não faltem indícios, “Não há garantias de que o interpretador vá ‘pegar’ a ironia da mesma maneira como foi intencionada”, uma vez que “Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista”. (HUTCHEON, 200, p. 28 *apud* ALAVARCE, 2009, p. 19). Como escreve Álvaro Luiz Montenegro Valls (1991, p. 11), “A ironia trabalha com o mal-entendido”. Isso porque “A ironia genuína contém um elemento de tensão”: por um lado, oculta a verdade de forma enganosa; por outro, a revela com firmeza. (FRIEDLÄNDER, 1964, p. 144). Desse modo, na estrutura da ironia, assim como na da paródia, há “um embate de vozes dissonantes” que se chocam. (ALAVARCE, 2009, pp. 11–12).

Veremos mais adiante que o mal-entendido ocasionado pelo conflito entre a ironia e a sua interpretação literal é um procedimento cômico bastante presente na obra de Chespirito, sobretudo em *El Chavo*.

Além dos níveis da atitude e do discurso, é possível ainda entender a ironia no nível da situação. Muecke (1995 *apud* ALAVARCE, 2009, p. 25) coloca essa distinção nos termos de *ironia situacional* (ou *observável*) e *ironia verbal* (ou *instrumental*):

[...] diante da ironia observável, tem-se uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas, não existindo, assim, “alguém sendo irônico”. Já na ironia verbal, há uma atitude irônica expressa por um sujeito, que faz uso de uma inversão semântica para transmitir sua mensagem [...] (ALAVARCE, 2009, p. 26).

Assim, enquanto a ironia verbal ou instrumental é aquela em que alguém se vale intencionalmente da ironia como um instrumento para dizer uma coisa e significar outra, na ironia situacional ou observável a ironia aparece como um contraste entre um fato e a sua aparência — um exemplo muito citado é a situação do “ladrão roubado”.

O observador irônico reconhece ou descobre que algo pode ser olhado como na verdade o inverso, em algum sentido, daquilo que pareceu ser à primeira vista ou a olhos menos aguçados ou a mentes menos informadas [...] Ver alguma coisa irônica na vida é apresentá-la a alguém como irônica. (MUECKE, 1995, p. 61 *apud* ALAVARCE, 2009, pp. 30–31).

Aí a tensão entre realidade e aparência, própria da ironia, “pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, através de uma incompatibilidade.” (ALAVARCE, 2009, p. 28). É certo que a apresentação ou descrição de uma ironia situacional pode aproximar-se da ironia verbal, na medida em que “o fato irônico observado será escrito de maneira que as contradições sejam ressaltadas”, valendo-se, portanto, de “habilidades verbais semelhantes” às da ironia verbal. (ALAVARCE, 2009, p. 27). Mas a diferença é que, na ironia verbal, a tensão fica entre o que é dito pelo ironista e o fato ao qual ele se refere, ao passo que, na ironia situacional, “o ironista apresenta algo irônico — uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença, etc. — que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação.” (MUECKE, 1995, p. 77 *apud* ALAVARCE, 2009, p. 27).

E é assim, no nível da situação, que a ironia aparece na teoria dos modos ficcionais de Northrop Frye — desenvolvida no livro *Anatomia da Crítica*, e apresentada brevemente a seguir a partir do resumo feito por Vitor Manuel Aguiar e Silva em seu *Teoria da Literatura*.

A classificação de Frye é fundamentada na “capacidade de acção do *herói* das obras de ficção e da sua relação com os outros homens e com o meio”. Ele distingue cinco tipos: enquanto os modos *mítico*, *fantástico* e *mimético superior* apresentam

heróis superiores aos outros homens, e o modo *mimético inferior* traz um herói com uma humanidade comum, o modo *irônico* é “caracterizado pelo estatuto de inferioridade do herói, tanto em inteligência como em poder, em relação aos outros homens”. (AGUIAR E SILVA, 2007, pp. 376–377). Em outras palavras, nesta modalidade “o herói tem *menos* poder do que o leitor; é um incapaz ou uma vítima das circunstâncias.” (CARVALHO, 2015a, p. 189).

Lembre-se que Aristóteles (1997, p. 19), na *Poética* (1447a), classificando a “poesia” como imitação, observa que suas espécies se diferenciam a partir de três aspectos: os meios, os objetos e a maneira da imitação. A teoria de Frye baseia-se no comentário aristotélico acerca dos objetos específicos da arte dramática, em que ele nota que é possível imitar pessoas superiores, iguais ou inferiores, e que é por meio dessa diferença que “divergem a tragédia e a comédia: esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade”. (ARISTÓTELES, 1997, pp. 20–21, *Poet.* 1448a). Percebe-se assim que, no sentido aristotélico, o modo irônico da tipologia de Frye é próprio da comédia.

3.2. “*Lo sospeché desde un principio*”: ironias de Chespirito

Uma vez que as duas séries de Roberto Bolaños são obras cômicas, é natural que, muitas das vezes, suas histórias se enquadrem no modo irônico.¹⁶³ As personagens de *El Chavo* geralmente são caracterizadas pela ênfase em certos defeitos, como a burrice de Chaves e Quico, a malandragem de Seu Madruga, a preguiça de Jaiminho, a soberba do Prof. Girafales, entre outros. Não raro eles se mostram impotentes ante a sua situação: Seu Madruga se vê obrigado a aturar as trapalhadas de Chaves e Quico, como também as traquinagens da Chiquinha e as grosserias de Dona Florinda, que muitas vezes o esbofeteia injustamente; Dona Florinda, por sua vez, tem de conviver com vizinhos que considera como “gentalha” (*chusma*); Chaves, sempre faminto, nunca consegue saciar sua fome por completo; e há ainda o Sr. Barriga, que quase nunca

¹⁶³ Na verdade, os diversos episódios parecem oscilar entre os vários modos, passando do irônico ao mimético inferior e, no caso do Chapolin, aproximando-se até mesmo do mimético superior e do fantástico, de maneira que fica aberta a possibilidade de um estudo futuro que analise a sua relação com os modos ficcionais de uma maneira mais detalhada, aprofundada e abrangente do que se fará a seguir.

consegue receber o aluguel de Seu Madruga ou chegar à vila sem ser recebido por uma pancada do Chaves; o Prof. Girafales, que muitas vezes se revela impotente para ensinar tais crianças de intelecto limitado como o Chaves e o Quico; a Dona Clotilde, incapaz de conquistar o Seu Madruga; Jaiminho, o carteiro que não sabe andar de bicicleta e que, para não perder o emprego, é obrigado a carregá-la à tiracolo, e assim por diante.¹⁶⁴ Em *El Chapulín Colorado* a ironia é ainda mais evidente, pelo fato de se tratar de uma paródia dos super-heróis. Nesse aspecto, tal ironia permite classificar essas personagens como anti-heróis, sobretudo o Chapolin, por ser uma deformação explícita do modelo heroico.

3.2.1. A ironia de situação: a personagem anti-heroica

Segundo Victor H. Brombert (2001, p. 14), no livro *Em louvor de anti-heróis*, “O modo anti-heroico [...] implica a presença negativa do modelo subvertido ou ausente. Mas é ao mesmo tempo uma questão de modo e de ânimo”. Sendo então um conceito que se entende pela oposição que faz ao modelo heroico, Brombert (2001, p. 15) nos apresenta uma descrição desse modelo: em Homero a palavra “herói” aparentemente tinha o sentido geral de “nobre”, mas no século V a.C. já havia surgido o culto dos heróis, tornando-se “uma espécie de fenômeno religioso”.

Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. [...] Poder-se-ia falar de uma moral da vontade e da ação. Quer combata e mate o monstro, quer se precipite na direção de sua própria ruína, [...] é mediante escolha e o exercício do livre arbítrio que o herói afirma sua índole heróica. (BROMBERT, 2001, pp. 15–16).

¹⁶⁴ Esta condição de impotência atormentada levou Ademir Luiz ([201-]) a criar sua interpretação de que *El Chavo* é uma representação do Inferno, no curioso ensaio “Pecados, demônios e tentações em Chaves”. O texto, alegadamente feito como brincadeira, traz algumas considerações razoáveis e interessantes entremeadas com outras estapafúrdias e forçadas, o que gerou certa polêmica, na medida em que, não ficando clara a ironia, muitos leitores o tomaram a sério. Tanto que, ao republicá-lo na ocasião da morte de Bolaños, a *Revista Bula* fez questão de frisar que se tratava de um “ensaio humorístico”.

Assim, retomando a teoria de Northrop Frye, observa-se que o herói propriamente dito é aquele dos modos fantástico e mimético superior. Este último, que é próprio do poema épico e da tragédia, acontece “quando o herói é superior em grau aos outros homens, mas não em relação ao seu meio natural”. (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 377). Já o modo fantástico (ou lendário), característico das lendas e contos populares, é aquele definido “pela superioridade em grau do herói em relação aos outros homens e ao seu meio. O herói identifica-se com um ser humano, mas as suas acções fabulosas desenrolam-se num mundo em que as leis naturais como que estão parcialmente suspensas”. (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 377).

O termo “fantástico”, como explica Aguiar e Silva (2007, p. 377), é entendido aqui como “aquela ordem do real marcada pelo *extraordinário*, quer porque se manifestam ‘poderes secretos e faculdades surpreendentes dos entes’, quer porque se encontram suspensas ou abolidas as leis da natureza”. Desse modo, pode-se dizer que as histórias de super-heróis do século XX, das quais o Chapolin Colorado seria a paródia em modo irônico, classificam-se no modo fantástico.

Flávio Kothe (2000, p. 73) observa que os super-heróis trazem uma dupla dimensão similar à dos heróis clássicos gregos: de deus e de homem. “Um simples e medroso jornalista [...] se torna o Super-Homem. Uma simples secretária se transforma, num passe de mágica, na Mulher Maravilha”.

Embora Chapolin apareça sempre incorporando a dimensão fantástica, com frequência essa dimensão é sobrepujada e contrariada pelo aspecto humano, que em geral tende ao inferior. Assim, a ironia da situação de Chapolin é destacada pelo fato de que ele é apresentado como um super-herói que, em vez de ser superior aos outros homens e ao seu meio, é fraco, medroso e tonto, a despeito de seus superpoderes, e que muitas vezes acaba por fazer o contrário do que deveria fazer. Como escreve Brombert,

A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um incentivo. A noção mesma do “anti-herói” depende de tal lembrança. Herbert Lindenberger afirmou-o quando observou que o anti-herói só é possível numa tradição “que já representou heróis reais”. (BROMBERT, 2001, p. 20).

Daí que a ironia reside no fato de Chapolin sempre entrar em cena na condição de super-herói, que é invocado pelas pessoas comuns por meio do bordão “*¡Oh! y*

ahora, ¿quién podrá defenderme?” (ou “*ayudarme*”, dependendo do contexto), mas que, no decorrer da história, porta-se de um modo que contrasta com aquela condição.

Por exemplo, nos episódios em que Chapolin é chamado para enfrentar ameaças sobrenaturais, como o fantasma de “*El fantasma del piel roja*” (1977, ep. 161b) e a criatura de “*El misterio del Abominable Hombre de las Nieves*” (1976, ep. 107), ele sente mais medo do que as pessoas que deveria proteger.

Em “*Cuento de brujas*” (1976, ep. 110), por outro lado, o que se ressalta ironicamente é a sua fraqueza, quando, ao ser chamado para defender a camponesa que estava sendo forçada a se casar com o filho da bruxa, Chapolin, confiante, procura tranquilizá-la:

CHAPULÍN: ¡Calma, calma, calma, que no panda el cúnico! Si ese tipo llega a acercarse por acá, lo voy a romper la cintura con la misma facilidad con que rompo ese tronco de leña... [*Tenta quebrar com o joelho um grosso tronco de lenha, mas não consegue. Pega então outro tronco, com a metade da espessura do primeiro.*] Con la misma facilidad con que rompo ese tronco de leña... [*Tenta quebrar o segundo tronco, mas também não consegue. Pega então um graveto.*] Con la misma facilidad con que rompo ese tronco de leña... [*Tenta quebrar o graveto, e também não consegue.*] ¿No hay otro más delgado?

ALDEANA: No, pero lo hacemos. [*Pega o primeiro dos troncos, o mais grosso, e o quebra com o joelho*]. (BOLAÑOS, 1976, ep. 110, 06min00).

Em primeiro lugar, a ironia aparece no contraste entre a fala da personagem e a não realização do ato que lhe serviria de ilustração. Repetindo-se a mesma frase outras duas vezes, a ironia inicial vai ganhando novos graus à medida que os troncos utilizados vão diminuindo de espessura. Por fim, acrescenta-se nova ironia, com o fato de que, em vez do super-herói, quem consegue quebrar o tronco com facilidade é a mocinha a quem ele foi chamado para proteger.

Em seguida, quando chegam a bruxa e o seu filho, Nene, a ironia serve também para ressaltar o medo do Chapolin. A mocinha pede ao herói que bata em Nene, quando este ameaça avançar sobre ela. Chapolin responde com uma de suas fórmulas recorrentes, em que ele afirma repetidas vezes que vai fazer o que lhe pedem, mas, geralmente com medo ou preguiça, vale-se dessa repetição como embromação para não fazê-lo. No caso, é obviamente por medo, visto que o outro, além de assustador, mede quase o dobro de seu tamanho:

NENE: ¡Mi amor!
 ALDEANA: ¡No, no! ¡Chapulín, no deje que se me acerque! ¡Pégale!
 CHAPULÍN: ¿Yo?
 ALDEANA: ¡Sí!
 CHAPULÍN: Sí, le pego...
 ALDEANA: ¡Sí, sé!
 CHAPULÍN: Sí, le pego...
 ALDEANA: ¡Por eso!
 CHAPULÍN: Sí, le pego...
 ALDEANA: ¡Pero ya!
 CHAPULÍN: Se aprovechan de mi nobleza. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 08min54).

Assim instado pela camponesa, ele se vê forçado a cumprir com o seu papel de herói. Então, apesar de seu visível medo, ele se recobre de uma aparência de valentia, de modo que há aqui essa divergência entre o sentimento interior e a fala exterior: “*¡Pero yo voy a demostrar que no tengo miedo a ningún espantapájaros!*”, diz ele antes de desferir uma série de golpes sobre o filho da bruxa. (09min12). Vendo, porém, que os golpes não surtem qualquer efeito, o herói vai lhes diminuindo a intensidade, e, concomitantemente, sua aparente valentia atrevida do início converte-se em humildade arrependida: “*Espero que no tenga se enojado pelo que de espantapájaros...*”, diz, sorridente, abraçando o outro (09min36). A bruxa provoca-o, irônica e zombeteira, e aí a situação ganha novo grau de ironia, visto que o herói passa à posição contrária da que se esperava dele:

BRUJA BARATUJA: ¿Qué pasó, Chapulín Colorado? ¿No eras invencible?
 CHAPULÍN: ¡Y así es! [*Postando-se ao lado de Nene e estufando o peito*]. ¡A ver quién puede con nosotros dos! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 09min40).

Censurado pela camponesa, ele muda de tática e, ao invés de cuidar de fazer com que Nene desista do casamento, esboça uma tentativa de convencê-la de que a ideia não seria assim tão má, porém com um desfecho que o contradiz:

ALDEANA: ¿No se suponía que la que se va a defender era a mí?
 CHAPULÍN: Ah, es... ¡Ah! ¿Este es con quien quieren que te cases?
 ALDEANA: ¡Sí!
 CHAPULÍN: ¡Se va simpático! Claro, no es una cosa que digan “¡Que bruto, que tipo tan bien parecido!”, pero... Además es bien mansito, mira. [*Vai passar a mão na cabeça de Nene, mas este dá um grito que o faz recuar assustado*]. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 09min50).

Já no episódio “*El pintor se fue de pinta*” (1979, ep. 237), como vimos, o artista invoca o Chapolin quando descobre que sua empregada estragou o quadro que ele levava seis anos para pintar. Chapolin tenta consolá-lo, mas, ao fazer um gesto eloquente, acaba estragando também o retrato do general, que deveria ser entregue naquele mesmo dia. O general logo chega e ameaça matar o pintor caso não receba o seu retrato até o fim do dia. Assim, em vez de resolver o problema inicial, Chapolin acaba criando outro, ainda pior. Casos como esses, que ressaltam o medo, a fraqueza, o orgulho, a atrapalhão e a tontice do protagonista, são muito comuns nas histórias do Chapolin Colorado.

Semelhante ironia acontece também no episódio “*El negocio de los globos*”, de *El Chavo* (1977, ep. 156). O episódio começa com o Chaves furtivamente estourando com um estilingue um balão do Quico. Pouco depois, quando Seu Madruga lhe pergunta por que estava escondido no barril, Chaves conta que estava estourando os balões do Quico (02min00). Porém de nada adiantava, explica ele, visto que a cada balão estourado o Quico comprava outro. Seu Madruga então tem a ideia de estabelecer uma “sociedade” com o Chaves: ele começa a vender balões e, através da Chiquinha, pede que o menino continue a estourar com um prego aqueles que o Quico compra, de modo que ele volte para comprar mais. Assim ele estaria fazendo um favor ao Quico, explica a Chiquinha, com cinismo e ironia, visto que o ajudaria a ter sempre um balão diferente. Já o papel da Chiquinha na armação seria o de exibir os seus próprios balões, a fim de despertar no Quico a inveja e a vontade de tê-los também.

Todavia uma série de equívocos e atrapalhões do Chaves porá o plano a perder. Para começar, o primeiro dos balões que ele estoura é o da Chiquinha, no justo momento em que ela tentava passar vontade no Quico (09min30). Depois, Seu Madruga tentará despertar a inveja do Quico dando um balão ao Chaves, mas este também o espetará (10min55). Em seguida, Seu Madruga está tão concentrado em sua tentativa de explicar ao Chaves a sua missão, que ironicamente acaba dispensando o Quico, quando este vem para comprar-lhe um balão. O instante que ele leva para dar-se conta do seu erro é o suficiente para o menino mudar de ideia e decidir-se por gastar o seu dinheiro com um pirulito (11min30).

O esquema apenas funciona brevemente, quando o Sr. Barriga resolve comprar um balão para seu filho, e acaba comprando mais um, após ter o primeiro estourado

pelo Chaves; mas, estourando-se também o segundo balão, ele logo desconfia de que aquilo se tratava de um “complô de sabotagem” (12min40). Quando é o Quico que finalmente resolve aparecer para comprar o seu balão, Chaves o espeta antes que ele tenha pagado por ele, o que o leva a desistir da compra, dizendo que são tão vagabundos que estouram sozinhos (14min15).

Mais tarde, Quico enfim comprará um balão, mas, quando o Seu Madruga vem avisar o Chaves, este, claro, estoura mais um dos balões de Seu Madruga (16min40). Por fim, explicando ao Sr. Barriga que ele pretendia espetar o balão do Quico, Chaves faz um gesto ilustrativo com o prego e acaba espetando o Seu Madruga no traseiro, o que o leva a soltar todos os balões que estava vendendo, os quais se perdem a voar. (19min50). E é assim que Chaves, inicialmente visto por Seu Madruga como um possível instrumento de lucro, acaba no final das contas dando-lhe um baita prejuízo.

“O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador”, escreve Brombert (2001, pp. 14–15), que também associa o termo “a uma postura paradoxal, às vezes provocativa” (BROMBERT, 2001, p.13), no que se enquadram tanto o Chapolin, com sua ajuda que atrapalha, quanto o Chaves, com suas travessuras de moleque. Brombert (2001, pp. 13–14), observando ser esta “uma tendência muito difundida e complexa da literatura moderna”, menciona certas características desse tipo de personagem:

A literatura dos séculos XIX e XX está [...] abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. (BROMBERT, 2001, p. 14).

Uma vez que o anti-herói não raro assume “postura paradoxal”, Brombert (2001, p. 14) salienta que não são claras as “linhas de demarcação que separam o heróico do não-heróico”, de modo que o anti-herói apresentaria paradoxos, tais como:

Força que assume a forma de fraqueza, deficiência traduzida em força, dignidade e vitórias ocultas conseguidas por meio do que pode parecer perda de dignidade, a coragem do fracasso vivido como a afirmação de honestidade fundamental [...] (BROMBERT, 2001, p. 20).

Nesse sentido, deve-se lembrar que, apesar dos pesares, Chapolin muitas vezes consegue superar suas fraquezas e alcançar feitos realmente heroicos... ou quase. No episódio do pintor, por exemplo, ele pelo menos consegue encontrar, no final, uma

solução inteligente para o problema que ele mesmo havia criado, e, no episódio do filho da bruxa, sua maneira honrada de proceder durante o conflito ganha a simpatia da feiticeira, o que leva a um final feliz para a camponesa.

Pelo menos em parte, Chapolin também salva o dia no episódio “*El retorno de Súper Sam*” (1978, 201b), mas ao custo da “perda de dignidade”. Chapolin e Super Sam enfrentam Pocas Trancas, um bandido perigoso que invadiu a casa de um casal. Em certo momento, o bandido prende o casal em um armário e, em seguida, engole a chave. No final, é Super Sam quem consegue desarmar e render o criminoso. Mas Chapolin, na última cena, chama a atenção do casal para a importância de seu próprio feito: “*Sí, sí, de acuerdo. Fue Súper Sam el que detuvo al Pocas Trancas, pero yo hice el trabajo más difícil, porque yo los puse en libertad a ustedes cuando los había encerrado en el closet.*” (16min00).¹⁶⁵ Intrigada, a mulher lembra que a chave havia sido engolida pelo malfeitor, no que Chapolin responde: “*Bueno, una de las máximas virtudes del hombre es saber esperar.*” Assim, o herói ironicamente recobre-se do elevado valor da virtude da paciência ao mesmo tempo em que se rebaixa ao dar a entender que recuperou a chave a partir das fezes do bandido. Como comenta Carlos Aguasaco:

Esta imagem coprológica serve como metáfora dupla da distribuição social do trabalho na hierarquia capitalista Estados Unidos/América-Latina e do heroísmo do Chapolin, que, apesar de não ter vencido em combate o criminoso, cumpre com sua missão de resgatar as vítimas. Enquanto o herói anglo-saxão enfrenta a tiros o criminoso, o latino-americano escarafunha pacientemente os excrementos com um patriotismo tão paródico como exemplar. (AGUASACO, 2010, p. 76, tradução minha).^{166 167}

¹⁶⁵ Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 75).

¹⁶⁶ “Esta imagen coprológica sirve como metáfora doble de la distribución social del trabajo en la jerarquía capitalista Estados Unidos-Latinoamérica y del heroísmo del Chapulín que a pesar de no haber vencido en combate al criminal cumple con su misión de rescatar a las víctimas. Mientras el héroe anglosajón se bate a disparos con el criminal, el latinoamericano escarba pacientemente entre los excrementos con un patriotismo tan paródico como ejemplar.” (AGUASACO, 2010, p. 76).

¹⁶⁷ Uma interpretação da condição anti-heroica do Chapolin em relação à sua caracterização como super-herói latino-americano foi realizada por Ana María Quiceno Vélez (2010, p. 54, tradução minha), em sua monografia *De Barthes al Chapulín Colorado: Una lectura de los héroes y antihéroes como configuraciones míticas*: “O Chapolín Colorado é, portanto, não só o anti-herói latino-americano, mas também a reelaboração do mito do herói no contexto de sua recepção [...] O Chapolín é um anti-herói no mais latino-americano dos sentidos: é uma figura calcada, pelo menos em parte, em um estereótipo estrangeiro (o super-herói da história em quadrinhos norte-americana), que se reelabora a partir dos referentes locais, em termos de uma certa imperfeição que, ademais, é recalçada ao longo de suas diversas aparições [...]” (“*El Chapulín Colorado es, entonces, no sólo el antihéroe latinoamericano sino la reelaboración del mito del héroe en el contexto de su recepción [...] El Chapulín es un antihéroe en el más latinoamericano de los sentidos: es una figura calcada, al menos en parte, de un estereotipo foráneo (el superhéroe del cómic norteamericano) que se reelabora desde los referentes locales en*

Muitos dos bordões do Chapolin, aliás, mostram algo daquela postura paradoxal de que fala Brombert, tendo em vista que, em seu sentido literal, referem-se a qualidades heroicas, mas que se tornam irônicos devido à situação em que são proferidos. Por exemplo, quando Chapolin se atrapalha e sofre uma queda ou bate com a cara na parede, ele logo se apressa a dizer: *“Todos mis movimientos están fríamente calculados”*, explicando em seguida, com uma desculpa qualquer, que havia feito aquilo *“intencionalmente”*. Ou quando, ao ser informado de algo óbvio que não havia percebido, ele garante: *“Lo sospeché desde un principio”*. Ou quando alguém encontra uma solução antes dele, ou diz algo que ele não havia entendido ou que mostra que ele estava errado: *“¡Es exactamente lo que iba yo a decir!”* Ainda, considerando-se sua fraqueza, atrapalhamento e pendor para criar confusões, soam irônicos seus pedidos para que não se espalhe o pânico, naquele seu bordão que humoristicamente inverte as sílabas da expressão *“que no cunda el pánico”*: *“¡Calma, calma, que no panda el cúnico!”*

3.2.2. A ironia nos diálogos e falas

Além das ironias de situação em nível mais geral, em ambas as séries podem-se encontrar também muitas ironias no nível dos diálogos e falas das personagens. Porém, antes de passarmos para a ironia verbal propriamente dita, vale observar que existe ainda um tipo intermediário, em que uma determinada situação torna-se irônica, ou evidencia-se como tal, a partir das falas das personagens, que em si mesmas não são necessariamente irônicas: como já tivemos ocasião de notar em algumas cenas de *“Cuento de brujas”* (1976, ep. 110), comentadas no item anterior, às vezes a ironia se dá pelo contraste entre o que é dito e o que acontece de fato, de modo que há uma combinação irônica entre texto e cena.

Por exemplo, no episódio do Abominável Homem das Neves (1976, ep. 107, 10min40), Chapolin coloca uma trava na porta da cabana e, confiante, pergunta ao Carlos, retoricamente: *“Y ahora dime, ¿cómo podría el monstró abrir esa puerta?”*

términos de una cierta imperfección que, además, es recalcada a lo largo de sus diversas apariciones [...]”).

Porém Carlos responde, “*Así.*”, empurrando a porta para fora, de modo que descobrimos que ela na verdade se abre na direção contrária de onde está a trava.

No mesmo episódio (11min00), há outra cena em que a ironia se junta a uma espécie de *nonsense*. Chapolin, olhando pela janela, vai acompanhando o movimiento do monstro ou animal que vê andando na distancia: “*¡Sí! ¡Allá va! ¡Allá va! ¡Allá va! ¡Allá va! ¡Allá va...!*” Cada confirmação de “Lá vai!” é acompanhada de um passo à esquerda, até que, ao final, a janela acaba e ele encara a parede. Chapolin surpreso, diz que o monstro se escondeu, mas Carlos lhe explica que o que se passava é que a janela tinha acabado. E aí segue-se um desfecho inesperado, em duas etapas cômicas: “*¡Ah, bueno, no hay problema!*”, diz Chapolin, e então ele arrasta a janela para o lado, de forma a poder ver a outra parte da paisagem. Porém, a esse tempo o monstro já não está mais à vista, o que leva Chapolin a reclamar, desapontado com esta janela (*ventana*) que nos parece fantástica: “*¡Ah, estas ventanas de hoy en día no sirven para nada!*” — e enquanto diz isso ele a retira da parede como se fosse um quadro e a joga no chão.

Daí a pouco os excursionistas preparam-se para dormir. (12min30). Chapolin os vê se aprontando com seus sacos de dormir e pergunta o que é aquilo. Eles explicam que os “*sleepingbags*” são usados por excursionistas para poder dormir no chão sem sentir frio. Daí o herói reage com ironia, demonstrando um egoísmo que parodicamente contradiz a sua condição de herói: “*¡Sí, claro, y a mí que me lleve la trampa!*” (“Sim, claro, e eu que me ferre!”). Carlos esclarece que o herói poderia dormir no sofá, mas Chapolin repete a dose: “*¡Sí, claro, yo siempre lo peor!*” Então Carlos concorda em dormir no sofá e deixar o saco de dormir para o Chapolin. E aí, tendo em vista que a oferta só existia devido a suas reclamações irônicas, a forma como ele a aceita soa não só ainda mais irônica, como também cínica: “*¡Ah, bueno, acepto nada más para que no digan que soy mal agradecido, he!*”

Em outra ocasião, uma máxima de Chapolin ironicamente volta-se contra ele no instante mesmo em que, enfático, ele defende sua veracidade:

FLORINDA: *¡Pero qué bueno que llegaste, Chapulín Colorado! Fíjate que tengo una duda.*

CHAPULÍN: *¡Pues eso es muy bueno! La gente inteligente suele dudar de las cosas. Únicamente los idiotas creen estar seguros de todo lo que dicen.*

FLORINDA: *¿Estás seguro?*

CHAPULÍN: ¡Completamente! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 138, 04min15).

Já no episódio “*Cuento de brujas*” (1976, ep. 110), Chapolin em certo momento entrará em conflito com o lenhador do bosque, o qual tentará golpeá-lo com o machado, primeiro em cima, quando Chapolin se desviará abaixando, depois em baixo, quando se desviará pulando (*brincando*). Uma solução possível ao impasse será aventada de uma forma que, se não chega a ser irônica, pelo menos exprime uma tensão similar:

CHAPULÍN: ¡Es inútil! Se me tiras arriba, lo esquivo agachando, y se me tiras abajo, lo esquivo brincando.

LEÑADOR: ¿Y se te tiro en medio?

CHAPULÍN: Me pones en un dilema... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 14min37).

Mais uma relação irônica entre o que é dito e o que acontece vemos no episódio “*El Fantasma del pirata*” (1975, ep. 99). Numa noite de tempestade, Florinda acaba parando numa taverna abandonada, onde lhe parece ver o fantasma de um pirata. Assustada, ela então chama pelo Chapolin e lhe explica o que acontecera. Comentando sobre o estado de abandono da taverna, ela nota como tudo está coberto de poeira e teias de aranha, e que também os móveis parecem estar a ponto de desabar. Chapolin discorda, mas de imediato acontece-lhe algo que o contradiz:

CHAPULÍN: ¡Calma, calma, que no panda el cúnico! Está bien que el lugar no es una cosa así que digan “¡Que bruto, que limpieza de lugar!”, pero de eso a afirmar que los muebles están a punto de derrumbarse... [*Senta-se numa cadeira que se espatifa com o seu peso*].

FLORINDA: ¿Cómo decías?

CHAPULÍN: Se aprovechan de mi nobleza. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 09min05).

Pouco depois, a ironia se manifesta quando Chapolin cria uma falsa expectativa que, mais uma vez, parodia sua condição de herói. Florinda havia encontrado na taverna um homem que dizia estar ali procurando um tesouro escondido, orientando-se pelas instruções que lhe iam sendo dadas pelo espírito de seu antepassado, o Pirata Alma Negra. O homem sai e logo ela tem uma visão momentânea do próprio fantasma. Antes de chamar pelo Chapolin, ela tenta sair da taverna, mas descobre a porta trancada. Quando ele chega, ela explica-lhe o problema, o qual ele promete resolver, confiante:

CHAPULÍN: ¿Y dices que la puerta está cerrada con llave?

FLORINDA: Sí.

CHAPULÍN: No te preocupes. ¡Ahora vas a ver qué es lo que hace el Chapulín Colorado cuando encuentra una puerta cerrada con llave!

FLORINDA: ¿Qué?

CHAPULÍN: Buscar la llave... ¿Me ayudas a buscarla? (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 10min50).

Mas nem sempre a ironia da situação vem por meio do Chapolin. No episódio “*El Bueno, el Malo y el Chapulín*” (1973, ep. 32) — paródia dos filmes de faroeste —, o bandido pistoleiro Rasga Bucho (*Rascabuches*), que acaba de chegar ao povoado, imediatamente vai assaltar o banco. Aí temos inicialmente a comicidade no tom de familiaridade do banqueiro, que trata o assaltante como um cliente costumeiro:

RASCABUCHES [*apontando o revólver*]: ¡Esto es un asalto, abuelito!

BANQUERO [*entregando-lhe os sacos de dinheiro*]: ¡Sí, señor, sí, señor! Ya sabe que está usted aquí en su casa. Hacía mucho que no teníamos el gusto de verlo por aquí.

RASCABUCHES: Ah, sí, es que andaba de gira por los estados, ¿sabes?

BANQUERO: Ah, sí, sí, entiendo, entiendo. Oiga, ¿no se le apreciaba alguna cosita más? Mira, tenemos: cheques de viajero, bonos del oro nacional...

RASCABUCHES: No, no, no, talvez para otra ocasión.

BANQUERO: Ándale. ¡Robe usted bien!

RASCABUCHES: Gracias. (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 32, 03min50).

Na saída do banco, Rasga Bucho encontra com sua filha, Rosa, a Rumorosa. Aí acrescenta-se nova ironia à situação, visto que, alertado pela filha, ao próprio bandido o preocupa o perigo de andar carregando dinheiro pelas ruas:

RASCABUCHES [*chegando com o dinheiro*]: Ahora, sí, hijita, ¡vámonos!

ROSA: ¡No, no, espérate, papá! ¿Que no te parece peligroso andar con tanto dinero en la calle?

RASCABUCHES: Pues, que tenga razón, hijita. Pero, ¿qué hago?

ROSA: Bueno, pues estamos en frente del banco, ¿por qué no depositas en tu cuenta? (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 32, 04min00).

E então Rasga Bucho volta para depositar o dinheiro em sua conta, no mesmo banco que acabara de assaltar! O banqueiro, obviamente, não gosta da ideia, mas não tem escolha:

RASCABUCHES: A ver, abuelito, por favor depositame este dinero en mi cuenta personal.

BANQUERO: Este dine... ¡Pero este es el mismo dinero que acaba de robar hace un rato aquí neste mismo banco!

RASCABUCHES [*pegando-o pela gola*]: Te digo que es mi trabajo: me costó robártelo, ¿no?

BANQUERO: Sí, pero lo que es que no entiendes...

RASCABUCHES [*apontando-lhe a arma*]: ¿Lo quieres depositar, sí o no?

BANQUERO: Por eso digo que lo voy a depositar... (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 32, 04min40).

E então, se não bastasse, a cena ganha ainda mais outra camada de ironia:

RASCABUCHES: ¿Entonces este papelito me garantiza que ese dinero quedó depositado en mi cuenta personal?

BANQUERO: Sí, señor, exactamente.

RASCABUCHES [*guardando o papel no bolso*]: Muy bien, muy bien. Muchas gracias.

BANQUERO: Ándale.

RASCABUCHES [*apontando-lhe a arma*]: Y ahora, esto es otro asalto.

BANQUERO: Oiga, no, señor, eso no se vale, pues se no hace diez minutos que usted acaba de robar este mismo banco...

RASCABUCHES: Por ni modo, abuelito. Sabes, ¡hoy levanté con muchas ganas de trabajar! (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 32, 05min28).

E assim ele sai com o mesmo dinheiro com que havia saído da primeira vez! A filha não deixa de notá-lo:

RASCABUCHES: Ahora, sí, hijita. Vámonos.

ROSA: Oye, papá, ¿que no ibas a depositar el dinero en el banco?

RASCABUCHES: ¡Pues ya lo deposité! [*Lembrando-se dos sacos que tem na mão*] No, hijita, eso nada más es para el gasto de la semana. (BOLAÑOS, 1973, *El Chapulín*: ep. 32, 06min15).

Dessa maneira, as cenas vão formando uma tensão irônica a partir das ações de Rasga Bucho, o qual oscila entre o papel do bandido que assalta o banco e o do cliente trabalhador que, com medo de ser roubado, usa de seus serviços bancários.

A ironia entre o que se fala e o que acontece também está presente em *El Chavo*, como quando Héctor Bonilla responde ao Chaves com uma brincadeira e o menino, com a cara mais séria do mundo, pergunta se havia sido uma piada:

HÉCTOR BONILLA: Sí, mira, mi carro está allí afuera...

CHAVO: ¿Tú tienes carro?

HÉCTOR: Sí.

CHAVO: ¿79?

HÉCTOR: No, nomás uno, he he...

CHAVO [*sério*]: ¿Fue un chiste?

HÉCTOR: Sí.

CHAVO [*ainda sério*]: Es bueno.

HÉCTOR: Gracias.

CHAVO: No hay por dónde. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. P39, 13min14).

Já na escola, quando, durante a aplicação de uma prova, o Prof. Girafales se enerva por descobrir que os alunos estão colando as respostas, a Paty, ao apresentar-se como uma exceção aos trapaceiros, acaba provocando, pela precipitada reação do professor, uma ironia involuntária, por assim dizer:

PROF. JIRAFALES: ¡Yo no sé, no comprendo este afán de ustedes de hacer trampas en los exámenes! ¡Lo importante no son las calificaciones del examen, es lo que hayan aprendido!

PATY: ¡Yo no he copiado ni una sola vez!

PROF. JIRAFALES: ¡Ya ve! ¡Muy bien, Paty! ¡Todos deberían de aprender a Paty! ¿Cuántas preguntas te faltan de contestar, Paty?

PATY: Todas. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 236, 07min28).

Outra situação em que a fala é de imediato desmentida pelo que acontece é quando Seu Madruga está tentando serrar uma tábua e o Chaves, com sua curiosidade infantil, o atormenta com perguntas:

CHAVO: ¿Usted es carpintero?

DON RAMÓN: No.

CHAVO: ¿Entonces por qué estás trabajando como carpintero?

DON RAMÓN: Porque necesito cortar esta tabla.

CHAVO: ¿Y no se corta los dedos cuando serrucha?

DON RAMÓN: ¿Pues que crees que soy el Chavo del Ocho para serrucharme un dedo a la hora que serrucho...? [*Corta o dedo com o serrote*]. ¡Ai, ai! (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 55b, 01min35).

Assim que há duas ironias no desfecho da cena: a primeira é a ironia verbal na pergunta retórica feita pelo Seu Madruga, em que, expressando-se com uma pergunta, ele na verdade está afirmando que não é tonto a ponto de cortar o dedo, ao mesmo tempo em que chama o Chaves de tonto;¹⁶⁸ e a segunda, a ironia situacional do contraste entre essa afirmação implícita e o fato de que ele sim acaba se cortando.

¹⁶⁸ Na versão de 1977 (ep. 158–159, 23min23), ele responde com uma negativa: “¡Ni que fuera el Chavo del Ocho!”

Há ainda muitas outras ironias verbais, nesse sentido de dizer o contrário do que se pensa, as quais são muito frequentes nas falas do Seu Madruga. No episódio “*La resortera*” (1976, ep. 137), ele se irrita com o Chaves por haver-lhe dedurado para a Dona Florinda, avisando-a de que estava sem pedra o estilingue (*resortera*) com que Seu Madruga tentava se defender dela. Após uma série de equívocos e jogos de palavras, que ainda teremos oportunidade de observar melhor no capítulo 5, ele enfim explica ao menino que o considera um traidor, e daí seguem-se várias frases irônicas, cuja comicidade é intensificada pelas interpretações literais do Chaves e do Quico:

DON RAMÓN: ¡Traidor es alguien que traiciona a otra persona, como tú me traicionaste a mí diciéndole a Doña Florinda que no tenía piedra en la resortera!

CHAVO: ¡Porque no tenía piedra!

DON RAMÓN: ¡¿Y por qué tenías que abrir la bocota para decirlo?!

CHAVO: ¡Porque no se pueden decir las cosas con la boca cerrada!

DON RAMÓN: Oye, está bien ser menso, pero, ¿por qué llegar al abuso? ¡¿Por qué ese afán de romper récords?! Digo, a ese paso, ¡no cabe duda quién va a ser el campeón de los menso!

QUICO [*chegando*]: ¿Me hablaban?

DON RAMÓN: No... no, Quico, yo me refería al campeón local, ¡no al campeón mundial!

QUICO: ¿¡Yo soy el campeón del mundo!?

DON RAMÓN: ¡Indiscutiblemente!

QUICO: ¡Quico, Quico, rra, rra, rra!... ¡Y eso que no he entrenado!... [*Saindo*]. ¡Quico, Quico...!

DON RAMÓN: Bueno, yo sabía que había fugas de cerebros al extranjero, ¿no?, ¡pero yo creía que también se llevaban al cuerpo! Y como esto puede ser contagioso, Chavito, ¡mejor ahí nos vemos! [*Vai saindo*]. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 137, 02min43).¹⁶⁹

Por aí se tem uma ideia de como a ironia é um recurso humorístico bastante comum nas falas de Seu Madruga, sobretudo quando lhe perguntam coisas óbvias, como no episódio em que ele está no pátio vendendo balões, e duas vezes lhe perguntam se ele está vendendo balões. Na primeira, ele nega ironicamente que os está vendendo: “*No, señor. Los saqué a pasear para que se no aburren.*” (“Não senhor. Eu os trouxe para passear para que não se aborreçam.”) (1977, *El Chavo*: ep. 156, 11min57). E, na segunda vez, nega ironicamente que sejam balões: “*No, estas son aceitunas infladas.*” (“Não, estas são azeitonas infladas.”) (13min55). Mas o tom

¹⁶⁹ Transcrição revisada a partir de “Don Ramón habla dos idiomas com el Chavo (Diálogos CH)” (VECINDAD CH).

irônico é imediatamente abandonado quando ele percebe que os interlocutores são potenciais fregueses.

De tais negativas irônicas do Seu Madruga saem várias outras imagens cômicas. Muitas vezes, a ironia é complementada por um equívoco de interpretação, que a toma literalmente. Por exemplo, quando Seu Madruga está no pátio com sua grande e antiquada câmera fotográfica, montada num tripé, e então chega o Quico e pergunta:

QUICO: ¿Qué es eso? ¿Su cámara de tomar fotos?

DON RAMÓN: No. Es una reata de jaripeo.

[*Entra Dona Florinda*].

QUICO [*apontando para a câmera no pátio*]: Mami, mira: una reata de jaripeo.

D. FLORINDA: No, tesoro. Parece reata de jaripeo, pero es Don Ramón. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 152, 37min00).

“*Reata de jaripeo*” é uma corda trançada usada para laçar vacas durante o “*jaripeo*”, que é uma espécie de rodeio mexicano.¹⁷⁰ Quico toma a ironia literalmente e expressa esse equívoco à sua mãe, a qual logo acrescenta outro nível ao equívoco, ao referir-se não à câmera, mas ao Seu Madruga. E assim, com essas duas camadas de equívocos, a ironia de Seu Madruga volta-se contra ele na forma de insulto, visto que a comparação com a corda zomba de sua magreza.¹⁷¹

De outra feita, após uma de suas habituais desavenças com Dona Florinda e Quico, Seu Madruga faz o seu característico gesto de irritação, lançando o chapéu ao solo e pisando-lhe em cima. Chiquinha chega e pergunta se ele está zangado:

CHILINDRINA: Papi, ¿estás enojado?

DON RAMÓN: No. ¡Estoy feliz como una lombriz!

CHILINDRINA: Bueno, como una lombriz ha estado siempre. Pero, yo pregunto...

DON RAMÓN: ¡¿Qué?!

CHILINDRINA: Pues, ¿si estás enojado...?

DON RAMÓN: Sí, ¿por qué?

CHILINDRINA: ¿Estás enojado conmigo?

DON RAMÓN: ¡Estoy enojado con todo el mundo! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 86b, 04min50).

¹⁷⁰ Cf. <<https://www.ecuavisa.com/articulo/lo-mas-visto-del-2014/lo-mas-visto-julio/72924-que-hay-detras-algunos-terminos>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

¹⁷¹ A tradução brasileira fez uma adaptação baseada na sonoridade, de modo que em português o Seu Madruga diz que sua câmera é um “jumento de garimpeiro” e, por conseguinte, o insulto resultante acaba tendo um caráter diferente.

De início ele responde, com ironia, que está “*feliz como una lombriz*” (“feliz como uma minhoca”) — uma comparação criada, obviamente, em função da rima. A Chiquinha, porém, deixando de lado o adjetivo, transforma-a em outro insulto, na medida em que relaciona a forma da minhoca ao físico de Seu Madruga. Percebe-se que em geral suas ironias derivam de sua irritação, de modo que suas respostas irônicas são, assim como o ato de pisar o chapéu, uma expressão de raiva — embora menos intensa, é verdade. Acontece que, ironicamente, a maneira com que os ouvintes tomam as suas ironias o forçam a voltar ao discurso literal, por vezes ainda mais irritado do que antes.

Outro exemplo dessa tensão entre ironia e literalismo acontece quando Seu Madruga pergunta à Chiquinha sobre o paradeiro de seu ferro de passar roupa (*plancha*):

DON RAMÓN [*chama aos gritos*]: ¡CHILINDRINA!
 CHILINDRINA [*atrás dele, responde também aos gritos*]: ¡¿QUÉ?!
 DON RAMÓN: ¿Dónde andas? ¡Vengo más de dos horas buscando la plancha! ¿Dónde está?
 CHILINDRINA: ¿Vas a planchar?
 DON RAMÓN: No. Quiero la plancha para jugar a fútbol.
 QUICO: ¿Y que no es más fácil con una pelota?
 DON RAMÓN [*aproxima-se de Quico, nervoso*]: ¿Qué?
 QUICO: Sobre todo cuando cabecea uno... Duele menos... Con permiso. [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 104, 02min15).

Assim como no caso da *reata de jaripeo*, entende-se que foi por inocência que o Quico tomou a fala de Seu Madruga de forma literal, visto que a limitação da inteligência é uma das características da personagem. No mais das vezes é dessa limitação que decorrem os literalismos do Quico e do Chaves. Porém o mesmo não é o caso da Chiquinha. Desse modo, é interessante notar que, na versão de 1979 do mesmo roteiro, embora o texto seja basicamente o mesmo, o diálogo adquire outra conotação, na medida em que o Quico está ausente (pois nessa época o ator Carlos Villagrán já havia deixado o programa) e a fala que antes cabia a ele agora também é dita pela Chiquinha:

DON RAMÓN [*chama aos gritos*]: ¡CHILINDRINA!
 CHILINDRINA [*atrás dele, responde também aos gritos*]: ¡¿QUÉ?!
 DON RAMÓN: ¡¿Dónde demonios te habías metido, mocosa del demonio?! ¡Vengo más de dos horas buscando la plancha! ¿Y dónde está?
 CHILINDRINA: ¿Vas a planchar?

DON RAMÓN: No. Voy a jugar futbolito, vea [*faz mímica de embaixadinhas*].

CHILINDRINA: ¿Y no sería mejor con una pelota? Digo, sobre todo para remate de cabecita... (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 230, 02min20).

Diferente de Quico e Chaves, a Chiquinha é uma personagem esperta e inteligente, o que nos leva a entender que os seus literalismos são propositais, feitos com a finalidade de irritar — ou seja, o seu próprio desentendimento tem um quê de irônico, como também de cínico. Aqui, serve também como tentativa de mudar de assunto, a fim de desviar a atenção de sua travessura.¹⁷²

Aliás, a Chiquinha mostra que sabe ser irônica como seu pai no episódio “*El libro de animales*” (1976, ep. 119). Ela tem nas mãos um livro que acabou de ganhar de presente de Seu Madruga, quando chega o Quico:

QUICO: ¿Qué es eso? ¿Es un libro?

CHILINDRINA: No. Es un avión de cuatro motores. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 119, 02min38).

Mas sua ironia é igualmente incompreendida e se volta contra ela, visto que o Quico, tomando a afirmação literalmente, pega-lhe o livro e o joga para cima para vê-lo voando.

Em “*El traje de Don Ramón*” (1976, ep. 110), Seu Madruga ganhou um terno de herança de seu tio Jacinto. Enquanto ele vai provar o terno, a Chiquinha pega-lhe o cinto e vai brincar com o Chaves e o Quico. Estes dois estão esperando enquanto ela vai esconder o cinto, que eles depois terão de procurar, e nisso surge o Seu Madruga vestindo o terno, que fica muito grande para ele. O fato de estar vestindo uma roupa diferente faz com que não seja reconhecido, o que provoca suas respostas irônicas que, por sua vez, são respondidas com novos insultos:

DON RAMÓN: ¡Chilindrina! ¡Chilindrina! ¡Chilindrina! ¿Pues donde se metió...? ¿Ustedes no saben dónde se fue la Chilindrina?

QUICO: ¿De parte de quién?

DON RAMÓN: Del Chapulín Colorado.

CHAVO: No, no es cierto, porque el Chapulín Colorado no tiene cara de burro castigado. ¡Porque el Chapulín Colorado es guapísimo! Lo que pasa es que Quico no lo reconoció porque se cambió de ropa,

¹⁷² Este exemplo indica como poderá ser interessante um estudo específico que compare as diversas versões dos roteiros de Chespirito.

[*voltando-se para Quico*] pero él es Ron Damón, el papá de la Chilindrina; se cambió de ropa pero no se cambió de cara.

QUICO: ¿Y no le ha convenido más cambiar de cara?

DON RAMÓN: ¡¿Qué?!

QUICO: ¿Cambiar de orejas? ¿De cuerpo? ¿De nariz? ¿De trompita? Pues me doy. Con permisito [*sai*].

CHAVO: Lo que pasa es que con ese traje usted parece costal de papas.

DON RAMÓN: ¿Yo parezco costal de papas?

CHAVO: Pero sin papas. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 110, 10min55).

Em seguida, com a chegada da Chiquinha, repete-se o mesmo esquema de *não-reconhecimento* → *ironia* → *insultos*:

DON RAMÓN: Diga una cosa, Chilindrina: ¿quién te dio permiso de jugar con ese cinturón?

CHILINDRINA: ¿A usted qué le importa? — Ay, ¿eres mi papá?

DON RAMÓN: No. Soy la Pantera Rosa.

CHILINDRINA: Ha, ha, ha, ha. Pues te pareces. Oye, ¿no me digas que ese es el traje que te dejó de herencia el tío Jacinto?

DON RAMÓN: Pues sí, este es. Me quedó un poquito grande, ¿verdad?

CHILINDRINA: ¿Un poquito? Parece como si el traje estuviera en el puro gancho, ha, ha, ha. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 110, 12min28).

Em “*Los pasteleros*” (1975, ep. 78) vemos uma cena em que há primeiro o jogo de ironia x literalismo, no diálogo entre Seu Madruga e Chaves, e, logo em seguida, de ironia x ironia, no diálogo entre Seu Madruga e Chiquinha. Seu Madruga descobre que a Chiquinha emprestou suas gravatas ao Chaves, e que este as está usando como cordas de pular. Vendo o menino pulando suas gravatas (*corbatas*), Seu Madruga aproxima-se dizendo “*Que bien, que bien*”, no que Chaves, tomando a ironia como um elogio, responde “*¡Y eso es porque no he platicado mucho!*” (03min10). Seu Madruga dá-lhe um cascudo e diz, numa fala característica: “*¡No te doy otra nomás porque tengo que planchar las corbatas!*” Então a Chiquinha lhe dá motivo para outra de suas negações irônicas, ao perguntar se ele vai passá-las com o ferro de passar (*planchar con la plancha*), e em seguida revela o paradeiro do fio do ferro (*cordón de la plancha*) com ironia e cinismo:

CHILINDRINA: ¿Le vas a planchar con la plancha?

DON RAMÓN [*imitando*]: “¿Le vas a planchar con la plancha?” No, ¡le voy a planchar con el refrigerador! ¡Claro que le voy a planchar con la plancha!

CHILINDRINA: Ah, es que, ¿y va a necesitar el cordón de la plancha?

DON RAMÓN: “*Va a necesi...*” ¡Claro que voy a necesitar el cordón de la...! ¿No me digas que también se lo prestaste al Chavo?

CHILINDRINA: ¡Ay, no, papá! ¡¿Pero cómo crees que voy a prestar el cordón de la plancha al Chavo?!

DON RAMÓN: ¿Entonces?

CHILINDRINA: A Quico... [*Entra Quico, usando o fio do ferro como corda de pular*]. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 78, 03min33).

Em vista disso, ocorre aquela fórmula recorrente: Seu Madruga bate em Quico, que chama Dona Florinda, que bate em Seu Madruga. Irritado pela bofetada que levou, ele dirige-se de forma irônica à Chiquinha, que outra vez responde com um literalismo cínico:

DON RAMÓN: Y la próxima vez que tus amiguitos quieran jugar a la cuerda, ¿a ver qué otra cosa mía les prestas?!

CHILINDRINA: ¿La jareta de tus calzones? (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 78, 05min49).¹⁷³

Passa um pouco e há nova ironia de Seu Madruga, agora tomada literalmente pelo Quico, que acaba de entrar:

CHILINDRINA: Papi, ¿te enojas porque te pedí que me prestara a la jareta de tus calzones para jugar a la cuerda?

DON RAMÓN [*irónico*]: No. No. ¿Por qué voy a estar enojado, no?

QUICO [*entrando*]: Ah, ¿entonces me la presta un ratito, nomás aún que sea para jugar, dos que tres se la devuelvo, sí, no sea malo, nomás que esta vez, sí? (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 78, 06min13).

Já em “*Enyesar la vecindad – Parte 2*” (1978, ep. 189), uma ironia de Seu Madruga terá várias repercussões cômicas no decorrer do episódio. Ele está fazendo reparos com gesso nas paredes da vila. Um instante em que ele se vira para encher sua desempenadeira de gesso é o suficiente para que o Chaves se coloque na frente da parede bem a tempo de ter o gesso aplicado à sua camisa. E então:

DON RAMÓN: Digo, ¿qué demonios estás haciendo aquí, Chavo?

CHAVO: Pues, quería a ver aquello que estaba haciendo usted...

DON RAMÓN: ¿Y no estás viendo? Estoy enyesando las paredes.

CHAVO: ¡Ah!

DON RAMÓN [*imitando*]: “¡Ah!”

¹⁷³ *La jareta de tus calzones*: o cordão de teus calções.

CHAVO: ¿Y las está enyesando con yeso?

DON RAMÓN: No. Con leche de burra. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 189, 02min04).

Ao falar de leite, Seu Madruga recorda que Chaves está sempre com fome e, sentindo pena, oferece-lhe um copo de leite, mas de vaca, que ele tem em casa, pedindo-lhe que vá até lá buscar dois copos, um para cada um deles. Chaves vai, mas, ao retornar, Seu Madruga não está mais ali. Ante a tentação, ele acaba tomando, além do seu, metade do leite que era para o Seu Madruga. Logo chega o Quico:

QUICO: Oye, Chavo, ¿y qué es esto?

CHAVO: Es leche, hmm... Pero no te doy, porque un vaso es para mí y el otro para Ron Damón... [*Olhando o copo pela metade*] ...y quedó muy poquita...

QUICO: Pero yo no estoy preguntando qué es eso que está en el vaso, se no que es eso. [*Apona para o canteiro de gesso*].

CHAVO: También es leche, pero leche de burra. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 189, 04min49).

Daí Chaves tem a ideia de reabastecer o copo com o “leite de burra”, para que Seu Madruga não perceba que ele havia bebido dos dois copos. Enquanto isso, Quico prova um pouco do leite que havia sobrado no copo e, achando aquele “leite de burra” curiosamente muito parecido ao de vaca, também reabastece um dos copos e o leva para que sua mãe o experimente. Desse modo, o equívoco gerado pela ironia de Seu Madruga provocará novos equívocos, que, nas cenas seguintes, levarão a Chiquinha, a Dona Florinda e o próprio Seu Madruga a beberem gesso acreditando ser leite. Depois das confusões, Seu Madruga vai tirar satisfações com o Chaves:

DON RAMÓN: ¡Si serás! ¡Si serás!

CHAVO: ¡Bueno, pero no se enoje!

DON RAMÓN [*imitando*]: “¡Bueno, pero no se enoje!” ¡No eres más menso porque no eres más viejo!

CHAVO [*olhando para Seu Madruga (Don Ramón)*]: Sí, es cierto... Pues, además, usted mismo fue el que me dijo que eso era leche de burra.

DON RAMÓN: ¡Ah, míralo que obediente! De manera que se te digo que la Chilindrina es una papa frita, también te la comes, ¿no?

CHAVO: ¡Ay no, guácala!¹⁷⁴

DON RAMÓN: Mira, Chavito, contigo no hay que andar con rodeos, hay que decirte las cosas directas. Mira, esto que estás viendo aquí es yeso, ¿hmm?, yeso: *LL-E-S-O*, yeso, ¿hmm?

CHILINDRINA: Oye, pa, así no se escribe “yeso”.

¹⁷⁴ *Guácala*: expressão de nojo.

DON RAMÓN: Hmm... Sí, ya sé que va con z mi hija, pero este menso, ¿qué va saber? (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 189, 07min30).

Mesmo aqui, quando vai repreender o literalismo do Chaves, ele não deixa de falar com ironia (“olha que obediente!”), e inclusive acrescenta uma ironia involuntária quando erra a soletração e, advertido pela Chiquinha, não só a corrige com um novo erro, como lança a culpa sobre o Chaves: para que soletrar certo, se o Chaves é burro e não entende dessas coisas?

Outro episódio em que ele se arrepende de ser irônico com o Chaves é “*El foco de la vecindad*” (1979, ep. 226). Chaves quebra a lâmpada (*foco*) do pátio ao arremessar um tijolo, e Seu Madruga passa o episódio inteiro tentando colocar uma lâmpada nova. Depois de haver quebrado várias lâmpadas substitutas devido às trapalhadas do Chaves e traquinagens da Chiquinha, ele finalmente consegue. Nesse momento, chega o Chaves carregando uma vassoura (*escoba*), no que Seu Madruga não resiste a expressar sua irritação com uma ironia, que para seu azar é inocentemente tomada como um pedido:

DON RAMÓN: Pues ya quedó listo. Y ahora, Chavito, trata de volver a romper el foco con la escoba, ¿he? [*Vai saindo*].

CHAVO: A ver si puedo...

DON RAMÓN: Aham... ¡¿Qué dijo?! [*Ouve-se o barulho da lâmpada quebrando*].

CHAVO [*orgulhoso*]: ¡Sí, atiné! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 17min25).

Também muito comum é a ironia que assume a forma de insultos usados para defender ou elogiar a pessoa insultada. Por exemplo, em “*El regreso de la Chilindrina*” (1975, ep. 75, 14min07), Dona Florinda dá em Seu Madruga uma de suas costumeiras bofetadas e a Chiquinha grita, defendendo o pai: “¡¿Por qué no se pone con un hombre?!”. No mesmo episódio, quando o Chaves, chocando-se com o Seu Madruga ao vir correndo, derruba-o junto com as malas que vinha carregando, Chiquinha tenta acalmar o pai, explicando a situação: “*Lo que pasa es como que ellos no saben que tú eres un pobre flaco que no aguantas nada...*” (10min45). Pouco depois, Chaves volta a acertar o Seu Madruga, e aí a Chiquinha o repreende com um discurso que outra vez defende o Seu Madruga ao custo de depreciá-lo:

CHILINDRINA: ¡Chavo! ¡Van dos veces que le pegas a mi papá!

CHAVO: Es que...

CHILINDRINA: ¡Es que nada! ¡Se aprovecha de él nada más porque lo ves flaco, escurrido, enclenque, lombriciente...!

DON RAMÓN: ¡Chilindrina! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 75, 11min48).¹⁷⁵

Em “*Ramoncito – Parte 1*” (1977, ep. 148), Seu Madruga descobre, revoltado, que Chaves deu a ideia de nomear o cachorrinho do Quico de Madruguinha (*Ramoncito*):

DON RAMÓN: ¿De manera que le pusieron a mi nombre al perro?

CHAVO: Eso, eso, eso, eso. [...] [*Seu Madruga (Don Ramón) aproxima-se, zangado*]. Pero yo lo hice de cariño, porque el perro me recuerda mucho a usted...

DON RAMÓN: ¿Qué? ¿Y yo en que me parezco con ese mugroso perro?

CHAVO: Siendo mugroso... Ah, y también en lo grande del hocico. [*Seu Madruga prepara-se para dar-lhe um cascudo*]. ¡Pero usted es más buena gente!

DON RAMÓN [*tirando o chapéu, irônico*]: ¡Gracias!

CHAVO: No hay por dónde. Y también es más simpático.

DON RAMÓN [*tirando o chapéu*]: ¡Gracias!

CHAVO [*meneando a cabeça*]: ¡No hay por dónde! Y puede que hasta sea más inteligente. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 148, 12min58).

Na tentativa de se explicar, Chaves começa devolvendo ao Seu Madruga o insulto que este fizera ao cão (“*mugroso*” = sujo, encardido), e ainda acrescenta outra comparação insultuosa (“*en lo grande del hocico*” = no focinho grande), o que em seguida será atenuado por elogios, que vão sendo agradecidos de forma irônica pelo Seu Madruga, até que um deles traz consigo um insulto implícito, visto que coloca a inteligência de Seu Madruga apenas hipoteticamente maior que a do cachorro.

Mais evidente ainda é a ironia das defesas que se fazem ao Nhonho, no episódio em que Chaves e Quico vão jogar futebol e o confundem com a bola (*pelota*). Os insultos, aliás, já começam por aí. Nhonho está meio encurvado, virado de costas, quando o Chaves vem correndo e lhe mete um chute no traseiro:

CHAVO: Goooool de...

ÑOÑO: ¡Míralo he! ¡Míralo he!

CHAVO: Perdóname, Ñoño. Te juro que lo confundí con la pelota.

ÑOÑO: ¡¿Qué?!

CHAVO: Es que cómo estás gordito, yo pensé...

¹⁷⁵ Na tradução brasileira: “Você se aproveita dele só porque ele é fraco, magricela, desnutrido, lombriguento...”

QUICO: ¡Cálate, no es cierto! ¡Eso hiciste a propósito!

CHAVO: ¡No es cierto!

QUICO: ¿Qué no? Mira, Chavo: Ñoño está ligeramente gordo, ¡pero nunca para confundido con una pelota! [*Dirigindo-se à bola que tem debaixo do braço*] ¿Verdad, Ñoño? (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 118, 18min18).

A defesa do Quico, portanto, logo se contradiz, ironicamente, na medida em que ele mesmo incorre na própria falta que está censurando ao Chaves. Nhonho começa a chorar e então aparece a Chiquinha, que lhe pergunta qual o problema. Aí o escárnio irônico passa para uma segunda fase, na medida em que a Chiquinha aparentemente vai consolá-lo, mas na verdade também confirma a comparação feita pelos meninos:

CHILINDRINA: ¿Qué te pasa, Ñoñito?

ÑOÑO: ¡Es que Chavo y Quico me están diciendo que parezco pelota!

CHILINDRINA: No les haga caso; lo que pasa es que Chavo y Quico son un par de menso que nomás se dejan guiar por las apariencias.

ÑOÑO: ¿Qué?

CHILINDRINA: Además, no te juntes con ellos. Júntate nada más con las personas que te queremos, que te apreciamos, ¿me prestas un peso? (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 118, 18min50).

Cínica e ironicamente, ela deixa óbvio o caráter interesseiro de sua preocupação com o problema do Nhonho. Com sua esperteza típica, porém, ela trata de convencê-lo de que, emprestando-lhe o dinheiro, ele causaria raiva e inveja nos outros dois. Então Nhonho lhe passa uma nota de cinco pesos, que era a única que tinha, o que dá oportunidade para novas comparações insultuosas, a partir de mais um equívoco e sua consequente contestação:

CHAVO: No les hagas caso, Quico. Mejor tú y yo seguimos jugando fútbol. ¿Qué pasó con la bola?

QUICO: Le prestó cinco pesos a Chilindrina.

ÑOÑO: ¡Míralo he! ¡Míralo he! ¡Míralo he!

CHAVO: ¡No seas menso, Quico! ¡Yo estoy hablando de la bola de fútbol, no de la bola de manteca!

ÑOÑO: ¡Míralo he! ¡Míralo he! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 118, 19min42).

Mas não para por aí, pois é agora que vem o auge da ironia zombeteira, quando a Chiquinha sai em defesa do Nhonho:

CHILINDRINA: ¡No les hagas caso, yo te defiendo! [*Dirigindo-se a Chaves e Quico*] ¿Pero que no les da vergüenza portarse así con el pobre de Ñoño?! ¿Que Ñoño está gordo? Bueno, sí, ¿y qué? ¿Que

Ñoño parece tinaco desparramado? Bueno, sí, ¿y qué? ¿Que Ñoño parece garrafón de Electropura?¹⁷⁶ Bueno, sí, ¿y qué? ¿Que Ñoño...?

ÑOÑO: Chilindrina...

CHILINDRINA: Espera, espera. ¿Que Ñoño tiene panza de tambor usado? Bueno, sí, ¿y qué? ¿Que Ñoño...?

ÑOÑO: ¡¡¡Ay, cállate la boca!!!

CHILINDRINA: ¿Me gritaste después de que te estoy defendiendo?

ÑOÑO: Sí.

[*Chiquinha sai chorando*]. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 118, 19min59).

Se o Quico havia cometido contra o Nhonho a mesma falta que havia censurado em Chaves, a Chiquinha faz pior, na medida em que ela na verdade acrescenta ainda mais comparações insultuosas àquelas dos meninos.

Esta ironia de defender ou elogiar com insultos também aparece na boca do Prof. Girafales. No episódio da lâmpada (1979, ep. 226, 09min30), Seu Madruga, irritado pelas lâmpadas quebradas, dá um cascudo no Chaves no momento em que o professor está chegando à vila. Daí aparece a Chiquinha perseguindo a Pópis, deixando-os perturbados com sua passagem turbulenta. Seu Madruga, ainda mais irritado, vai dar outro cascudo no Chaves, mas, por engano, acerta-o no professor, que se abaixara para pegar o seu chapéu.

PROF. JIRAFALES [*irritado*]: ¡Ta, ta, ta, taaa, ta!

DON RAMÓN [*passando-lhe a mão na cabeça*]: Sana, sana, culito de rana, si no sana usted hoy, sanará mañana.

PROF. JIRAFALES: ¡Quítate! No me importa que me haya pegado a mí, me importa que le haya pegado al Chavo.

DON RAMÓN: Bueno, profesor...

PROF. JIRAFALES: ¿No le da vergüenza abusar de esta criatura?

DON RAMÓN: Profesor, pues...

PROF. JIRAFALES: ¿De este pobre infeliz que no tiene defensa alguna? ¿De este irresponsable que no sabe lo que hace? [*Chaves puxa-lhe a manga do paletó*]. Espera Chavito... ¿De este desgraciado que no tiene si quiera quien lo defienda? [*Chaves puxa-lhe a manga*]. ¡Espérate, Chavo! ¿De este pobre diablo que es...? [*Chaves puxa-lhe a manga*]. ¿Qué quieres, Chavo? [*Chaves lhe faz sinal de silêncio*]. ¡¿Pero, si te estoy defendiendo de este troglodita?!]

DON RAMÓN: ¿Cómo me dijo?

PROF. JIRAFALES: ¡*Troglodita!*

DON RAMÓN: Menos mal. Yo había entendido “políglota”... [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 10min00).

¹⁷⁶ “*Tinaco*” é uma espécie de caixa d’água ou cisterna; já “*Electropura*” é uma marca mexicana de garrações d’água, desses de 20 litros.

Uma fórmula semelhante aparecerá numa troca de insultos irônicos entre o Seu Madruga e o professor no episódio “*El Festival de la Buena Vecindad – Parte 3*” (1976, ep. 138). Porém, enquanto que, no caso do Chaves, o insulto embutido na defesa feita pelo professor foi, ao que tudo indica, involuntário, aqui ele já parece intencional, na medida em que vem em resposta a outros insultos camuflados, proferidos pelo Seu Madruga. Este, na qualidade de organizador do Festival da Boa Vizinhança, apresenta-se ao público desculpando-se por não ser um bom orador, de modo que, por isso, ele delegaria o discurso de abertura a outra pessoa, “*que tampoco es la gran cosa, ¿no? Pero, pues, mejor que nada...*” (01min50). Ademais desse parêntese depreciativo, ele ainda por cima apresenta o professor chamando-o pelo seu apelido de “*Maestro Longaniza*” (Mestre Linguíça). O professor começa o seu discurso exprimindo-se com modéstia — esta que, a propósito, também se fundamenta na ironia —, no que Seu Madruga volta à carga, confirmando-lhe as palavras de modo literal:

PROF. JIRAFALES: Antes que nada, queridos amigos, quiero agradecer esos cariñosos aplausos de que he sido objeto, porque la verdad no creo merecerlos.

DON RAMÓN: Ah, pues desde logo que no, maestro, pero pues así es la costumbre... Digo... (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 138, 02min22).

Daí que, face a tais provocações de Seu Madruga, o discurso do professor começará a revidá-las com ironia, insultando-o a pretexto de defendê-lo:

PROF. JIRAFALES: Bien, este festival tiene como sorpresa una representación teatral a cargo de los niños. [...] Esta representación teatral ha sido montada e dirigida por Don Ramón. Pero no se vayan a burlar de él... Quizá a ustedes su labor les parezca tonta, inútil, corriente, vulgar... Sí, de acuerdo. Pero todos ustedes se dan cuenta de que se trata de un individuo sin ninguna preparación. De un pobre diablo que ni siquiera terminó la primario. De un pobre infeliz que apenas si sabe leer y escribir. De un...

DON RAMÓN: Pss, eh... [*Faz-lhe sinal de silêncio*].

PROF. JIRAFALES: Déjame continuar, Don Ramón. De un don nadie que...

DON RAMÓN: Digo, maestro, maestro [*Faz-lhe sinal de silêncio*]. Ya, ¿no?

PROF. JIRAFALES: No he terminado todavía, Don Ramón.

DON RAMÓN: Por eso. Es que a mí no me gustan los elogios en público. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 138, 02min40).¹⁷⁷

¹⁷⁷ *Don nadie*: zé-ninguém.

Também em *El Chapulín Colorado* temos este tipo de elogio fundamentado na depreciação, como no episódio 241, em que Chapolin vem ajudar Rubén, um homem que o admira e que, apesar de seu grave problema de vista, tem o desejo de tornar-se um herói como ele. O homem, porém, não perde oportunidade de rebaixá-lo:

FLORINDA: Pero es que mi novio quiere llegar a ser un héroe como tú, Chapulín Colorado.

CHAPULÍN: Bueno, es natural: todo mundo aspira a ser el mejor.

RUBÉN: ¡No, no! No, yo nada más quiero llegar a ser como tú.
(BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 241, 04min50).

Depois, ele expressa o motivo de sua admiração numa descrição que resume a essência anti-heroica do Chapolin:

RUBÉN: ¡Pero eso es lo que más, pero lo que más me gusta del Chapulín Colorado! ¡Que es un gran héroe a pesar de que es chaparro, débil, tonto, flaco, feo, panzón, cobarde, pusilánime, etc. etc. etc. etc.!¹⁷⁸

CHAPULÍN: Al menos podía haber quitado un par de etcéteras...
(BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 241, 06min24).¹⁷⁹

Essa ênfase nos defeitos das personagens e o uso dos insultos e apelidos como recurso humorístico aproximam as séries de Chespirito dos métodos da sátira, como se verá a seguir.

3.2.3. A ironia satírica: insultos e apelidos.

A partir de considerações de Linda Hutcheon (1992) — segundo a qual a sátira e a paródia derivam “de uma figura de linguagem em comum: a ironia” — Priscila de Andrade Rodrigues (2015, p. 54) classifica a série *El Chapulín Colorado* como “inserida no gênero de comédia satírico”:

[...] diferenciaremos sátira e paródia nos servindo das conceituações propostas [por Linda Hutcheon (1992, p. 190)] 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. [...] a sátira usualmente ridiculariza elementos *não-literários*, enquanto a paródia tem como base uma *sobreposição* de textos, ou seja, ela possui [sic]

¹⁷⁸ “Que é um grande herói, apesar de ser baixinho, débil, tonto, fraco, feio, pançudo, covarde, medroso etc. etc. etc. etc.!”

¹⁷⁹ Transcrição revista a partir de Aguasaco (2010, p. 54).

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. (RODRIGUES, 2015, pp. 54–55).

Na verdade, o mais adequado não seria uma classificação geral da obra de Bolaños em apenas uma das duas categorias — ou paródia ou sátira — mas sim entender que ela ora se aproxima de uma, ora se aproxima da outra, na medida em que elementos paródicos e satíricos se alternam e se combinam em seu texto.¹⁸⁰ É por isso que algumas daquelas questões que observamos no capítulo sobre a paródia — tais como a caricatura dos super-heróis e o estereótipo de outras nacionalidades — também podem ser entendidas sob o ponto de vista da sátira:

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 [*sic*] do que seria um modelo de *herói latino-americano*: tonto, estúpido, atrapalhado, sem recursos, medroso, porém com um bom coração e rígidos valores morais. (RODRIGUES, 2015, p. 55).

Nas citações do episódio “*Cuento de brujas*” (1976, ep. 110), no item 2.2.3, já vimos um exemplo de como Chespirito se refere satiricamente aos árbitros de futebol, visto que são apresentados pela Bruxa Baratuxa como uma opção de transformação pior que um verme, e depois são indiretamente chamados de cegos pelo Chapolin.

Outros alvos desse tipo de ironia satírica pontual são os escritores de televisão, cronistas de futebol e críticos de cinema. Na escola, durante a aplicação de uma prova, o Prof. Girafales, curioso, acerca-se de Godines, que, continuamente, joga uma moeda para cima, confere se deu cara ou coroa (*águilla o sol*), e em seguida marca com o lápis em sua prova:

PROF. JIRAFALES: Godínez, ¿se puede saber lo que estás haciendo?
GODÍNEZ: Es que cuando cae águila, pongo correcto, y cuando cae sol, pongo falso.

¹⁸⁰ A esse respeito, cf. também os comentários de Simon Dentith (2002, pp. 9, 15 e 17) em torno do “paradoxo da paródia”, citados no item 2.2.

PROF. JIRAFALES [olhando para a câmera]: ¡Otro magnífico prospecto para escritor de televisión! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 236, 04min30).

Chapolin, por sua vez, em “*La isla de los hombres solos*” (1976, ep. 127, 05min20), ao pegar uma bola de ferro, exclama que “*¡Son más pesadas que un cronista de fútbol!*”, e no episódio do bebê jupiteriano (1974, ep. 60), após ler o bilhete que acompanhava o disco voador dentro do qual viera o bebê, esclarece:

CHAPULÍN: Está escrito en el idioma que usan los habitantes del planeta Júpiter.

[Ramón pregunta gestualmente se Chapolin está bebado].

CHAPULÍN: ¡No, no, no! Aunque lo duden, mis antenitas pueden detectar y traducir cualquier idioma del universo. Claro, sin contar el que hablan los críticos de cine aquí. (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 60, 12min37).

Pouco depois, no mesmo episódio, Chapolin se refere satiricamente à crise energética dos anos 1970, a qual ainda voltaria a ser citada em outras ocasiões.¹⁸¹ Na história, o bebê jupiteriano tem um ritmo de crescimento muito rápido, na medida em que, como explica o Chapolin, o metabolismo dos habitantes de Júpiter teria de ser adequado ao tamanho do planeta: “*Lo que pasa es que los habitantes de Júpiter crecen con mayor rapidez que el precio de los energéticos.*” (14min56).

O estranhamento do ponto de vista alienígena dá outra ocasião à ironia satírica no episódio “*Aventuras en un planeta habitado por salvajes, que aunque parezca mentira, no es la Tierra*” (1975, ep. 77) — a começar pelo próprio título, aliás. A história se passa no planeta Vênus, onde acaba de pousar um foguete vindo da Terra, do qual desembarcam dois astronautas. Ao vê-los, duas venusianas — que são caracterizadas conforme o estereótipo de mulher das cavernas — clamam por ajuda, de modo que o Chapolin aparece para socorrê-las. Informado do ocorrido, ele procura tranquilizá-las:

CHAPULÍN: ¿Se asustaran por eso? ¡Pero si no son más que unos inocentes astronautas que vieran de la Tierra! Bueno, claro, para ustedes, los habitantes de Venus, la nave espacial debe ser algo así como un monstruo. Pero algún día alcanzarán el grado de civilización al que hemos llegado nosotros, y entonces tendrán: naves, guerras...

¹⁸¹ Como, por exemplo, no episódio 74, em que uma personagem explica que o motivo por que havia chamado o Chapolin em vez do Batman ou do Super-Homem era que era preciso economizar os energéticos. Cf. Aguasaco (2010, p. 64).

smog... impuestos... etc. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 77, 02min25).¹⁸²

Essa intervenção do Chapolín, comenta Carlos Aguasaco (2010, p. 159, tradução minha), “dá um esboço irônico da ideia do desenvolvimento própria da modernidade.”¹⁸³ Quer dizer, Chapolín destaca a tensão irônica característica do desenvolvimento moderno, que resolve alguns problemas de um lado enquanto cria novos problemas de outro. A ideia é retomada mais adiante, quando os astronautas tiram os capacetes e um deles diz que não consegue respirar, devido a sentir falta da poluição (*extrañar el smog*):

ASTRONAUTA RAMÓN [*quando Chapolín lhe tira o capacete ao dar-lhe um golpe*]: ¡Puedo respirar la atmósfera de Venus sin la necesidad del casco!

ASTRONAUTA CARLOS [*retirando o seu próprio capacete*]: A ver yo... [*Sufocando*]. ¡Yo no!

RAMÓN: ¿Qué? ¿Por qué no?

CARLOS: ¡Extraño el smog! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 77, 14min00).

Na paródia de *Romeu e Julieta* (1975, ep. 90), Juleu chama o Chapolín para ajudá-lo a concretizar o seu romance com Romieta, apesar da briga entre suas famílias. Ao saber que o pai de Romieta havia inclusive ameaçado matá-lo, Chapolín satiriza com ironia o seu ódio violento. Juleu, porém, vai reagindo apenas ao sentido literal das propostas irônicas, e cada vez mais grotescas, de Chapolín. Até que o próprio Chapolín parece abandonar a ironia, descrevendo literalmente o desfecho do romance de Juleu e Romieta, de modo que, nesse ponto, a ironia se transfere do nível do discurso de Chapolín para o da situação do possível destino de Juleu, que então se apresenta como ironicamente trágico:

JULEO: Y lo peor de todo es que su padre me amenazó de muerte.

CHAPULÍN: ¡¿Ah, sí?! ¡Déjalo que te mate, déjalo!

JULEO: No, mejor no lo dejo...

CHAPULÍN: ¡No, sí deja, deja, sí! ¡Que te mate a ti, que mate a todos tus parientes, y que siga adelante con esta estúpida guerra entre familias!

JULEO: No, mejor no lo dejo...

¹⁸² Transcrição revisada a partir de Aguasaco (2010, p. 159).

¹⁸³ “Esta intervención da una semblanza irónica de la idea del desarrollo propia de la modernidad.” (AGUASACO, 2010, p. 159).

CHAPULÍN: ¡No, sí déjalo, déjalo! ¡Y que después arroje tu cadáver al río, para que amanezca con el vientre hinchado, los ojos saltones, la lengua de fuera y la nariz tumefacta!

JULEO: No, mejor no lo dejo...

CHAPULÍN: ¡No, sí déjalo, déjalo, déjalo! ¡Y que llame a Rumieta para que va a ver tu cadáver, asqueroso como lo encuentre! Sí... ¿Sabes lo que va a hacer entonces Rumieta?

JULEO [*curioso*]: ¿Qué?

CHAPULÍN: Casarse con otro... Digo, no va a faltar con quien...

JULEO: Pues sí, Chapulín, talvez. Sobre todo tomando en cuenta que a pesar de ser hermosa, es inmensamente rica.

CHAPULÍN: ¿No sabe se le gusta los Chapulines? (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 07min50).

No final, adiciona-se ainda outro grau de ironia à situação, na medida em que o Chapolin, que havia sido chamado justamente para ajudar Juleu a concretizar o seu romance com Romieta, ao sabê-la rica e bonita, propõe-se a si mesmo como possível candidato a substituí-lo após sua morte.

João Adolfo Hansen (2011, p. 146), em seu artigo “Anatomia da sátira”, primeiro define o gênero satírico como um “gênero retórico-poético baixo e misto, segundo a variante do cômico que se ocupa de vícios e viciosos nocivos, em chave didático-moral.” Em seguida, distingue na verdade duas correntes satíricas: a *sátira como maledicência* (de Juvenal) e a *sátira como urbanidade* (de Horácio). (HANSEN, 2011, pp. 150 e 154).

A primeira apresenta-se como uma “indignação contra os vícios”, e os trata com “reprovação e agressão indignadas”, ao passo que a segunda é uma “ironia sorridente” que tira dos pecados alheios “um divertimento amável, levemente desdenhoso”. Aqui, “a oposição entre *urbanitas/maledicentia* é a interpretação latina do par *ironia/bomolochia* [bufoneria] da *Retórica* de Aristóteles”. (HANSEN, 2011, p. 154).

Quanto à matéria, a sátira maledicente trata propriamente do *vício horroroso* (ou “nocivo”), enquanto a sátira urbana trata do *vício ridículo* — embora, inversamente, também seja possível tratar o horroroso com ironia e o ridículo com agressividade. A distinção entre os dois tipos de vício parte da ideia aristotélica (em *Ética a Nicômaco*) de que a virtude é o “meio-termo unitário de dois extremos viciosos”, de modo que o *ridículo* é “o extremo vicioso mais baixo e vergonhoso” que o *horroroso*. Por exemplo, a virtude da Amizade teria como extremos viciosos a Adulação e a Traição, e a virtude da Coragem teria como extremos a Covardia e a Temeridade. Uma vez que a Adulação e a Covardia caracterizam-se pela fraqueza, estão abaixo da Traição e da Temeridade,

que são dotadas de força de ânimo. Assim, o covarde e o adulator são ridículos e engraçados, ao passo que o traidor e o temerário “causam horror e não riso”. (HANSEN, 2011, p. 151–153). Portanto, em termos aristotélicos, o ridículo é mais cômico que o horroroso. (Cf. HANSEN, 2011, p. 150).

Assim, por trazerem antes uma ironia sorridente que uma reprovação indignada, e por tratarem mais dos vícios ridículos que dos horrorosos, *El Chavo del Ocho* e *El Chapulín Colorado* aproximam-se mais da sátira como urbanidade.

A sátira, explica Hansen (2011, p. 167), é formada por um “dialogismo de vozes paralelas: uma delas é a *persona* satírica, em chave didático-moral; a outra, a dos mistos incongruentes e obscenos.” Ou seja, a primeira é a voz do crítico; a segunda, a dos tipos criticados. Porém nota-se que “a sátira é modulada por tensões” da *persona* satírica. (HANSEN, 2011, p. 160). Entre as tensões citadas por ele (a partir de Kernan, 1959), há pelo menos duas observáveis, em certa medida, na obra de Bolaños, que são quando a *persona* satírica: 1) “afirma a finalidade moral da sua agressão, mas demonstra prazer em rebaixar as vítimas” e 2) “afirma ser pessoa sóbria e racional, mas frequentemente adota atitudes desmedidas e irracionais: está furiosa, indignada, fala obscenidades, etc.” (HANSEN, 2011, p. 161).

É assim que Chapolin, assumindo por um lado a posição moralizante de satirizar a atitude odienta do pai de Romieta, por outro lado compraz-se em depreciar não só o velho Capuleto, mas também o próprio Juleu, e ainda por cima, interesseiramente, considera por um momento a possibilidade de ele mesmo casar-se com Romieta.

No episódio “*Se regalan ratones*” (1978, ep. 188), uma secretária de um escritório de advocacia, encarregada pelo patrão de enviar dois presentes de casamento, acaba trocando as destinatárias: a televisão a cores que deveria ser entregue à filha de um ministro, ela envia à filha do porteiro do prédio, e o vaso de flores que era destinado à filha do porteiro ela envia à filha do ministro. A secretária termina sendo demitida pelo erro. Chapolin, ao saber do ocorrido, profere um monólogo moralista numa cena de alto teor irônico-satírico, em que censura o patrão por fazer as coisas ao contrário do que deveria ser, ou seja, gastando pouco para presentear aquela que não tem nada e muito para aquela que tem de tudo (cf. de 17min40 a 21min07).

Já em “*Limosnero y con garrote*” (1975, ep. 98), por outro lado, o ataque satírico se volta contra uma miserável moradora de rua que chama o Chapolin após ter o

seu dinheiro de esmola (*limosna*) roubado por outro morador de rua. No processo de inteirar-se do caso, Chapolin não só a chama de espantalho (*espanta-pájaros*) como também pergunta se ela não perdera a mãe na lata de lixo (*bote de basura*):

CHAPULÍN: Ahora dime una cosa, ¿podemos hablar de hombre a hombre?
 LIMOSNERA: Uh, pues no, yo no soy hombre...
 CHAPULÍN: Bueno, ¿podemos hablar de hombre a espanta-pájaros?
 LIMOSNERA: ¿Y qué tal si mejor hablamos de mujer a enano de circo, no? [...]
 CHAPULÍN: ¿No te da vergüenza andar pidiendo limosna?
 LIMOSNERA: Mucha...
 CHAPULÍN: ¿Entonces?
 LIMOSNERA: ¡Me la guanto! Pero, ¿sabes una cosa, Chapulín?
 [*Chorando forçadamente*] ¡Yo soy huerfanita!
 CHAPULÍN [*chorando irónico*]: ¡No me digas!
 LIMOSNERA: Sí, fíjate. Hace dos años yo perdí a mi mamacita...
 CHAPULÍN: ¿Ya buscaste en el bote de basura?
 LIMOSNERA: Quiero decir que se murió.
 CHAPULÍN: ¡Ya lo sé! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 98, 06min55).

Em sua monografia, Priscila de Andrade Rodrigues (2015, pp. 61–66) chama a atenção para a contradição da atitude de Chapolin nesses dois episódios, concluindo 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” (RODRIGUES, 2015, p. 65), o que não deixa de fazer sentido: ou seja, embora ambas sejam pobres, ele se compadece apenas da filha do porteiro, que é um trabalhador, ao passo que ridiculariza a pedinte de rua. Porém, por outro lado, também se deve considerar que, em primeiro lugar, diferente da pedinte, Chapolin não chega a se encontrar pessoalmente com a filha do porteiro, de modo que não sabemos como ele a trataria caso viesse a conhecê-la, e, em segundo lugar, como explica João Adolfo Hansen, as tensões da *persona* satírica

são convenções retóricas do gênero, antes que contradições psicológicas ou morais do autor. Se são contradições, enfim, são contradições construídas retoricamente como contradição: há método e racionalidade na confecção de efeitos de desmedida e desequilíbrio da *persona*, sendo redutor propô-la como próprias da personalidade do autor como expressão psicológica. (HANSEN, 2011, p. 161).

O discurso da sátira, seja maledicente ou urbana, “pauta-se por preceitos retóricos”, visto que se refere à realidade por meio de “convenções discursivas

partilhadas pela recepção”, operando a sua caricatura dos vícios através do preenchimento de “esquemas modelizadores”, que são “lugares-comuns ou tópicos tradicionais”, em especial da arte de louvar e vituperar do “gênero epidítico ou demonstrativo da oratória”, cujos temas são as coisas belas e, por oposição, as feias. (HANSEN, 2011, pp. 156–157). Havendo, segundo Quintiliano (*Inst. orat.*, I, 12, pr., 1), uma simetria entre o vitupério e o elogio, “as regras para louvar o belo [...] valem para vituperar o feio [...], o que se faz segundo modalidades”. (HANSEN, 2011, p. 157). É, portanto, a partir dessas modalidades que a sátira representa os tipos viciosos. Baseado em Quintiliano, Hansen (2011, pp. 157–165) lista doze esquemas modelizadores: constituição física; origem; nação; cidade; sexo; idade; educação; dinheiro; condição; aparência; língua; e nome.

Vários desses esquemas ou lugares-comuns do vitupério são bastante usados em *El Chavo* e *El Chapulín*, na medida em que o texto de Bolaños muito se vale dos insultos e apelidos para efeito cômico (mas não necessariamente satírico).

Natio (nação) é a modalidade que considera os diferentes costumes das nações, como na sátira de Juvenal, “em que egípcios são lascivos e os gregos, afeminados”. (HANSEN, 2011, p. 159). Já vimos exemplos desse tipo na representação dos americanos (Super Sam e Tenente Pinkerton) e japoneses (o samurai e a gueixa) em *El Chapulín Colorado*, quando se utiliza também a modalidade *Sermo, uerba peregrina et externa* (língua, termos raros e estrangeiros), pela qual se empregam termos emprestados ou imitados do idioma da nacionalidade satirizada. (HANSEN, 2011, pp. 165–166).

Igualmente encontramos esse artifício no episódio “*Los costales caben en todo, sabiéndolos acomodar*” (1976, ep. 108). Chapolin está ajudando um empregado a colocar uns sacos numa carreta, quando aparece por ali um turista americano. Enquanto o turista se detém para tirar fotografias do Chapolin, este, além de jogar por engano as malas do americano na carreta, ainda o atinge com um saco quando ele se aproxima para pegá-las. Percebendo a trapalhada, o herói o ajuda a levantar-se, dirigindo-se a ele em seu próprio idioma:

CHAPULÍN: *Mister, mister, mister... Mister, I have a dog, this is a pencil, Everett Coughlan, Hengelbert Humperdinck, Santa Claus is in the water claus.* — Es que yo aprendí inglés por medio de discos.
 AYUDANTE: ¿Por medio de discos, tú?

CHAPULÍN: Sí, fíjate: *Mary has a book — a book — a book — a book — a book — a book — a book — a book...*

AYUDANTE: Ya, ya, Chapulín, déjalo, ¿sí? Aquí está sus petacas, mister.

TURISTA [*pegando as malas e saindo*]: *Thank you.*

AYUDANTE: De nadation.

CHAPULÍN: Bueno, ahora sí, a un ladation, que voy a seguination subianation los costalations a la carretation.¹⁸⁴

AYUDANTE: ¡Claro que estation, Chapulation! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 108, 05min45).

A incapacidade ou dificuldade do Chapolin de falar idiomas estrangeiros se enquadra em outro dos modos satíricos, o da *Educatio et disciplina* (educação e disciplina), que é um *topos* pelo qual “é comum a sátira ao mau letrado, ao orador ou ao poeta inepto”. (HANSEN, 2011, p. 162). Também já vimos exemplos dessa modalidade na caracterização do Seu Madruga, quando ele soletra “yeso” com *ll* e, sendo advertido pela Chiquinha, que lhe diz que havia soletrado errado, corrige-se com um novo erro, trocando o *s* pelo *z*, e também na cena em que o Prof. Girafales satiricamente o apresenta como o diretor da peça infantil do Festival da Boa Vizinhança, pedindo ao público que não caçoe dele e que leve em consideração que se trata de um indivíduo sem nenhum preparo, que nem terminou o primário e mal sabe ler e escrever.

Existe ainda a modalidade de *Nomen* (nome): “Como atributo da pessoa vituperável, o nome próprio é motivo frequente de ridículo ou sátira”. (HANSEN, 2011, p. 165). Temos, por exemplo, o Conde Terranova, o aristocrata cleptomaniaco do episódio “*Aristócratas vemos, rateros no sabemos*” (1978, ep. 199).

Chapolin é chamado por uma criada, acusada de roubo, para resolver o mistério do desaparecimento de valiosos selos (*estampillas*) que o seu patrão, o milionário Don Carlos, venderia ao conde. Este, ao encontrar o Chapulín, orgulhosamente se apresenta a ele com o seu longo nome completo, mui característico dos nobres, — Don Ramón Antónío Esteban Gómez Valdés y Castillo¹⁸⁵ — e o completa com o seu título de nobreza, Conde Terranova (04min00). Mas Chapolin, fazendo analogia com o fato de que terra-nova também é uma raça de cachorro, no decorrer do episódio várias vezes depreciará o conde chamando-o pelo nome de outras raças de cães:

¹⁸⁴ Suponho que a tradução deste “inglês” do Chapolin seria algo como: “*a un lado, que voy a seguir subindo los costales a la carreta*” (afaste-se, que vou continuar subindo os sacos à carreta).

¹⁸⁵ Este, aliás, era o verdadeiro nome completo do ator Ramón Valdés.

CHAPULÍN [*ao Carlos*]: Quiero que me digas una cosa, ¿tú le querías vender las estampillas al Conde San Bernardo?

CONDE: ¡Conde Terranova, señor!

CHAPULÍN: Perdón, ¿y qué fue lo que dije yo?

CONDE: San Bernardo.

CHAPULÍN: ¡Bueno, los dos son razas de perro! (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 05min30).

Aqui a sátira com o nome de Terranova funciona como um prenúncio, visto que a essa altura Chapolin ainda não sabe que ele é o verdadeiro ladrão. Dali a pouco, quando o Conde matreiramente furta a xícara (*taza*) em que Chapolin preparava o seu café:

CHAPULÍN: ¡Yo tenía aquí una taza!

CARLOS: ¡¿Una qué?!

CHAPULÍN: ¡Una taza! Y si no, pregúntale al Conde Bulldog...

CONDE: ¡Terranova, señor!

CHAPULÍN: Bueno, eso, eso. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 06min40).

Em seguida, dando início à investigação do caso do roubo dos selos de Don Carlos, Chapolin indaga-lhe sobre o seu conhecimento com o Conde:

CHAPULÍN: Dime una cosa, ¿tú conocías ya de antemano al Conde Fox Terrier?

CONDE: ¡Terranova, señor!

CHAPULÍN: Eso. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 08min10).

Daí que Chapolin tem uma ideia: usar um selo muito valioso da coleção de Don Carlos como isca para pegar o ladrão. Quando Don Carlos sai de cena, Chapolin coloca o selo numa mesinha, bem diante do Conde:

CHAPULÍN: ¡Cien mil pesos! Es tentador, ¿no le parece, Conde Chihuahua?

CONDE: ¡Terranova, señor!

CHAPULÍN: Eso, eso, eso. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 10min00).

O conde não resiste à tentação e, pressionado, confessa ao Chapolin que é ele o ladrão. Porém procura esclarecer que, sendo cleptomaniaco, não o faz por mal. E então, no processo de tentar entender o que seria um cleptomaniaco, a sátira de Chapolin volta-se agora contra outros “ladrões” (os donos de cabarés, dos estacionamento de carros e, claro, os árbitros de futebol):

CONDE: Pues es una enfermedad, Chapulín. ¡De veras! O sea, que los cleptómanos robamos sin querer, es decir: no podemos resistir la tentación de robar, pero no tenemos necesidades...

CHAPULÍN: ¿Nunca van al baño?

CONDE: No, Chapulín, quiero decir que no tenemos necesidad económica.

CHAPULÍN: Ah, o sea, roban como los dueños de cabarets...

CONDE: No, Chapulín, no, no. Robamos por costumbre.

CHAPULÍN: ¡¿Como en los estacionamientos de coches?!

CONDE: No, Chapulín, no, no. No, mira, robamos... robamos sin intención de hacer daño a nadie.

CHAPULÍN: ¡Como los árbitros de fútbol!

CONDE: Bien: como los árbitros de fútbol. Sin intención de hacer daño a nadie.

CHAPULÍN: ¡Sí, pero los resultados son fatales! (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 11min30).

Com a volta de Don Carlos, Chapolin tenta dar ao Conde uma oportunidade para se confessar, e então ironicamente se inverte o equívoco do nome:

DON CARLOS: ¡Estoy perdido, Chapulín! ¡Estoy perdido!

CHAPULÍN: ¡No, espera! ¡Ya te encontramos! ¡Aquí estás!

DON CARLOS: No, Chapulín, lo que quiero decir es que ya jamás podré recuperar esas estampillas...

CONDE: ¡Bueno, quien sabe! ¿No te gustaría escuchar *algo* que te quiere decir el Conde Terranova?

CHAPULÍN: ¡Chihuahueño, señor!... Ah, ah, no, sí lo dijiste bien... (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 12min15).

O Conde, todavia, não aproveita a oportunidade e foge. Mais tarde, do lado de fora da mansão de Don Carlos, ele invoca o Chapolin e pede-lhe que o ajude a devolver os selos.

CONDE: ¡Qué bueno que viniste, Chapulín Colorado! Quiero que me ayude a regresar las estampillas.

CHAPULÍN: ¡Lo sospeché desde un principio!

CONDE: Aham. Digo, es que, tú sabes, si Don Carlos si da cuenta de que fue ladrón, pues, ¡se me caería la cara de vergüenza!

CHAPULÍN: ¡Bueno, si se te cae la cara, podrías aprovechar para conseguir una menos fea! (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 13min25).

Aqui, novamente pela transferência do sentido figurado ao literal, o vitupério já passa para outra modalidade satírica, a de *Habitus corporis* (constituição física), que é uma das formas mais frequentes nas séries de Bolaños, ou seja, a zombaria a partir das características físicas das personagens — e dos próprios atores também, quase sempre.

As personagens de Ramón Valdés em geral costumam ser alvo de troças relativas ao fato de ele ser magro e feio; as de Édgar Vivar são escarnecidas por serem gordas; as de Rubén Aguirre, por serem altas; as de Roberto Bolaños, por serem baixas. Em *El Chavo del Ocho*, Quico é zombado por suas grandes bochechas e por ser feio; Chiquinha, por ser baixinha, banguela e sardenta; Dona Florinda, por ser feia e desarrumada, e às vezes por ter as pernas ou os braços finos.

Em “*El cumpleaños fúnebre de Don Ramón*”, Seu Madruga está preocupado com sua saúde, visto que mais de uma pessoa que ele encontrara recentemente haviam-lhe perguntando se ele se sentia bem. Daí ele resolve pedir a opinião do Chaves, o que leva primeiro a um equívoco de interpretação e logo a insultos satíricos baseados no jogo de palavras e na anedota de abstração, por meio dos quais Chaves indiretamente chama o Seu Madruga de feio, fraco e desarrumado, além de recusar-lhe a condição de “homem”:

DON RAMÓN: Pero no me cambies de conversación, Chavo. Dime, ¿tu cómo me encuentras?
 CHAVO: ¿Cómo lo encuentro?
 DON RAMÓN: Sí, sí.
 CHAVO: ¡Pues buscándolo!
 DON RAMÓN: ¡Quiero decir que cómo me encuentras de salud!
 ¿Tengo algo malo en la cara? Mira, mira, mira.
 CHAVO: Todo.
 DON RAMÓN: ¡¿Tratas de decirme que estoy muy feo?!
 CHAVO: Pero nada más de la cara y del cuerpo. Pero... pero eso es bueno, porque el hombre debe ser: ¡feo, fuerte y formal!
 DON RAMÓN [*concordando, irónico*]: Hu-hum...
 CHAVO: O sea, que usted nada más le falta ser fuerte y formal...
 DON RAMÓN: Hu-hum...
 CHAVO: O sea, que no le falta mucho para ser hombre... O sea...
 DON RAMÓN [*irritado*]: ¡¡Ya está bien!! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 85, 07min29).

Outros que são ironicamente chamados de feios são o Quico e o seu falecido pai, Federico, no episódio em que o Prof. Girafales vê o álbum de fotos de Dona Florinda, onde há uma foto de Federico com o filho sentado em seus joelhos (*rodillas*):

D. FLORINDA: Mire, aquí está Federico, mi difunto esposo, y tiene a Quico sentado en sus rodillas.
 PROF. JIRAFALES: Perdona, ¿quién dijo que es el ventrílocuo? Digo, perdón, ¿quién dice que es el señor que tiene Quico en sus rodillas?
 D. FLORINDA: Federico, mi esposo. [...]

PROF. JIRAFALES: Usted debe haberlo querido mucho, ¿verdad?
 D. FLORINDA: ... ¿Y por qué supone usted eso?
 PROF. JIRAFALES: ¡Porque hace falta que una mujer esté muy enamorada para casarse con un hombre tan feo!
 D. FLORINDA [*indignada*]: ¡Federico no era feo, era idéntico a Quico! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 27min10).

O diálogo é completado por uma ironia cênica, visto que o professor, ao ouvir o argumento de Dona Florinda, olha estupefato para a câmera em *close*, que em seguida move-se para o lado, enquadrando Quico e sua linda cara de burro bochechudo (fig. 14).



Figura 14: Cena de “*El desalojo de Don Ramón – Parte 2*” (*El Chavo*: ep. 181, 1977, 28min17).

A cena em seguida volta ao passado, quando Federico ainda era vivo e Quico era apenas um bebê. E então acrescenta-se mais uma ironia, na medida em que agora é Dona Florinda que, indiretamente, chama os dois de feios:

FEDERICO [*referindo-se ao filho*]: ¡Ah, es idéntico a mí!
 D. FLORINDA: ¡Pero está sano, y eso es lo que importa!
 (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 29min20).

Dona Florinda, por sua vez, também não escapa de ser chamada de feia. Particularmente irônico é justamente o episódio em que ela vai ao salão de beleza. Quando o Prof. Girafales chega à vila, Quico lhe informa que sua mãe está no salão de beleza, no que o professor pergunta se ela vai demorar. Então o Seu Madruga se intromete e responde com uma expressão irônica:

QUICO: Es que mi mami si fue al salón de belleza para ponerse bonita cuando usted llegara, profesor.
 PROF. JIRAFALES: ¡Ah! ¡Ah! ¿Y tardará mucho?
 DON RAMÓN: ¿Para ponerla bonita? ¡Nomás imagínese!
 (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 44b, 02min40).

Pouco depois, quando enfim Dona Florinda regressa à vila, com o cabelo sem os habituais bobes, mas sim com grandes cachos, Quico não a reconhece, e ainda, ouvindo de Chaves que aquela é sua mãe, fica bravo com a comparação:

QUICO: Con permiso, señora.
 CHAVO: Quico...
 QUICO: ¿Qué, Chavo?
 CHAVO [apontando]: ¡Es tu mamá!
 QUICO: ¡Vas a ver, Chavo, te voy a acusar con mi maman que andas la comparando con viejas feas! (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 44b, 04min45).

Mas Dona Florinda confirma ser ela mesma, e esclarece ao Quico o motivo do estranhamento, o que dá oportunidade a novo insulto irônico de Seu Madruga:

D. FLORINDA: ¡Quico, pero soy yo, tu mamá! Vengo del salón de belleza...
 DON RAMÓN: Y estabas cerrado, ¿verdad? (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 44b, 05min00).

Mais tarde, a reação do professor ao encontrá-la acrescentará mais uma pitada de ironia à situação, na medida em que lhe sugerirá a possibilidade de processar (*demandar*) o salão de beleza — esclarecendo em seguida que os enfeites na verdade lhe teriam encoberto a formosura:

PROF. JIRAFALES: ¿Qué le pasa que la veo diferente?
 D. FLORINDA: Ay, es que fui al salón de belleza...
 PROF. JIRAFALES: ¿Y por qué no los demanda?
 D. FLORINDA: ¿Qué dice?
 PROF. JIRAFALES: Pero, no importa: ¡bajo esos afeites, puedo ver la hermosura sin par de la Florinda que siempre he conocido!
 D. FLORINDA: ¡Ay, menos mal! (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 44b, 11min50).

No episódio do conde cleptomaniaco, Chapolin tomará uma de suas pílulas encolhedoras, a fim de poder devolver mais discretamente os selos roubados. Eis que, quando ele já está diminuído de tamanho, chega a criada de Don Carlos e lhe diz: “*Te noto un poco más chaparro que antes.*” (1978, ep. 199, 15min41). Claro, estando ele com vinte centímetros, notá-lo apenas “um pouco” mais baixo do que antes é zombar-lhe do tamanho original.

Outra gozação com sua altura, a partir da relação entre o tamanho normal e o tamanho diminuído pelas pílulas encolhedoras, aparece no episódio “*Cómo aplastar a*

un chapulín sin mortificar a la Sociedad Protectora de Animales” (1976, ep. 120b), em que um gangster, fingindo-se de vítima, tenta induzir o Chapolin a encolher-se com as pílulas, de modo a poder matá-lo mais facilmente: “*Bueno, yo tengo entendido que tú tienes unas píldoras especiales con las cuales puedes hacerte aún más chiquito de lo que ya eres*”. (16min08).

Em “*La isla de los hombres solos*” (1976, ep. 127), Chapolin é chamado por Rasga Bucho e Mantosíssimo Kid, dois prisioneiros de uma prisão de trabalhos forçados que não aguentam mais os maltratos do capataz, bem como o puxado turno de “23 horas diárias de trabalho”. Quando Chapolin nocauteia o capataz, Mantosíssimo Kid exclama: “*¡Oh, Chapulín, es grande! — Claro, en sentido figurado.*” (1976, ep. 127, 13min00). É assim que, enfatizando a distinção entre o sentido literal e o metafórico do adjetivo, ele ao mesmo tempo elogia a sua astúcia e zomba de seu tamanho.

Já nos episódios do Abominável Homem das Neves (1976, ep. 107) e do Lobisomem (1978, ep. 202b), a gozação com a estatura do Chapolin surge num jogo de palavras com o sentido de “metade”, quando falam que os tais monstros são “metade homem e metade animal”, como ao argumentar que o Lobisomem não passa de uma lenda:

CHAPULÍN: Bueno, lo importante es que la leyenda carece de todo fundamento.

FLORINDA: ¿Y cómo sabes?

CHAPULÍN: Bueno, es obvio. ¿Ustedes creen que yo podría ser mitad hombre...?

CARLOS: Sí.

CHAPULÍN: ¡Déjame terminar! ¿Ustedes creen que *alguien* podría ser mitad hombre y mitad animal?

FLORINDA: Ningún hombre puede ser mitad animal.

CHAPULÍN [*indicando Carlos*]: ¿Pero, animal completo? (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 202b, 14min35).

Chapolin, claro, por sua vez também não perde a oportunidade de rebater com outro insulto. No outro episódio, Carlos sai da cabana para buscar lenha para a fogueira. Com sua demora, Florinda também sai e, com medo, chama pelo Chapolin. Carlos aparece pouco depois e, confundindo-o com o Abominável Homem das Neves, acerta-lhe a cabeça com um pedaço de madeira. E então:

CARLOS: ¡Ah, caray! ¡Jamás pensé que el Abominable Hombre de las Nieves fuera tan feo!

FLORINDA: ¡No es el Yeti, es el Chapulín Colorado!

CARLOS: ¡Chanfle! ¡Permítame ayudarte! [*Ayuda Chapolin a levantar-se*].

CHAPULÍN: ¿Qué pasó?

FLORINDA: Que mi esposo te confundió con el Yeti. [...]

CHAPULÍN: ¡¿Y con eso me confundiste?! ¡Yo no tengo ninguna mitad animal!

CARLOS: No, ya lo sé Chapulín, que tu nada más tienes mitad hombre... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 06min50).¹⁸⁶

Mas sabemos que Chapolin é vingativo, de modo que o troco não tarda. A oportunidade surge quando o herói está a considerar que a lenda do Yeti teria surgido quando alguém confundiu um urso (*oso*) com um homem. Daí, como exemplo de que esse tipo de confusão não seria incomum, ele aproveita e se vale de comparações satíricas, uma delas novamente contra os árbitros de futebol, e outra contra o Carlos:

CHAPULÍN: Seguramente de ahí surgió la leyenda. Alguien vio a un oso y como los osos suelen caminar en dos patas, pensó que era un hombre. Es como si ves a un perico y piensas que es Enrique Borja;¹⁸⁷ o ves una gallinita ciega y piensas que es un árbitro de fútbol...

CARLOS: Ha, ha, pues sí.

CHAPULÍN: ...o ves a un burro y... ¿cómo te llamas?

CARLOS [*antes de perceber o insulto*]: Carlos... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 08min00).

Ainda segundo o estudo de Hansen (2011, p. 165–167), a partir de Quintiliano (*Inst. Orat.*, 8, 6, 9), os lugares-comuns da sátira (nação, constituição física, educação etc.) são preenchidos com imagens caricaturais formadas a partir da variação metafórica de uma oposição, geralmente a oposição entre *animado* e *inanimado*. Essa variação se dá por quatro vias de transposição metafórica. Uma delas é a de *animado para animado*, que é “Comum na caracterização do tipo vicioso como /bestialidade/”, quando “a transferência de qualidades animais para o tipo humano o exclui da racionalidade e o constitui como natureza exterior à cultura”, ao passo que coloca a *persona* satírica como

¹⁸⁶ As versões em espanhol disponíveis atualmente na internet apresentam um corte neste diálogo, que se ouve completo na versão brasileira. As falas que faltam são importantes para a construção da piada: “CHAPOLIN: O que foi? / FLORINDA: Meu marido te confundiu com o Yeti. / CHAPOLIN: Com o quê? / FLORINDA: O Yeti. Nunca ouviu falar no Abominável Homem das Neves? / CHAPOLIN: Ah, sim, o que vendia sorvete na colônia de férias. / FLORINDA: Ah, não. Eu me refiro a um monstro que é metade gente e metade animal. / CHAPOLIN: E ele me confundiu com isso?! Eu não tenho nenhuma metade animal! / CARLOS: Não, eu já sei, Chapolin, que você só tem a metade homem...” (1976, ep. 107, versão dublada, 05min50).

¹⁸⁷ Enrique Borja foi um jogador mexicano de futebol. Imagino que a comparação com o periquito se deva à sua aparência física (cabelo e nariz grandes).

“racional, justa, prudente”, como, por exemplo, no uso de “epítetos como ‘asno’, ‘cavalo’, ‘porco’, ‘cão’, e qualidades do tipo.” (HANSEN, 2011, pp. 165–166).

Outra via é a que vai de *inanimado para inanimado*, como “na descrição de uma roupa, de um alimento, de um penteado ou de uma cara, pela sua qualificação através de objetos distantes e disparatados” (HANSEN, 2011, p. 166). Por exemplo, quando a Chiquinha diz que “o Nhonho tem pança de tambor usado”. (1976, ep. 118, 19min59).

Ou quando o Seu Madruga confunde o braço de Dona Clotilde com uma vassoura (*escoba*): Chaves está assustado, por crer que a Dona Clotilde, isto é, “a bruxa do 71”, havia transformado o seu pau de equilibrar em uma vassoura. Então Seu Madruga quer mostrar-lhe que a vassoura nunca fora outra coisa, mas engana-se ao pegar o objeto para ilustrar o que diz:

CHAVO: ¡Que no era escoba! Era mi palo que yo estaba equilibrando, pero lo dejé allí, ¡y la bruja del 71 lo convirtió en escoba!

D. CLOTILDE: ¡Y dale! ¡Hmm, hmm!

DON RAMÓN: Bueno, Chavo, hoy amaneciste más tarado¹⁸⁸ que de costumbre, ¿verdad? [*Pegando o braço de D. Clotilde*]: ¡Esto es una escoba, y siempre ha sido una escoba, y seguirá siendo una... esco...! [*Percebendo o erro*] Ay, ay... digo... digo...

D. CLOTILDE: ¡Mejor no diga nada! ¡Hmm! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 174, 12min38).

Outra dessas metáforas encontramos no episódio “*Bebé de carne sin hueso*” (1979, ep. 245), em que Chapolin é chamado para cuidar de uma bebê enquanto os pais vão a uma festa. Acontece que, nessa mesma noite, um ladrão (Édgar Vivar) invade a casa, sendo logo surpreendido pelo herói. O ladrão explica que apenas procurava algo de comer, o que lhe é generosamente providenciado pelo Chapolin. Logo os dois passam a cuidar juntos da criança. Não encontrando fraldas, o ladrão resolve embrulhar a menina com jornais (*periódicos*), dizendo ter sido ele mesmo embrulhado com jornais quando criança. Longe de comover-se com semelhante insinuação de sua infância pobre, Chapolin aproveita a oportunidade para zombá-lo pelo tamanho da barriga, com uma metáfora referente à diagramação jornalística:

CHAPULÍN: ¿Que estás haciendo?

LADRÓN: ¿Pues no me dijiste que envolviera el bebé con lo primero que encontrara?

CHAPULÍN: Pero, ¿con periódicos?!

¹⁸⁸ *Tarado*: tapado.

LADRÓN: ¿Qué tiene de malo? A los niños puede los envolver con periódicos... De hecho, cuando era yo chico a mí también me envolvieran con periódicos...

CHAPULÍN: ¡Con razón te quedó el estómago a ocho columnas! (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 245, 15min30).

A terceira via metafórica é a transferência de *animado para inanimado*, que produz uma *personificação*, pela qual a coisa personificada se autonomiza, como na “personificação do nariz, que se põe a fugir da boca”. (HANSEN, 2011, p. 166). Encontramos um exemplo de personificação no episódio “¿Sabía usted que su vecino podría ser un marciano?” (1977, ep. 145, 18min00), em que a mão do Chapolin adquire movimentos alheios à sua vontade, devido a estar usando uma pulseira controlada remotamente por marcianos. Daí que ele golpeia os outros e a si mesmo com a marreta biônica, nega com o dedo quando está afirmando com a boca, aponta à direita com a mão e à esquerda com a cabeça, entre outras situações cômicas. Ideia semelhante também aparece nos episódios 105 (1975) e 228 (1979), em que o que tem o poder de controlar a mão é um relógio de uma espiã. Já em “No se vale mano negra” (1976, ep. 124), Chapolin, após um acidente, recebe o transplante de uma mão que havia sido de uma bailarina, de modo que, após a cirurgia, ela começa a apresentar involuntariamente diversos movimentos delicados.

Há ainda a transferência de *inanimado para animado*, na qual “os objetos mais disparatados, mas sempre baixos, passam a figurar ações e tipos humanos”, como na *Apocolocyntosis*, de Sêneca, “em que o divino Cláudio é metamorfoseado em abóbora”. (HANSEN, 2011, p. 167). Dessa via temos um exemplo no episódio em que, brincando de esconde-esconde, Quico entra dentro de uma caixa de madeira, que em seguida é tampada a pregos pelo Seu Madruga. Quando Chaves e Chiquinha o encontram, pensam que “la bruja del 71 lo convertión en caja” e passam a tratá-lo como tal (1977, ep. 174, 16min35).

Mas esse tipo de transferência é mais vastamente usado nas comparações cômicas, como quando Chaves diz que “el Maestro Longaniza parece tubo de cañería” (O Mestre Linguíça parece tubo de encanamento) (1979, ep. 236, 16min34). Ou quando, no episódio 72 (1975), implicitamente compara Dona Florinda a uma vassoura. Nesse episódio, Dona Florinda havia pegado o violão (*guitarra*) de Seu Madruga, o qual então pede ao Chaves que vá recuperá-lo. Quando o menino volta, Seu Madruga demanda por notícias. Daí surge, primeiro, uma troca de insultos entre Seu Madruga e Dona Florinda:

DON RAMÓN [*ao Chaves*]: ¡Bueno, lo que yo quería saber es lo que le dijo la vieja esa! ¿Ella va devolver mi guitarra, sí o no? Mira...

D. FLORINDA [*aproximando-se*]: ¡¿A quién si refiere cuando dice “la vieja esa”?!

DON RAMÓN: Bueno... ¡a la guitarra! ¡A la guitarra! Es que es una guitarra muy vieja...

D. FLORINDA: Ah, bueno. [*Vai saindo*].

DON RAMÓN: ...como usted... [*D. Florinda volta*] ...lo habrá notado, ¿no? Es una guitarra muy corriente. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 72, 05min30).

Nisso, Dona Florinda, querendo insinuar que Seu Madruga seria ordinário (*corriente*) como seu violão, formula um critério comparativo que logo Chaves fará com que se volte contra ela:

D. FLORINDA: ¡Claro, es que todas las cosas se parecen a sus dueños!

DON RAMÓN: ¿Cómo dijo?

D. FLORINDA: ¡¡Que todas las cosas se parecen a sus dueños!!

CHAVO [*para D. Florinda*]: Ah, a propósito, esta escoba es de usted, ¿verdad?

DON RAMÓN: Hi, hi, hu... Ha, ha, ha, ha... [*D. Florinda volta-se para ele, e logo ele fica sério*] ...¡Chavo, no sea grosero!

CHAVO: ¿Yo por qué?

D. FLORINDA: ¿Cómo “por qué”? ¡Porque está diciendo que esta escoba se parece a mí!

CHAVO: Pero, si se fija usted, la escoba es un poco más delgadita...

DON RAMÓN: Hu, hu, hu, ha, ha... Hu, hu, hu, ha, ha... [*D. Florinda volta-se para ele, e ele fica sério outra vez*] ¡Chavo! ¿Que no te das cuenta de que esas comparaciones son ofensivas?

CHAVO: ¡Pero las escobas no entienden!... (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 72, 05min55).¹⁸⁹

De um lado, Seu Madruga acrescenta ironia à cena quando vai reagindo alternadamente com risos e censuras às comparações insultuosas do Chaves à Dona Florinda. De outro lado, Chaves também acrescenta uma dose de ironia quando, em sua inocência de criança, observa que a vassoura na verdade é “um pouco mais fininha” que Dona Florinda, e depois a ironia atinge outro grau quando ele, sendo informado de que sua comparação poderia ser ofensiva, entende esta possível ofensa numa direção invertida, visto que, na sua visão, apenas a vassoura é que poderia se ofender com a comparação.

¹⁸⁹ Transcrição revisada a partir de “La vieja guitarra (Diálogos CH)” (VECINDAD CH).

Voltando às modalidades da sátira, temos ainda a tópica da *Aetas* (idade), na medida em que Dona Florinda e Seu Madruga, e ainda Dona Clotilde e Dona Neves, são muitas vezes ridicularizados por serem velhos.

Como já vimos nas falas acima de Seu Madruga, como também na de Seu Barriga no capítulo anterior, Dona Florinda às vezes é mencionada simplesmente como “*la vieja esa*” (a velha). Outras vezes o termo geral vem acompanhado de outro adjetivo, como no episódio do salão de beleza, quando o Quico vem pedir ao Seu Madruga que retire suas roupas do varal (*tendedero*):

QUICO: Don Ramón, que dice mi mami que se dé prisa en quitar la ropa del tendedero.

DON RAMÓN: Uh, ¿y quién es esa señora tu mamita para darme órdenes a mí?

QUICO: Es que va venir el profesor Jirafales, y dice que le da muy malo aspecto la ropa extendida en el tendedero. [*Entra D. Florinda sem que Seu Madruga (Don Ramón) a veja*].

DON RAMÓN: Ah, sí. ¡Pues dile a tu mamita que da más malo aspecto su cara de vieja fodonga!

D. FLORINDA: ¿Qué dice?!

DON RAMÓN: ¡Ay, ay, no, no, bueno, es que yo estaba hablando de otra vecina que también tiene cara de fodonga! Pero... no, digo, digo... (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 44b, 05min30).

Todavia, Seu Madruga acaba deixando suas calças (*pantalones*) penduradas no varal, o que depois gerará novo conflito com Dona Florinda, e levará a novo insulto:

DON RAMÓN: ¡Si a usted le interesa que si baje esos pantalones, bájelos usted!

D. FLORINDA: ¡Ha! ¿Pues que soy su criada?!

DON RAMÓN: Y qué, ¿yo soy su mozo?!

D. FLORINDA: ¡Pues no, señor, pero los pantalones son suyos! ¡Y o los baja inmediatamente de esa cuerda o verá quien es Doña Florinda!

DON RAMÓN: ¡Pues ni los bajo de esa cuerda ni me interesa saber quién es esa vieja chanculada! (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 44b, 07min00).

Tais apelidos de Dona Florinda são formados por mexicanismos que se podem traduzir como “velha desleixada” ou “velha desmazelada”.¹⁹⁰ Outras vezes o vitupério se dá mediante comparações ou hipérboles cômicas. O episódio “*Pintando La Vecindad – Parte I*” (1977, ep. 177) começa com os meninos brincando de fazer figuras de barro. Dona Florinda chega e reclama que eles haviam sujado com barro todo o chão e as

¹⁹⁰ A versão brasileira em geral traduz “*vieja chanculada*” como “velha coroca” ou “velha carcomida”.

paredes da vila, mas Quico procura uma desculpa, usando de uma comparação que ofende Dona Clotilde, a qual vem tirar satisfações:

QUICO: No, mami, lo que pasa es que la vecindad está más vieja que la Bruja del 71.

D. CLOTILDE: ¡¿Qué dices?! Pues, para que te lo sepas, ¡ni soy bruja, ni soy vieja! Apenas estoy acercándome de los cuarenta y cinco.

QUICO: Pero del segundo tiempo. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 177, 01min55).

Aí o insulto acaba sendo reforçado, visto que a alegação de Dona Clotilde, de que estava apenas chegando aos quarenta e cinco (anos), é usada para novamente chamá-la de velha, quando Quico estabelece uma relação metafórica com os dois tempos de quarenta e cinco (minutos) do futebol, insinuando que ela na verdade já está no fim do jogo, ou seja, da vida. A cena torna-se mais irônica quando Dona Florinda vem para repreender Quico e desculpar-se com Dona Clotilde, mas também acaba a ofendendo sem querer:

D. CLOTILDE: ¡¿Ese es el respecto que te enseñan en tu casa para con tus mayores?!

D. FLORINDA: Sí, tesoro, tiene mucha razón la bruja.

D. CLOTILDE: ¡¿Hmm?!

D. FLORINDA: Ay, no, te quise decir, ¡que la señorita Clotilde tiene mucha razón! Se les debe respetar a las personas ancianas.

D. CLOTILDE: ¡¿Cuáles ancianas?!

D. FLORINDA: Ay, no, es que quise decir, a las personas mayores...

QUICO: O sea, a las viejas.

D. CLOTILDE: ¡No cabe duda de que la educación no es una de tus virtudes! ¡Hmm! [*Vai-se*].

QUICO: ¿Qué me dijo, mami?

D. FLORINDA: Es que... nada, tesoro... que... que eres un niño muy sincero. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 177, 02min15).

Também involuntárias e decorrentes de sua sinceridade infantil costumam ser as ofensas do Chaves, como já vimos em mais de um dos exemplos citados. E é assim que, quando Dona Florinda, ouvindo a notícia de que a Chiquinha voltará à vila depois de passar uma temporada fora, diz que sente enrugar-se a pele (*arrugar el pellejo*) só de lembrar do nome da menina, Chaves não perde a chance de transformar a imagem num insulto, por meio de transferi-la do sentido figurado para o literal:

D. FLORINDA: ¡Pues es que me pareció oír el nombre de una niña que de solo recordarlo siento que se me arruga todo el pellejo!

CHAVO: ¡Ah, lo creía que lo ha arrugado del pellejo era por los muchisísimos años! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 75, 08min00).

Outro que se vale do escárnio relativo aos anos avançados, mediante um jogo de palavras hiperbólico, é Jaiminho, na tentativa de conter os avanços românticos de Dona Neves. Os dois estão sentados à mesma mesa, no restaurante de Dona Florinda, esperando por seus pedidos. No começo, Jaiminho agradece com gentileza aos elogios de Dona Neves, que lhe diz que ele está muito bonito (*guapo* e *apuesto*); depois procura uma saída diplomática ao ser pressionado para elogiá-la de volta, mas no fim acaba recorrendo ao escárnio:

D. NIEVES: Oiga, Jaimito, no le había dicho, ¡pero últimamente está usted muy guapo!

JAIMITO: ... He, he. ¡Bueno, lo mismo piensan todos en Tangamandapio!

D. NIEVES: ¡Es que todas muchachas de allá son inteligentes! ¡Está usted muy apuesto!

JAIMITO: Bueno, se hace lo que se puede.

D. NIEVES: Sí, sí, sí. Oiga, pero todavía no me ha dicho lo que piensa de mí...

JAIMITO: ... Usted va a pagar la comida, ¿verdad?

D. NIEVES [*ficando séria*]: Sí, ¿por qué?

JAIMITO: Bueno, es que usted también ha de haber sido muy guapa... He, he, he.

D. NIEVES: ¡¿Tiempo pretérito?!

JAIMITO: No, ¡tiempo pre-histórico!

D. NIEVES [*irritada*]: ¡Pues ahora no le pago nada de comida!... (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 265, 18min45).

Seu Madruga também não deixa de usar do artifício das ofensas para defender-se das paqueras de Dona Clotilde. No episódio em que ele recebe o terno de herança de seu falecido tio Jacinto (1976, ep. 110), a Bruxa do — quer dizer, a Srta. Clotilde aproveita a demonstração de seus pêsames como ocasião de se aproximar de Seu Madruga, abraçando-o para consolá-lo, mas quando ela, referindo-se à fragilidade da vida, solta o lugar-comum de que “não somos nada”, ele se vale do comentário para depreciá-la, dando à frase um sentido mais literal e particular:

D. CLOTILDE: Perdóname. No, quiero decir que... que estoy muy apenada. ¡Ay, es que no somos nada!

DON RAMÓN: ¡Hmm, y usted menos! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 110, 04min16).

Pouco depois, ele revela que usaria o terno novo na Festa da Boa Vizinhança, mas, como queria fazer uma surpresa à Chiquinha, pede-lhe que guarde segredo: “*¡Así que por favor no va a decir nada!*” Dona Clotilde, mediante outra frase feita, garante que não falará nada: “*No, no, no. ¡Mi boca es un sepulcro!*” No que Seu Madruga novamente escarnece pelo procedimento de tomar a metáfora em sentido literal: “*Con razón de repente huele tan raro.*” (“Com razão de repente começou a cheirar tão estranho”). (1976, ep. 110, 05min00).

Ainda mais dois modos da sátira possíveis de se observar são os de *Conditio* (condição) e de *Quid effectet* (o que aparenta ser). Pelo primeiro, o vitupério considera as diferenças de condição entre os homens (ilustre e obscuro, senhor e servo, casado e solteiro, pai e filho) e às vezes permite desenvolver “o tema da corrupção e da inversão dos valores, quando o tipo vicioso é satirizado por não corresponder à sua condição em suas ações” (HANSEN, 2011, p. 162). Pelo segundo, o vitupério considera “o que a pessoa aparenta ser em comparação com o que efetivamente é”, sendo “comum o desenvolvimento do tema da aparência e da ilusão” (HANSEN, 2011, p. 163).

Nessas modalidades podem enquadrar-se os insultos que depreciam o Chapolin ao destacar ironicamente a diferença entre sua condição de herói e suas ações nada heroicas. No episódio em que vai ajudar os prisioneiros no campo de trabalhos forçados, Chapolin sugere a um deles, o Rasga Bucho, que segure uma das correntes que lhes prendem os tornozelos a bolas de ferro, para que ele tente quebrá-la a marretadas. No entanto Rasga Bucho, que a essa altura já recebera diversas pancadas na cabeça por culpa do Chapolin, deixa clara sua desconfiança:

RASCABUCHES: Pero, ¿y si se te desvías un tantito y me das en una mano?

CHAPULÍN: Dime una cosa, ¿confías en mí si te aseguro que no te voy a pegar en una mano?

RASCABUCHES: No.

CHAPULÍN: ¡Soy el Chapulín Colorado!

RASCABUCHES: ¡Por eso!

CHAPULÍN: ¡Se aprovechan de mi nobleza! (1976, ep. 127, 18min00).

Todavia, Chapolin enfim consegue convencê-lo a segurar a corrente, e então a cena se torna ainda mais irônica, uma vez que Chapolin atinge não uma, mas as duas mãos de Rasga Bucho. Conforme já citados no item anterior, outros exemplos que

depreciam sua condição heroica estão no episódio do aspirante a super-herói, o qual, mesmo sendo um admirador do Chapolin, não deixa de insultá-lo. (Cf. 1979, ep. 241).

De outra feita, um detetive assistente pede ao Chapolin que lhe dê um autógrafo, passando-lhe um lápis e sua caderneta. (1975, ep. 103, 06min00). Realizado o autógrafo, pede-lhe por favor que assine em todas as folhas. Quando Chapolin está todo envaidecido atendendo ao pedido, o detetive corta-lhe o entusiasmo ao explicar o motivo: “*Es que por veinte tuyos me dan uno del Santo*”.¹⁹¹ Como comenta Carlos Aguasaco (2010, p. 230, tradução minha), “esta brincadeira gera uma hierarquia na qual o Chapolin está localizado na base, na subalternidade do capital cultural representado nos autógrafos, dentro dos quais tem um baixo valor de câmbio.”¹⁹²

As várias modalidades da sátira (condição, idade, constituição física, nome, nação), bem como as quatro direções metafóricas a partir da oposição *animado-inanimado*, por vezes sucedem-se ou combinam-se umas com as outras.

Certo dia Seu Madruga manda a Chiquinha pedir emprestado um pouco de açúcar à Dona Clotilde. Acontece que esta também não tem o açúcar, mas se dispõe a ir pedi-lo à Dona Florinda. Seu Madruga volta e não gosta nem um pouco de saber que foram pedir algo em seu nome à vizinha encrqueira:

CHILINDRINA: Pero Doña Clotilde se la pidió prestada a Doña Florinda.
 DON RAMÓN: ¿A la vieja chancuda?
 CHILINDRINA: Sí, pero no le va decir que el azúcar es para ti...
 DON RAMÓN: Dime una cosa, mi hijita, ¿tú te acuerdas que alguna vez yo haya recibido algo que me dé esta señora?
 CHILINDRINA: Sí, las cachetadas.
 DON RAMÓN: Hijita, yo estaba hablando...
 CHILINDRINA: Y no ha sido una vez, ha sido muchas.
 DON RAMÓN: Pero yo estaba hablando...
 CHILINDRINA: Cuando menos cuatro por semana
 DON RAMÓN: Hijita, yo...
 CHILINDRINA: Cuando alguna...
 DON RAMÓN: ¡Ya basta! Ahorita mismo entra usted en la casa de Doña Florinda y le diga que yo no quiero que me regale ni azúcar ni nada, ¿entendió?

¹⁹¹ “O Santo” é o codinome de Simon Templar, o ladrão que é protagonista de uma série de livros policiais e que depois viria a aparecer também em seriados de TV, filmes e histórias em quadrinhos. Cf. <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Santo#S%C3%A9ries_de_televis%C3%A3o>. Acesso em: 10 dez. 2019.

¹⁹² “esta broma genera una jerarquía en la que el Chapulín es localizado en la base, en la subalternidad del capital cultural representado en los autógrafos dentro de los cuales tiene un bajo valor de cambio.” (AGUASACO, 2010, p. 230).

CHILINDRINA: Sí, señor. [*Vai-se*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. P39, 09min00).

Enquanto Chiquinha vai atender à ordem, Seu Madruga continua irritado com o fato de ter de receber favores de Dona Florinda, o que se expressa por uma pergunta retórica; no mesmo instante Chaves, que está ali por perto, solta uma exclamação que, embora referindo-se literalmente a uma minhoca, comicamente soa como uma resposta à pergunta retórica de Seu Madruga, aplicando-se a ele no sentido figurado:

DON RAMÓN: ¡¿Que piensa esa señora, que yo soy qué?!
 CHAVO: ¡Una lombriz de agua puerca!
 DON RAMÓN: ¿Que dijiste, Chavo?
 CHAVO [*apontando*]: ¡Que allí hay una lombriz de agua puerca, mira! [*Agacha e pega a minhoca*] ¡Ah, pero ya está muerta!
 (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. P39, 09min40).

Desfeito o equívoco, Seu Madruga continua inconformado em ter de aceitar algo de alguém que ele julga “desprezível” e, querendo externar este seu conflito interno, expõe sua dúvida ao Chaves, na forma de uma pergunta:

DON RAMÓN: Dime una cosa, Chavito: digo, ¿tú aceptarías un regalo de una persona completamente despreciable?
 CHAVO [*estendendo a mão*]: ¿Sí, que me va dar?
 DON RAMÓN: ...¡Voy dar media hora de cocorotes!
 CHAVO: ¡Ay, no! [*Sai correndo*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. P39, 10min00).

Se por um lado o menino era o único interlocutor disponível no momento, obviamente não era o mais adequado para sanar a preocupação de Seu Madruga, visto que inocentemente o insulta, de forma implícita, ao julgar que ele falava de si mesmo.

A imagem da “*lombriz de agua puerca*” (minhoca de água suja) também é usada por Chapolin para referir-se ao Capuleto, pai de Romieta, juntamente com outras metáforas e comparações que lhe satirizam o bigode, a magreza, a fraqueza e a velhice:

CHAPULÍN: Digo, que no hay porque tenerle miedo al viejo.
 JULEO: Claro que no, pues que al poco le voy... [*Para ao ver Capuleto, que vem entrando*] ¡Chanfle!
 CHAPULÍN: ¡No, no, no, calma, calma, calma, que no panda el cúnico! ¿Por qué le vas a tener miedo al viejo bigotes de brocha? Y más, como tú mismo me hay dicho, que es un tipo flaco, flaco, flaco, que parece lombriz de agua puerca... [*Capuleto aproxima-se por trás e pousa-lhe a mão no ombro, mas Chapolin a afasta*]. Pérame un tantito. Digo, ¿le vas a tener miedo a un pobre diablo que parece tripa escurrida? [*Capuleto volta a pousar-lhe a mão no ombro e Chapolin*]

volta a afastá-la]. ¡Pérame, hombre! [*Volta-se e reconhece Capuleto*].
¡Ay!... (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 08min50).

Apesar das ofensas, Capuleto surpreendentemente propõe a Chapolín que se case com sua filha, em vez de Juleu. Mas a proposta também não tem nada de elogiosa:

CHAPULÍN: ¿[...] que yo me case con Rumietta?
CAPULETO: ¡Sí, Chapulín! ¡Porque yo juré que antes de casar a mi hija con un Montesco, preferiría casarla con lo primero imbécil que se cruzar por la calle! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 10min50).

Chapolín também desconsidera a ofensa e aceita a proposta. Com a saída de Capuleto, no entanto, ele explica a Juleu que irá apenas fingir que se casará com Romieta, levando-a então para outra cidade, de modo que ela possa casar-se na verdade com Juleu. A confabulação do plano leva a novos vitupérios, a partir de um jogo de palavras que, por analogia, leva da expressão “morder o anzol”, no sentido figurado de ser enganado, a metáforas satíricas baseadas em peixes:

JULEO: Oye, Chapulín, ¿pero tú crees que el papá muerde el anzuelo?
CHAPULÍN: ¡Claro que morderá el anzuelo, por algo tiene cara de guachinango frito!
CAPULETO [*Chegando por trás de Chapulín*]: ¿Quién tiene cara de guachinango frito?!
CHAPULÍN: El... el... él, Juleu...
CAPULETO: Sí, verdad. Sí, sí, es cierto. Es más: ¡parece sardina cueteada! ¡Fuchi! [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 11min50).¹⁹³

Outras metáforas baseadas em animais, e também em objetos, surgem em abundância quando, nos episódios “*El desalojo de Don Ramón – Partes 1 e 2*” (1977, ep. 180–181), Quico e Chaves encontram um álbum de fotografias de Seu Madruga e, munidos desse arsenal, fazem-no alvo de um bombardeio de gozações quanto a sua feiura, velhice e magreza, que vão surgindo como comentários à medida que vão vendo as fotos:

QUICO: ¡Chavo, mira, un álbum de fotos de Don Ramón!
CHAVO: ¡A ver!
QUICO: ¡Mira!

¹⁹³ “*Guachinango*” é uma espécie de peixe marinho, comum no México; não consegui averiguar com certeza o sentido de “*sadina cueteada*”, mas parece ser uma expressão antiga que significa “sardinha bêbada”; “*¡Fuchi!*” é uma exclamação que expressa nojo.

[*Entra Seu Madruga (Don Ramón), que vai fazendo caretas de irritação a cada novo comentário*].

CHAVO: ¡Sí, mira, aquí está Ron Damón en traje de baño!

CHILINDRINA: ¿Y cómo sabes que es mi papá?

CHAVO: Pelas patas de chichicuilete.¹⁹⁴

QUICO: Ha, ha. Sí, sí. Y está parado de manos, ¿sí?

CHILINDRINA: ¡No son las manos, son las piernas!

QUICO: ¡Ha, ha, ha, sí es cierto! Ha, ha, ha... [*Para de rir quando vê Seu Madruga*].

CHAVO: ¡Y tiene costillas de marimba chiapaneca!¹⁹⁵

DON RAMÓN: ¡Chavo! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 180, 14min45).

Aqui vemos três transferências metafóricas de *inanimado para inanimado*, a partir de partes de animais (pernas de chichicuilete), de um objeto (costeletas de marimba) e mesmo entre as partes do corpo humano (quando se tomam as pernas pelos braços). Quando Seu Madruga entra na conversa, repreendendo-os por pegar o seu álbum, a zombaria passa a enfocar a sua idade, satirizando-a pelo exagero:

QUICO: Es que yo quería ver fotos de cuando usted era joven...

CHAVO: ¡Ay, no seas menso, Quico! ¡En ese tiempo todavía ni siquiera habían inventado las fotografías!

DON RAMÓN: ¿Cuántos años crees que tengo yo?

CHAVO: Todos.

DON RAMÓN: ¡¿Qué?!

QUICO: ¡No, Chavo, no exageres! A lo mucho Don Ramón tendrá cincuenta y tantos.

CHAVO: Cincuenta y todos.

DON RAMÓN: ¡Estás muy equivocado, Chavo! ¡Yo no paso de los cuarenta!

QUICO: Ah, Don Ramón, estamos hablando de años, no de quilos...

DON RAMÓN: ¡¿Qué?! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 180, 15min30).

No final, assim como em um episódio anterior havia conseguido, pela metáfora futebolística, transformar em insulto a idade declarada por Dona Clotilde, Quico também o faz com a de Seu Madruga, transferindo-a da esfera da idade para a do peso.

Na segunda parte (ep. 181), a gozação se concentrará na feiura de Seu Madruga, quando Chaves e Chiquinha expressam a dificuldade de distingui-lo de um chimpanzé:

¹⁹⁴ *Chichicuelote* é uma ave mexicana de pernas finas. (MORA, 2014). Em geral a versão brasileira traduz a expressão como “pernas de saracura”.

¹⁹⁵ Chaves compara as costeletas (*costillas*) de Seu Madruga a uma *marimba* (instrumento de percussão formado por retângulos de madeira) *chiapaneca* (do estado mexicano de Chiapa).

CHILINDRINA: ¡Ay, mira, Chavo! ¡Aquí está mi papá en el zoológico!

CHAVO: ¿Dónde?

[*Entra Seu Madruga (Don Ramón)*].

CHILINDRINA: Aquí, mira, mira: está dando cacahuates a un chimpancé... Mi papá es el de sombrero.

CHAVO: ¿Qué dijiste eso que está en frente de tu papá?

CHILINDRINA: Un chimpancé.

CHAVO: ¡Ah, lo creí que era un espejo!

DON RAMÓN [*aproximando-se*]: Tú estás muy guapo, ¿no?

CHAVO: No... no mucho.

DON RAMÓN: No mucho ni poco... (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 24min38).

Pela quantidade de exemplos, fica então evidente que o vitupério satírico é um recurso humorístico muitíssimo frequente nos textos de Chespirito. Uma lista publicada no blog *El Chavo del 8* (SOBRENOMBRES de los personajes, [2010]) compila nada menos que 393 insultos e apelidos, alguns recorrentes e outros que aparecem de forma isolada, distribuídos entre onze personagens principais e dois coadjuvantes — e isso somente do programa *El Chavo*.

Vale citar mais alguns, para registro: Dona Neves é chamada de “*vieja reumática*” e Jaiminho tem “*bigotes de brocha gorda*” (bigodes de brocha gorda). Dona Clotilde, além de bruxa, é chamada de “*chichicuilote reumático*”, “*lagartija*” (lagartixa) e “*venerable anciana*” (venerável anciã), e dizem que ela tem “*patas de canario*” e “*piernas de pollo*” (pernas de frango).

Chaves é chamado de “*enano de circo*” (anão de circo), “*globo desinflado*” (balão murcho), “*pan de tres días*” (pão de três dias), “*papel higiénico mojado*” (papel higiênico molhado), “*pasta de dientes terminada*”, “*piojito con gorrito*” (piolhinho com corrinho), “*plátano digerido*” (banana digerida) e “*prospecto de niño*” (projeto de menino).

A Chiquinha tem “*cara de pulga chimuela*” (cara de pulga banguela) e “*cara de vaca*” e é chamada de “*cucaracha con ojos*” (barata com olhos/óculos), “*cucaracha verde*”, “*fea con diploma*” (feia com diploma), “*gallina reumática*”, “*insecto*”, “*microbio*”, “*perro chihuahueño*”, “*piojo*”, “*salpicada*” e “*tarántula con anteojos*” (tarântula com óculos).

Quico tem “*cachetes de albóndiga*” (bochechas de almôndega), “*cachetes de globo inflado*” (bochechas de balão inflado), “*cachetes de marrana rasurada*” (bochechas de porca barbeada), “*cara de burro cachetón*” (cara de burro bochechudo),

“ojos de huevo tibio” (olhos de ovo cozido), “piernas desnutridas” e “quijada de burro” (queixada de burro)

Seu Barriga é chamado de “albóndiga con patas” (almôndega com patas), “barril de cerveza”, “barril de agua sucia” (barril de água suja), “bola para demoler edificios” (bola para demolir edificios), “cachalote con lentes”, “circulo vicioso”, “elefanta de circo”, “elefante rabioso” (elefante raivoso), “hipopótamo inflado”, “pelota de futbol americano”, “pelota de playa” (bola de praia), “pelota desferrada”, “piñata” (pichorra), “piñata de manteca” (pichorra de manteiga), “viejo barrigón” (velho barrigudo), “viejo gordo”, “viejo panzón” (velho pançudo), e tem “ojos de hipopótamo” e “panza de albóndiga”.

Nhonho compartilha muitos dos apelidos do pai, mas também é chamado de “anillo periférico” (anel periférico — nome do anel rodoviário externo da Cidade do México), “ballena rosa” (baleia cor-de-rosa), “circunferencia llena” (circunferência completa), e tem “cachetes de marrana gorda” (bochechas de porca gorda), “panza de globo inflado”, “panza de marrana” (pança de porca) e “panza de pelota de básquet” (pança de bola de basquete).

Vários apelidos do Prof. Girafales são mencionados em sequência numa cena do episódio “Los pensamientos del profesor” (1977, ep. 172), quando Seu Madruga, após ser repreendido pelo professor por chamá-lo de “Maestro Longaniza”, desculpa-se dizendo que se confundira porque ouvia os meninos chamá-lo sempre assim. O diálogo que se segue é rico em ironia e literalismos (ingênuos no caso do Chaves, cínicos no caso da Chiquinha):

DON RAMÓN [*Para o Chaves*]: ¿No es verdad que son ustedes los que siempre le dicen “Maestro Longaniza”?

CHILINDRINA: Siempre no, a veces le decimos “Ferrocarril Parado”...

PROF. JIRAFALES: ¿Qué?!

CHAVO: Sí. O se no a veces también “El Tobogán de Saltillo”.

PROF. JIRAFALES: ¿Cómo?!

CHAVO: ¡El TO-BO-GÁN DE SAL-TI-LLO! Ah, bueno, pero a veces también le decimos “La Manguera de Bombero”.

CHILINDRINA: ¡Pero el mejor de todos es el de “Kilómetro de Cañería”! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 06min58).¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Ferrocarril parado* (trilho parado); *kilómetro de cañería* (quilômetro de encanamento); “*el tobogán de Saltillo*” (o tobogã de Saltillo) — Saltillo é uma cidade mexicana, onde nasceu o ator Rubén Aguirre e, pelo visto, também a sua personagem, o Prof. Girafales. A versão brasileira adaptou o apelido para “tobogã de salto alto”.

Além disso o professor também tem “*cara de guachinango reumático*”, “*cara de jirafa reumática*”, “*cara de perro atropellado*” (cara de cão atropelado) e “*ojos de buey enfermo*” (olhos de boi doente), e é chamado de “*chivo congestionado*” (bode congestionado), “*garrocha con patas*” (vara com patas), “*jirafa descontinuada*”, “*kilómetro parado*”, “*palo ensebado*” (pau de sebo), “*perro salchicha*” (cachorro salsicha), “*poste de teléfono*”, “*poste de telégrafo*” e “*spaghetti crudo*” (macarrão cru).

Dona Florinda tem “*aroma de vaca*”, “*cara de becerra toreada*” (cara de bezerra toureada), “*cara de vela derretida*”, “*corazón de alcachofa*” (coração de alcachofra), “*patas de alambre*” (patas de arame), “*patas de cangrejo*” (patas de caranguejo), “*patas de gallina*” e é chamada de “*Chanchuda del 14*”, “*gallina taciturna*”, “*macarrón con patas*”, “*momia viviente*” (múmia vivente) e “*vieja pegona*” (velha valentona).

Por fim, Seu Madruga, o campeão disparado dos apelidos, tem “*bigote de aguacero*” (bigode de aguaceiro), “*cara de chimpancé rabioso*” (cará de chimpanzé raivoso), “*cara de gato reumático*”, “*cara de mandril enfermo*”, “*cara de perro castigado*”, “*cejas de telaraña*” (sobrancelhas de teia de aranha), “*hocico de burro*” (focinho de burro), “*nariz de calavera*” (nariz de caveira), “*ojos de canica antigua*” (olhos de mármore antigo), “*panza de fideo*” (barriga de macarrão), “*panza de lombriz*” (barriga de minhoca), “*patas de alambre*”, “*patas de tripa*”, e é chamado de “*antena de radio*”, “*caña de pescar*” (vara de pescar), “*chango flaco*” (macaco magro), “*chango viejo con el hocico arrugado*” (macaco velho com focinho enrugado), “*chichicuilete enfermo*”, “*chimpancé amaestrado*”, “*chimpancé reumático*”, “*chivo agonizando*” (bode agonizando), “*cordón de zapato*” (cadarço de sapato), “*cuerda de guitarra*” (corda de violão), “*cuerpo de tripa escurrida*”, “*espantapájaros descompuesto*” (espantalho descomposto), “*fideo escurrido*” (macarrão escorrido), “*La Llorona con bigotes*” (A Chorona com bigodes), “*lagartija sin cola*” (lagartixa sem rabo), “*medio kilo de pellejo*” (meio quilo de pele), “*perro desnutrido*” (cachorro desnutrido), “*perro rabioso*”, “*piñata sin fruta*” (pichorra sem fruta), “*títere de alambre*” (títere de arame), “*trapeador usado*” (esfregão usado), “*tripa de gato*”, “*tripa escurrida*”.

Porém, como vimos, é no contexto dos diálogos que esses insultos e apelidos apresentam sua verdadeira força cômica, uma vez que servem para expressar os

conflitos e características das personagens: Jaiminho usa a ofensa para fugir dos galanteios de Dona Neves; os insultos mútuos de Dona Florinda e Seu Madruga externam as suas constantes desavenças; os de Chaves e Quico muitas vezes revelam uma inocência ou sinceridade inconsequente, e assim por diante; já as gozações contra o Chapolin realçam a sua condição de anti-herói e o seu caráter paródico, ao passo que os vitupérios dele contra os vilões e até contra as vítimas caracterizam o seu papel de *persona* satírica. Conforme já indicado por algumas citações acima, a ironia e as ofensas muitas vezes também expressam ou vêm combinadas com o cinismo de certas personagens, como se verá melhor no próximo capítulo.

4. O CINISMO

4.1. Os barris e seus moradores: Diógenes, Chaves e o cinismo filosófico

Chaves, como já sabemos, vive em um barril que há no pátio da vila. Bem, é certo que nos episódios “*La venta de la vecindad – Parte 2*” (1976, ep. 126, 20min45) e “*La casita*” (1977, ep. 154, 18min00) ele afirma que não mora efetivamente dentro do barril, mas sim na casa de número 8 (sendo interrompido quando está para dizer com quem ele mora). Mas o fato é que ele nunca é mostrado em tal casa, ao passo que em muitos episódios nós o vemos entrar e sair do barril, seja para esconder-se, para trocar de roupa, para chorar, para dormir...



Figura 15: Cena de “*El negocio de los globos*” (*El Chavo*: ep. 156, 1977, 01min09).



Figura 16: Cena de “*El concurso de Miss Universo*” (*El Chavo*: ep. 203, 1978, 07min49).



Figura 17: Cena de “*Las palomitas del Chavo*” (*El Chavo*: ep. 104, 1975, 15min45).



Figura 18: “Diógenes”, pintura de Jean-León Gérôme (1860).
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Diogenes_-_Walters_37131.jpg>. Acesso em: 9 fev. 2020.

Costuma-se interpretar essa peculiaridade como uma referência ao filósofo pós-socrático Diógenes, seguidor da escola cínica. Tomando o fato de que Diógenes também vivia num barril,¹⁹⁷ às vezes há quem diga que o Chaves foi inspirado nesse filósofo. Por exemplo,¹⁹⁸ essa aproximação foi feita por Mário Sérgio Cortella, numa entrevista ao programa *Agora é Tarde*, com Danilo Gentili:

¹⁹⁷ Como esclarece Carlos García Gual (2014, p. 30), na verdade tratava-se de um grande cântaro de barro, que passou depois a ser conhecido como o “barril” ou “tonel” de Diógenes, segundo “*versiones poco atentas al detalle arqueológico*”.

¹⁹⁸ Outro exemplo pode ser visto no texto “Diógenes e Chaves, vida de cão e Peludinho”, do blog *Chaves e a Filosofia* (17 dez. 2014).

Você tem que lembrar que o Chaves, a personagem da TV, é alguém que se inspirou num pensador clássico chamado Diógenes. Você sabe que Diógenes é um pensador grego pós-socrático, que morava num barril. Tal como Sócrates, que viveu fora, na praça, discutindo, e o Chaves mora num barril, Diógenes, que era alguém da escola cínica, na filosofia, morava num barril e vivia nu. [...] ele não tinha propriedade alguma, para não ser propriedade de nada. Você já observou, na série do Chaves, ninguém tem animal de estimação naquela vilinha, porque o único ser ali que é um animal de estimação é o próprio Chaves. Segundo, é o único que é livre [...], é o único que pode dizer o que quer: ele não tem nada a perder. E essa frase, “foi sem querer querendo”, é uma frase cínica. [...] “Cínico” vem do grego, “cachorro” — *kynós*, significa cachorro — por isso se diria que alguém é cínico quando ele vive como um cão: solto por aí. E o Chaves [...] é alguém que vive como um cão, naquele lugar. Mas repito: é o único que é livre. Desse ponto de vista, ele é admirável. (CORTELLA, 2013, 28min00).

Os cínicos afirmavam que a felicidade se encontraria na independência dos fatores externos ao homem, como os costumes e as convenções, bem como no controle e na diminuição dos desejos e apetites, que deveriam ser limitados ao indispensável para se manter a vida. (SANTOS, 1965, pp. 238–239). O ponto de partida para essa concepção, observa Voegelin (2012, p. 108), “parece ter sido a ideia exposta por Sócrates de que não ter desejos é um atributo da divindade, e que tê-los o menos possível, para os homens, é a maior aproximação da divindade.” Levando esses preceitos ao extremo, Diógenes passou a morar dentro de um barril (ou cântaro), numa tentativa de alcançar aquela simplicidade. Posteriormente, a palavra veio a tomar sentido pejorativo, pelo fato de haver surgido hipócritas entre os cínicos, como também demagogos que se aproveitaram de sua doutrina, de maneira que passou a chamar-se de cínico “aquêle que, indecorosamente, exhibe suas propensões e proclama suas tendências e seus actos antimorais.” (SANTOS, 1965, p. 239).

Aqui não terei espaço para expor e comentar em detalhes o cinismo filosófico de Diógenes, mas uma tese que deixo esboçada é a seguinte: de fato existe a analogia entre Chaves e Diógenes — que se dá pelo elemento analogante do barril — e é possível enxergar na personagem de Bolaños um reflexo da filosofia cínica, porém somente até certo ponto. Ou seja, há um limite para essa semelhança, de modo que não se deve exagerar a identificação entre Chaves e o filósofo grego, exagero este que pode levar a interpretações algo forçadas, como acontece, por exemplo, com parte da interpretação de Cortella, a qual merece uma breve análise.

Para começar, permanece em aberto a questão sobre se realmente Chaves foi “inspirado” em Diógenes ou se se trata de uma analogia que existe a despeito da intenção do autor: eu, pelo menos, não encontrei nenhuma declaração de Bolaños que confirmasse uma referência intencional. Em segundo lugar, não é exatamente certo que não há animais de estimação na vila: embora não haja nenhum que seja permanente, e até sejam proibidos em alguns episódios, os animais não são totalmente ausentes: há o gato do Quico e também o seu cachorro, Madruguinha (*Ramoncito*); e ainda o cachorro de Dona Clotilde, Satanás, e os peixinhos da Chiquinha. Por outro lado, a comparação de Chaves com um animal, especialmente com o cão, faz sentido se pensarmos no episódio “*El perro Peluchín*” 1979, ep. 235), no qual, em sua brincadeira de criança, ele passa boa parte do tempo fingindo ser o cãozinho de estimação da Chiquinha. Nesse caso particular sim é possível tomá-lo como um símbolo do cinismo.



Figura 19: Cena de “*El perro Peluchín*” (*El Chavo*: ep. 135, 1979). Fonte: Fórum Chaves.

Porém, a grande diferença que o separa do cinismo de Diógenes é que, diferente do que acontece com o filósofo, a situação de miséria do Chaves não é voluntária: ele não é faminto e maltrapilho por seguir a ideia de que a felicidade se encontra na independência dos desejos e necessidades materiais, mas sim pela circunstância de ser um menino órfão e desamparado. Ele pode ser livre em alguns aspectos, por não ter um familiar a quem obedecer, porém é uma liberdade sempre modulada pelo embate com a autoridade dos adultos, sobretudo do Prof. Girafales e do Seu Madruga. E sua orfandade obviamente não é sua escolha, como ele mesmo expressa no dia em que a Chiquinha, sendo corrigida no seu modo de referir-se a sua bisavó (“*biscabuela*” em vez de

“bisabuela”), retruca dizendo que “*Cada quién tiene los parientes que quiere*”, e o Chaves comenta: “*No es cierto: yo quisiera tener mamá y no tengo...*” (ep. 240, 1979, 02min35).

Ademais, se para os cínicos “a verdadeira liberdade consistia na libertação da alma de seus vícios” (VOEGELIN, 2012, p. 109), restringindo-se às suas necessidades básicas, Chaves, por outro lado — diferente de “Diógenes, o homem sábio sem necessidades” (VOEGELIN, 2012, p. 260) —, não se tornou livre de seus apetites, mas sim é constantemente atormentado por eles: ele está sempre com fome e, consequentemente, sempre pensando em comida, o que muitas vezes determina suas ações. E ao passo que Diógenes se dizia um “cidadão do mundo (*kosmopolites*)” (HUGHES, 2019, p. 133), que se sentia “perfeitamente em casa em todos os lugares e em nenhum” (VOEGELIN, 2012, p. 109), Chaves já não é assim tão independente e desconectado da vila onde mora, o que é indicado, inclusive, por sua alegação de morar na casa de número 8 — seja ela verdadeira ou mera expressão de um desejo do menino.

Todavia, é uma boa observação de Cortella a que percebe o cinismo contido no bordão de Chaves, “*Fue sin querer queriendo*”, com o qual ele costuma se desculpar após fazer alguma traquinagem ou atingir alguém com uma cacetada. Mas aqui é um cinismo que já se aproxima do sentido mais comum do termo, sinônimo de deboche e descaramento, que não raro se combina com a ironia — ainda que, no caso do Chaves, seja um cinismo involuntário, decorrente da inocência do modo de pensar da criança.

Assim, outro ângulo pelo qual se pode comparar o menino do barril com o filósofo do barril é o de certa, digamos assim, atitude irreverente.¹⁹⁹ Em *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, Diógenes Laércio compilou várias anedotas de Diógenes, o Cínico. Eis a seguir uma seleção daquelas mais comparáveis ao humor de Chespirito.

Um de seus causos mais famosos conta que um dia Alexandre, o Grande acercou-se de Diógenes quando este tomava sol e disse-lhe que podia pedir-lhe o que quisesse, mas Diógenes apenas pediu-lhe que parasse de fazer sombra. (DIÔGENES

¹⁹⁹ Uma comparação desse tipo foi esboçada pelo blog *Chaves e a Filosofia* (17 e 19 dez. 2014). Ainda uma outra via de investigação possível, que não poderei realizar aqui, é a que parte, por um lado, da ideia da novela picaresca como gênero literário herdeiro do cinismo (Cf. COSTA, 2018, pp. 39–45) e, por outro, da interpretação de Chaves como personagem picaresca. (Cf. CARDOSO, 2008; AGUASACO, 2019).

LAËRTIOS, 2008, p. 162).²⁰⁰ Encontrando Platão, Diógenes ofereceu-lhe uns figos para provar,²⁰¹ mas, quando Platão os comeu, exclamou: “Convidei-te para prová-los, e não para devorá-los.” (pp. 158–159). Vendo que um homem perverso colocara na porta de sua casa o letreiro “Não entre aqui nenhum mau”, Diógenes perguntou: “E por onde entra o dono da casa?” Perguntado sobre a melhor hora de se almoçar, respondeu: “Se fores rico, quando quiseres; se fores pobre, quando puderes.” (p. 162). Encontrando um banho público sujo, quis saber: “Onde devem ir lavar-se as pessoas que se banharam aqui?” Quando alguém observou que o povo de Sinope, sua terra natal, o havia condenado ao exílio, o filósofo respondeu: “E eu o condenei a permanecer onde estava.” Uma vez pediu esmola às estátuas, a fim de habituar-se a “pedir em vão”; de outra feita, pedindo esmola a alguém, insistia: “Se já deste a outro, dá-me também; se não, começa por mim.” (p. 164). Vendo dois centauros mal pintados, perguntou qual dos dois era “Quêiron” — palavra que, além de ser o nome de um centauro famoso, também significa “pior”. Ao lhe perguntarem em que circunstâncias permitiria levar um murro na cabeça, respondeu: “Estando protegido por um capacete.” Pedindo esmola a um avaro, e vendo que este demorava demais, observou-lhe que pedia dinheiro para comprar comida, não para as despesas de seu funeral. (p. 166). Platão, encontrando Diógenes lavando verduras, disse-lhe que, se adulasse Dionísio, não precisaria lavar verduras, ao que Diógenes respondeu-lhe que se Platão lavasse verduras, não precisaria adular Dionísio. (p. 167). Quando o censuraram por beber numa taverna, respondeu que também cortava o cabelo na barbearia. Na presença de um mau arqueiro, foi sentar-se bem ao lado do alvo, para assegurar-se de que não seria atingido. (p. 169).

Anedotas de semelhante espírito podem ser compiladas também referentes ao menino do oito. Por exemplo, quando Seu Madruga, cansado de sofrer com os problemas causados pelo Chaves, apresenta-lhe um ultimato:

DON RAMÓN: ¿Sabes una cosa, Chavito? Tú y yo no cabemos juntos en este mundo...

CHAVO: ¡Ni que estuviéramos tan gordos!... ¡Ni menos usted, que parece fideo!

²⁰⁰ As citações diretas e, por conseguinte, as páginas referenciadas no corpo do parágrafo, são da edição brasileira (2008), porém o resumo das anedotas baseou-se também na tradução de Carlos García Gual (2014, pp. 79–104).

²⁰¹ “*Puedes participar*”, oferece Diógenes na tradução de Gual (2014, p. 81), que nota aí uma “*Probable alusión a la teoría platónica de que las cosas «participan» de las ideas*”.

DON RAMÓN: Estoy hablando en serio, Chavito. Te quiero decir que tú y yo no podemos vivir en la misma vecindad... [*Muito sério*] De manera que... o te vas tú... o me voy yo.

CHAVO: ¿Uno de los dos tiene que irse?...

DON RAMÓN [*inflexível*]: Sí, Chavo.

CHAVO: Está bien... [*Caminha lenta e tristemente em direção à saída. E então, voltando-se*]: ¿Le consigo un taxi? (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 159, 26min40).

Certo dia Seu Madruga vem com uma caneca pedir à Chiquinha que vá à casa de Dona Clotilde pedir emprestado um pouco de açúcar. “¿A casa de la bruja?”, pergunta a menina, mas o pai responde que “¿Doña Clotilde no es ninguna bruja!”, e aí o Chaves, que está por ali, aproveita o trocadilho, visto que “bruja” também é um mexicanismo que significa “pobre”: “¡Claro! ¡Más bruja es tu papá que no tiene ni para comprar azúcar!” (1979, ep. P39, 03min00). Seu Madruga volta-se, perguntando o que foi que ele disse, mas o menino desculpa-se com o seu bordão, que igualmente não deixa de ter algo de cínico: “Se me chispoteó...”²⁰² O pai volta a pedir o favor à filha, mas ela, com preguiça de cumpri-lo, sugere que ele peça ao Chaves. (03min15).

DON RAMÓN: Mi hijita, es cuestión de los hijos. ¿Que acaso el Chavo es mi hijo?

CHAVO: Mejor perro...

DON RAMÓN: ¿Qué dijiste, Chavo?

CHAVO: Se me chipoteó... (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep P39, 03min40).

E agora é a vez da Chiquinha valer-se do cinismo, pois, quando o pai lhe diz “Estoy esperando”, ela desconversa: “¿Voy a tener un hermanito?” (04min00). Quando enfim a menina vai em busca do açúcar, Seu Madruga resolve acertar as contas com o Chaves, lançando-lhe outro ultimato, mas com semelhante resultado:

DON RAMÓN: Y tú escúchame bien, Chavito: ¡de hoy en adelante me empiezas a respetar o dejo de llamarme Ramón!

CHAVO: ¿Cómo?

DON RAMÓN: ¡Que desde hoy en adelante me empiezas a respetar o dejo de llamarme Ramón! ¿Entendiste?

CHAVO: ¡Sí, Don Juan! [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep P39, 04min38).

No Dia da Independência, Dona Clotilde aparece dizendo que tem algo importante para dizer ao Seu Madruga. Porém chegam Chaves, Quico e Chiquinha, que,

²⁰² O verbo “chispotear”, no México, significa “dizer algo de modo involuntário”. A versão brasileira traduz o bordão como “É que me escapuliu...”

numa espécie de bandinha, vêm tocando seus instrumentos musicais de brinquedo e não a deixam continuar. (1978, ep. 211, 14min00). A cada vez que ela vai retomar o assunto, é um dos meninos que começa a tocar a sua cornetinha ou seu tamborzinho ou seu apito. Até que Seu Madruga, irritado, toma-lhes os instrumentos. Mas aí, retornando à conversa com Dona Clotilde, ela passa agora a ser novamente interrompida pelos meninos, que, um a um, vêm para perguntar ao Seu Madruga se ele não irá devolver o seu brinquedo. Até que, no fim, é Dona Clotilde que se irrita, mas Chaves lhe retruca com uma inversão ao melhor estilo Diógenes:

D. CLOTILDE: ¡Ya basta! ¡Basta! ¡¿Por qué me interrumpen cuando estoy hablando?!

CHAVO: ¿Y usted por qué habla cuando estamos interrumpiendo?... (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 211, 19min30).

Ouvindo o Quico falar com desprezo dos pratos de papel, em razão de só poderem ser utilizados uma única vez, o Chaves, bem na linha do preceito cínico, o contradiz, dizendo que ele sim usa os pratos de papel muitas vezes. Perguntado pela Chiquinha sobre como é que ele poderia tirar as manchas de comida dos pratos de papel, ele revela sua técnica: apagava-as com uma borracha. (1975, ep. 78, 17min20).

Chaves, com raiva do Sr. Barriga por despejar o Seu Madruga por falta de pagamento, chama-o de “*viejo panzon y feo*” (velho pançudo e feio), mas este responde dizendo que prefere isso a ser um moleque sujo (*escuincle mugroso*): “*¡Pues yo seré un viejo panzón y feo, y no un escuincle mugroso!*” Chaves, porém, rebatendo a insinuação, ainda consegue ficar na vantagem: “*¡Pero a mí se me quita bañándome!*” (1977, ep. 180, 10min40).

Mais tarde, ajudando o Seu Madruga a empacotar suas coisas para a mudança, Chaves surge da cozinha, com alguns pratos na mão, para perguntar se o Seu Madruga quer que ele traga os pratos da cozinha, porém tropeça e os pratos se espatifam no chão. Seu Madruga pede-lhe que os traga, “*Pero con más cuidado, se tienes la bondad...*” (1977, ep. 181, 36min20). Não demora muito, lá vem o Chaves de novo, que volta a tropeçar e a quebrar os novos pratos que trazia:

DON RAMÓN [*desconsolado*]: Más platos...

CHAVO: Al contrario, menos platos... (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 37min00).

Outro dia, irritado com o Quico, Chaves cata um tijolo (*ladrillo*) e começa a persegui-lo. Seu Madruga, chegando neste momento, toma-lhe o tijolo da mão e o repreende, mas o menino se explica com um cinismo literalista:

DON RAMÓN: Bueno, pero, ¿¿que estás loco, Chavo?!

CHAVO: ¿¿Yo por qué?!

DON RAMÓN: ¿Cómo por qué? ¿Por quererle romper este ladrillo en la cabeza a Quico!

CHAVO: No, yo no le quería romper el ladrillo, yo nada más le quería romper la cabeza a Quico... (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 190, 05min00).

Como Chaves dificulta-lhe a explicação, Seu Madruga exclama que já está aborrecido (*aburrido*), no que Chaves replica com outro atrevimento:

DON RAMÓN: ¡Ya me tienes aburrido!

CHAVO: ¡Yo no estoy aquí para entretenerlo! (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 190, 05min40).

Quando Seu Madruga pede-lhe que lhe faça um favor, que seria tão simples e fácil “*que lo puede hacer cualquier idiota*”, Chaves logo pergunta: “*¿Y por qué no hace usted?*” (1977, ep. 176, 00min40). E quando o Sr. Barriga expressa sua satisfação por finalmente ter chegado na vila sem ser recebido com uma pancada do Chaves, este responde: “*Se lo devo.*” (“Fico devendo”). (1977, ep. 176, 04min30).

Seguindo o costume dos outros alunos de levar uma maçã de presente ao professor, Chaves consegue dinheiro emprestado para levar a sua própria, porém, não resiste à fome e a come. Assim, chega à escola chorando, e deposita na mesa do professor o talo da maçã comida.

PROF. JIRAFALES: No te preocupes. Hiciste bien en comerte esa manzana, fíjate.

CHAVO [*ainda choramingando*]: Es que era para usted...

PROF. JIRAFALES: No importa.

CHAVO [*tirando do bolso outra maçã comida e a colocando na mesa*]: Es que eran dos...

PROF. JIRAFALES: ¡Es igual, Chavo!

CHAVO: ¿Y se hubieran sido tres?

PROF. JIRAFALES: También.

CHAVO [*pegando uma das maçãs dadas pelos outros alunos*]: Gracias. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 236, 03min00).

Embora uma hora ou outra Chaves tenha certa consciência de sua impertinência, no mais das vezes suas tiradas cínicas decorrem de sua inocência e ingenuidade, que o

levam a fazer e dizer sem pensar coisas que lhe “escapolem”, de modo que sua espirituosidade irreverente não é intencional como a de Diógenes, mas sim tão involuntária quanto a sua condição de pobreza. No caso de outras personagens, porém, o cinismo já assume, com frequência, o caráter de deboche e descaramento, naquele sentido pejorativo, não-filosófico da palavra.

4.2. “*¡No me diga!*”: o cinismo descarado

“Se a hipocrisia é a homenagem que o vício presta à virtude, o cinismo é a afirmação ostensiva do vício como virtude.”

Olavo de Carvalho, 2008

Algumas personagens fazem uso esporádico deste tipo de cinismo. Por exemplo, o carteiro Jaiminho, que sempre foge de suas responsabilidades — como ao pedir que os destinatários procurem suas respectivas correspondências dentro da bolsa de cartas — ou de qualquer outra atividade cansativa com a desculpa: “*Es que quiero evitar la fatiga...*” Ou a Paty, que, reclamando de o Chaves ter pegado a maçã que ela levava ao professor, concorda em dá-la a ele, contanto que o professor não se esqueça de sua maçã na hora de dar as notas. (1979, ep. 236, 03min30). Também o Prof. Girafales, em suas eventuais expressões de soberba e vaidade, como quando bate à porta de Seu Madruga e este lhe diz que ele havia se enganado de casa, pois que Dona Florinda morava no 14:

PROF. JIRAFALES: Señor mío, ¡yo jamás en mi vida me he equivocado! De hecho, una sola vez me equivoqué.

DON RAMÓN: ¿Ah, sí? ¿Y cuándo?

PROF. JIRAFALES: Una vez que creí que estaba equivocado. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 222, 05min45).

Porém há duas personagens em que o cinismo é mais proeminente: Seu Madruga e Chiquinha. O cinismo de Seu Madruga aflora especialmente em duas ocasiões. Uma delas é quando se vê instado ou obrigado a procurar trabalho, ou então censurado por não o fazer. É assim que, quando Dona Florinda tenta humilhá-lo por estar trabalhando de vendedor ambulante de coisas usadas (*ropavejero*), ele se defende com uma resposta cínica, em três etapas:

D. FLORINDA: ¡Y ese es el maravilloso empleo que consiguió! ¡De ropavejero!

DON RAMÓN: Señora mía, en primero lugar, no hay trabajo malo, lo malo es tener que trabajar. En segundo lugar, no soy ropavejero, soy agente especializado en compra y venta de artículos para el lugar. Y en tercero lugar, ¿a usted qué le importa? (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 219, 03min00).

No episódio em que Seu Madruga preocupa-se com sua saúde, em vista da coincidência de várias pessoas ter-lhe perguntado se estava bem, ele recorre ao Chaves para tirar-lhe a dúvida se realmente parecia cansado. Chaves observa que não poderia estar cansado, já que nunca trabalhava, no que Seu Madruga justifica-se com aquela “afirmação ostensiva do vício como virtude”, própria do cinismo:

DON RAMÓN: [...] ¿Doy la impresión de estar cansado, Chavo?
 CHAVO: ¿Cansado de qué, se no hace nada?
 DON RAMÓN: ¡¿Quién dice que no hago nada?!
 CHAVO: ¡Pues nunca trabaja!
 DON RAMÓN: Bueno, bueno... es que... hay mucha escasez de empleo... ¡Y a mí me gusta dejar la oportunidad a la gente joven! [*Com a mão no peito*] Y esa noble actitud la sigo manteniendo desde que tenía yo quince años... (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 85, 07min00).

A outra ocasião é quando o Sr. Barriga vem cobrar-lhe os quatorze meses de aluguel (*renta*) atrasado. É assim que, havendo o Seu Madruga arranjado um trabalho de cabeleireiro (*peluquero*), o Sr. Barriga vai procurá-lo no salão. Ouvindo uma indireta de seu credor, ele responde com um cinismo irônico:

SR. BARRIGA: No sabía que fuera usted peluquero.
 DON RAMÓN: Yo tampoco sabía...
 SR. BARRIGA: ¿Qué?
 DON RAMÓN: Digo, yo tampoco sabía que usted no sabía que yo era peluquero.
 SR. BARRIGA: Ah. Háblame, ¿y qué tal?
 DON RAMÓN: Regular, Señor Barriga. ¿Y usted?
 SR. BARRIGA: También regular, ¡con eso de que hay cada sin vergüenza que nunca paga la renta de su casa!
 DON RAMÓN [*fingindo indignação*]: ¡No me diga!
 SR. BARRIGA: ¡No sea payazo, y págame la renta! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 115, 10min40).

Outro dia o Seu Madruga está no pátio pintando uma cadeira e, como o Sr. Barriga chega para cobrar-lhe o aluguel, ele responde que ele até havia juntado o dinheiro, mas tivera a necessidade de comprar as tintas para pintar seus móveis. O Sr. Barriga o repreende, dizendo que ele deveria primeiro ter pagado o aluguel, para só

depois pintar os móveis. Seu Madruga então retruca, indignado: “Quer dizer então que queria que eu passasse toda a minha vida sem pintar os móveis, não?!” (1976, P26, 07min35).²⁰³ Em seguida ele pensa melhor e faz uma proposta: pagar ao Sr. Barriga dois meses de aluguel no mês seguinte — mas logo descobrimos que esta é apenas mais uma expressão de seu cinismo:

SR. BARRIGA: O senhor vem repetindo isso mesmo nos últimos quatorze meses!

SEU MADRUGA [*orgulhoso*]: É. Aí você vê que eu sou um homem de ideias firmes!

SR. BARRIGA: E cínico! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. P26, 07min55).

No episódio seguinte, que é continuação deste, o Sr. Barriga volta a encontrar o Seu Madruga empenhado na pintura de sua cadeira — tarefa que tem de ser refeita devido às trapalhadas do Chaves. Seu Barriga, observando-o, pergunta por que ele não passa a trabalhar como pintor, mas Seu Madruga responde que para ele a pintura não é nada mais que um hobby, desprezando cinicamente o dinheiro que o trabalho poderia lhe trazer:

SR. BARRIGA: Pues podría ganar a muy buen dinero.

DON RAMÓN: ¡“Dinero, dinero, dinero”! ¡A mí el dinero no me sirve para nada!

SR. BARRIGA: ¡Te serviría para pagarme los catorce meses de renta que me debe!

DON RAMÓN: Bueno, pero entón le serviría a usted, no a mí.

SR. BARRIGA: ¡Cínico! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 109, 06min45).

Em outra ocasião, o cinismo transparece numa anedota de abstração, em que o Seu Madruga exclui a conclusão implícita de que, se o Sr. Barriga vinha lembrá-lo do aluguel, não era porque se preocupava com sua memória, mas sim porque queria que ele o pagasse:

DON RAMÓN: Sí, Señor Barriga, ya sé: viene usted a recordarme que le debo la renta, ¿no?

SR. BARRIGA: ¡Efectivamente!

DON RAMÓN: Pues pierda cuidado que no se me voy olvidar, ¿eh? [*Vai saindo*].

SR. BARRIGA [*segurando-o pelo ombro*]: ¿Dónde va?

²⁰³ Atualmente o episódio “*La nueva profesión (Don Ramón pintor) – Parte 1*” (1976, P26) só é encontrado em sua versão dublada em português, sendo a versão original considerada como perdida.

DON RAMÓN: ¡Pierda cuidado, Señor Barriga! ¡La deuda que tengo con usted es algo que recordaré hasta el último día de mi vida!

SR. BARRIGA: ¿Sí? ¡Pues este bien podría ser el último día de su vida! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 156, 02min40).

A ameaça do Sr. Barriga dá-lhe então a oportunidade de inverter a situação, fazendo-se agora de vítima:

DON RAMÓN: ¿Cómo? ¿Me está usted amenazando de barriga, Señor Muerte? Digo, digo... ¿Me está usted amenazando de muerte, Señor Barriga? ¿Usted, que tiene una amplia formación moral? ¿Usted, que tiene un amplio criterio? ¿Usted, que tiene una amplia educación? ¿Usted que *todo* lo tiene amplio? ¿Usted me está amenazando de muerte a mí?

SR. BARRIGA: Bueno, no quise decir eso. Perdóneme.

DON RAMÓN: Es usted perdonado.

SR. BARRIGA: Dispénsame.

DON RAMÓN: Es usted dispensado.

SR. BARRIGA: Excúseme.

DON RAMÓN: Es usted excusado. [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 156, 03min40).

A fórmula se repetirá mais tarde, quando o Sr. Barriga, vendo o Chaves estourar-lhe os balões que vai comprando de Seu Madruga, desconfia da armação do vendedor:

SR. BARRIGA: ¡Empiezo a sospechar de que hay aquí una especie de plan de sabotaje!

DON RAMÓN: ¡¿Cómo?! ¡¿Se atreve usted a poner en tela de duda la honradez de un globero profesional?! ¡¿De un auténtico representante del folclor nacional?! ¡Sabe usted, Señor Barriga, se expone a que lo acusen por daños en propiedad de la nación!

SR. BARRIGA: Bueno, es que yo... Perdóneme.

DON RAMÓN: Es usted perdonado.

SR. BARRIGA: Dispénsame.

DON RAMÓN: Es usted dispensado.

SR. BARRIGA: Excúseme. Gracias. [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 156, 13min05).

Por fim, no dia em que o Sr. Barriga perde a paciência e decide despejar o Seu Madruga por falta de pagamento, nem aí ele deixa de reagir com cinismo ao seu credor:

DON RAMÓN: Está bien, Señor Barriga, hoy mismo empaco, y a la tarde me voy de la vecindad...

SR. BARRIGA: Muy bien.

DON RAMÓN: Me voy... y me voy para no volver jamás...

SR. BARRIGA: Eso espero.

DON RAMÓN [*choramingando*]: Quizá tenga que pasar la noche sin más techo que las estrellas del firmamento...

SR. BARRIGA [*irónico*]: Que lástima...

DON RAMÓN: ¿Y todo por qué? ¡Por deberle catorce meses de renta!...

SR. BARRIGA: ¡Quince! Hoy se cumple.

DON RAMÓN: ¡¿Hoy cúpleme quince?!

SR. BARRIGA: Sí.

DON RAMÓN: ¡¿Y me corre de la casa en vez de hacerme fiesta?!

(BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 180, 07min00).

Em matéria de cinismo debochado, a Chiquinha não fica atrás. Pelo contrário. Assim, quando Dona Florinda interrompe o Chaves, dizendo “*¡Ya basta! ¡No me interesa seguir escuchando tonterías!*”, Chiquinha logo comenta: “*Pues a mi sí. ¿Qué decía usted, Doña Florinda?*” (1979, ep. 240, 02min55). Ouvindo o Sr. Barriga dizer ao Seu Madruga que “*hay algo que me tiene muy intrigado*”, Chiquinha interfere na conversa com um trocadilho: “*¡¿Por qué comió mucho trigo?!*” Sendo repreendida pelo pai, que lhe manda calar a boca, ela retruca, atrevida: “*¡Ni modo que me calle las orejas!...*” (1977, ep. 176, 04min45). Ao descobrirem que o Chaves atropelou o gato do Quico, todos começam a discutir aos gritos, até que o Prof. Girafales os interrompe, argumentando contra aquele modo de proceder. A Chiquinha, porém, o contraria com um jogo de palavras espirituoso:

PROF. JIRAFALES: ¡*SILÊNCIO!* ¡Discutiendo de esa forma vamos a quedarnos aquí hasta que oscurezca!

CHILINDRINA: ¡Al contrario! ¡“De la discusión nasce la luz!”!
(BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 80, 18min00).

Após a interrupção, o professor tenta retomar o fio da meada: “*Estaba yo pensando...*” — mas é novamente interrompido pela menina debochada, que exclama: “*¡Milagro!*” O professor, irritado, pergunta se “*¿Esa es la clase de educación que enseñan en tu casa?*”, mas ela volta ao ataque: “*No, esa lo aprendí en la escuela...*” (1975, ep. 80, 18min25). Quando Seu Madruga a deixa na escola com a recomendação: “*¡No quiero oír una sola queja de ti!*”, Chiquinha de imediato volta-se para o professor e o adverte, no mesmo tom de reprimenda, assim transferindo a ele a responsabilidade: “*¡¿Ya lo oyó, Profesor Jirafales?! A mi papá no le gusta que me acusen, ¿eh?*” (1975, ep. 99, 07min00). Outro dia, vendo que a filha ofendeu o Prof. Girafales ao não cumprimentá-lo direito, Seu Madruga lhe ordena que peça desculpas, mas a menina recorre a outro trocadilho cínico:

DON RAMÓN: Chilindrina, pídele una disculpa al señor profesor.

CHILINDRINA: ¿Qué yo le pida una disculpa al profesor?

DON RAMÓN: Sí, señorita. Pídele una disculpa.
 CHILINDRINA: Está bien. [*Para o professor*] ¡Dame una disculpa!
 (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 191, 04min30).

Nem o próprio pai escapa de seu cinismo irônico. Encontrando-o trocando a lâmpada do pátio, ela toma a linguagem figurada de sua explicação como ocasião para deboche:

DON RAMÓN: ¿Recuerdas que la semana pasada el Chavo rompió el foco con la escoba?
 CHILINDRINA: Sí.
 DON RAMÓN: Pues lo volvió a romper.
 CHILINDRINA: ¿Cómo volvió a romper el foco que se llevó el camión de la basura?
 DON RAMÓN: ¡Me refiero al foco nuevo que he puesto en el lugar del otro, mi hijita!
 CHILINDRINA [*irónica*]: ¡Ah! ¡El español es un idioma tan bonito cuando se habla correctamente! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 07min45).

Chiquinha também usa das armas do cinismo e da ironia em seus embates com Dona Florinda. Durante uma discussão entre as duas, Dona Florinda, ocupada em estender suas roupas no varal (*tendedero*), deprecia a Chiquinha por ser filha de um desocupado, no que a menina se apressa a defender o pai:

CHILINDRINA: ¡Pues no! ¡Porque mi papá ya consiguió trabajo!
 D. FLORINDA: ¿¿Tu papá?!
 CHILINDRINA: ¡Sí! Bueno, no es una cosa que digan “¡Que bruto, que trabajo!””, pero eh...
 D. FLORINDA: No, se no hace falta que aclares. Nadie esperaba que se la dieron de director de una compañía financiera...
 CHILINDRINA: Bueno, pues a lo mejor mi papá algún día llegue hacer algo importante... [*Em tom de deboche*] Como por ejemplo: *tender ropa en el tendedero*. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 219, 02min40).

É ainda por meio de um refrão cínico que ela irrita Dona Clotilde, quando esta vem lhe perguntar sobre o motivo por que Seu Madruga havia saído irritado. De início ela parece responder sinceramente, porém começa a debochar quando percebe que está irritando:

D. CLOTILDE: ¿Le pasa algo a tu papá o así es su carácter?
 CHILINDRINA: Las dos cosas.
 D. CLOTILDE: ¿Está nervioso o enojado?
 CHILINDRINA: Las dos cosas.

D. CLOTILDE [*imitando*]: “*Las dos cosas, las dos cosas*”. ¿Qué no sabes decir otra cosa o me estás vacilando?!

CHILINDRINA: Las dos cosas.

D. CLOTILDE: ¿Acaso soy tu burra o juguete?

CHILINDRINA: Las dos cosas. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 111, 14min10).²⁰⁴

Com frequência, portanto, o cinismo serve para caracterizar a Chiquinha como menina levada e encenqueira, seja quando ela se vale do cinismo como instrumento de acinte, como nos exemplos acima, seja quando se vale dele para narrar uma malcriação ocorrida fora de cena, como ao contar ao pai que o Quico a machucou (*lastimó*):

CHILINDRINA [*chorando*]: ¡Hué, hué, hué, hué, hué!...

DON RAMÓN: ¿Qué te pasa, mi hijita?

CHILINDRINA: ¡Quico me lastimó! ¡Hué, hué, hué!

DON RAMÓN: ¿Te lastimó?! ¿Dónde te lastimó, mi hijita?

CHILINDRINA [*mostrando o pé*]: Aquí. ¡Me clavó las costillas en el zapato cuando le di una patada en el estómago!²⁰⁵ (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 150, 15min35).

Outro exemplo é quando, após um período de ausência em que estivera na casa de umas tias, ela explica ao Sr. Barriga o motivo de seu retorno:

SR. BARRIGA: Y tú, ¿que no estabas viviendo con unas tías en Guanajuato?

CHILINDRINA: ¡Sí, pero ya volví a vivir aquí con mi papá! [...]

SR. BARRIGA: ¿Y por qué dejaste Guanajuato?

CHILINDRINA: ¡Porque no me lo pude traer!

SR. BARRIGA: Pregunto que cuál es el motivo por que regresaste. Porque me imagino que deberá haber habido un motivo, ¿verdad?

CHILINDRINA: Pues sí. ¡Es que mis tías no me dejaban hacer nada! [...] Que yo quería jugar matatena con la vajilla nueva de la tía... “¡No!” Que yo quería hacer una tienda de campaña en el jardín con la alfombra de la sala... “¡No!” Que yo quería prender la televisión con un cerillo... “¡No!” ¡Con decirle que no me dejaron hacer un dominó con las teclas del piano! ¡Y con el trabajo que me había costado quitarles las teclas al piano!... (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 77, 06min35).²⁰⁶

²⁰⁴ *Nervioso o enojado*: nervoso ou irritado; *vacilando*: debochando; “¿Acaso soy tu burra o juguete?”: “Por acaso sou para você uma burra ou uma brincadeira?”. Transcrição revisada a partir de: <https://archive.org/details/WFDC_20131111_220000_Primer_Impacto/start/450/end/510>. Acesso em: 15 fev. 2020.

²⁰⁵ “Me cravou as costelas no sapato quando lhe dei um chute no estômago.”

²⁰⁶ *Matatena*: jogo semelhante ao jogo das pedrinhas, ou cinco marias; *vajilla*: louças; *tienda de campaña*: barraca de acampamento; *alfombra*: tapete; *prender la televisión con un cerillo*: ligar a televisão com um palito de fósforo.

Por fim, é também cínico o modo como, sendo repreendida pelo pai por tentar incentivá-lo a bater no Chaves, ela tenta convencê-lo de que não o fazia por maldade:

CHILINDRINA: ¡Papi! ¿No le vas a pegar al Chavo?
 DON RAMÓN: ¿Cómo? ¿Tú quieres que yo le pegue al Chavo?
 CHILINDRINA [animada]: ¡Sí! [...]
 DON RAMÓN: Oye, Chilindrina, ¿qué tú no sabes que nada más a la gente mala le gusta a gozar con el sufrimiento ajeno?
 CHILINDRINA [fingiendo indignação e sofrimento]: ¡Papá, yo no gozo cuando tú le pegas al Chavo! Al contrario, yo sufro mucho...
 DON RAMÓN: ¿Entonces?
 CHILINDRINA [animada]: ¡Me aguanto! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 118, 08min25).

As personagens de *El Chapulín Colorado* também recorrem ao cinismo, como o empregado surpreendido pelo patrão ao tirar um cochilo durante o expediente:

PATRÓN: ¡¿Con que durmiendo en lugar de trabajar?! ¿Para eso le pago?
 MONCHITO: No, patrón, eso lo hago gratis. (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 171b, 01min00).

O próprio Chapolin é vítima de um deboche interplanetário no episódio em que, querendo ajudar dois astronautas que ficaram presos no planeta Vênus, consegue contatar a Terra por meio de suas anteninhas de vinil. Enviando a mensagem: “*No podemos regresar. No podemos regresar.*”, o herói apenas ouve de volta: “*Lero-lero, lero-lero...*” (1975, ep. 77, 07min35).

Justo na noite em que o Chapolin está cuidando de uma bebê enquanto seus pais vão à festa, um ladrão invade a casa. Chapolin o encontra na sala e o chama de ladrão (*ratero*), mas o outro nega descaradamente:

CHAPULÍN: Tú eres un ratero, ¿verdad?
 RATERO [fingiendo indignação]: ¿Qué te hace suponer eso?
 CHAPULÍN: En una casa que no es la tuya y con un costal en la mano, ¿qué otra cosa podría ser?
 RATERO: ...Santa Claus. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 245, 09min55).²⁰⁷

Algo de cínico aparece ainda no elogio que Margarida faz a Fausto, ao recusar-lhe o pedido de casamento:

²⁰⁷ *Costal*: saco; *Santa Claus*: Papai Noel.

MARGARIDA: Lo entiendo, Doctor Fausto, y me apena mucho tener que decirle que no. ¡Pero hay algo que nunca olvidaré de usted!...
 FAUSTO [*curioso e animado*]: ¿Qué?
 MARGARIDA: ¡Su buen gusto! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 138, 13min15).

Se em alguns casos o cinismo de Seu Madruga é destacado pelo fato de ser chamado explicitamente de cínico pelo Sr. Barriga, em *El Chapulín* o mesmo acontece com o senhorio (*casero*) que, mesmo sabendo que sua casa está caindo de velha, vem exigir o pagamento do aluguel:

FLORINDA [*atendendo à porta*]: ¡Ah, es usted!
 CASERO: ¡Sí, soy yo!
 FLORINDA [*à parte*]: ¡Sí, es él!
 CASERO: Supongo que no soy inoportuno.
 FLORINDA: Supone mal, porque supongo que viene por el dinero de la renta.
 CASERO: Supone bien. Supongo que ya lo tendrá listo.
 FLORINDA: Supone mal. Es más, ¡no tenemos pensado pagarle la renta!
 CASERO: Supongo que tendrá algún motivo.
 FLORINDA: Supone bien. Y supongo que usted ya lo habrá supuesto.
 CASERO: Supone mal.
 FLORINDA: ¡Pues que cínico es usted!
 CASERO [*à parte*]: Supone bien.
 FLORINDA: ¡¿Pues que se no da cuenta de que la casa se está cayendo de vieja?!
 CASERO: ¡¿Pero quién dice, hombre, quién dice?!
 FLORINDA: Lo digo yo. [*Mostrando um grande buraco no piso*]
 ¡Mire!
 CASERO: ¡Ah, con que agujerando los pisos! (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 73, 02min30).²⁰⁸

Como já observei antes, o cinismo muitas vezes se combina com a ironia, o que se percebe pelos exemplos citados. No próximo capítulo, teremos a oportunidade de ver ainda mais alguns exemplos de cinismo, na medida em que se combina também com outros recursos cômicos e literários.

²⁰⁸ Listo: pronto; “¡Ah, con que agujerando los pisos!”: “Ah, então andam fazendo buracos nos pisos!”

5. OUTROS RECURSOS CÔMICOS E LITERÁRIOS

“Mas a base do humorismo, essa não muda: segue sendo a mesma. Eu creio que a principal diferença entre a tragédia e a comédia, como extremos das manifestações da arte dramática, fundamenta-se no fato de que a tragédia se dirige ao coração, aos sentimentos, e a comédia se dirige ao intelecto, à inteligência. E há combinações, obviamente, mas isso não muda, isso seguirá funcionando sempre.”

Roberto Gómez Bolaños, 1995
(11min25, tradução minha).²⁰⁹

5.1. Bergson e os mecanismos do riso

A declaração de Chespirito, na epígrafe acima, proferida numa entrevista de 1995 ao programa *El Rumor del Humor*, curiosamente reflete e amplia o que escreveu Henri Bergson (1983, [p. 8]) em seu estudo sobre *O Riso*: “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura.”

De fato, uma passagem de sua autobiografia revela que Roberto Bolaños já conhecia o livro do filósofo francês pelo menos desde os primórdios de *El Chavo del Ocho*. Ele conta que conheceu Carlos Villagrán, o ator que viria a interpretar o Quico, numa festa na casa de Rubén Aguirre (o Prof. Girafales). Na ocasião, Rubén e Carlos apresentaram um esquete em que representavam um ventríloquo e seu boneco, fazendo Roberto “rir a mais não poder”. Ele então menciona como foi que aquele fantoche de bochechas infladas, interpretado por Carlos, lembrando-o das teses de Bergson, o levaria à ideia de criar o Quico e, em consequência, também a Dona Florinda:

Carlos, no papel do boneco chamado Pirolo, falava com as bochechas infladas, o que lhe dava um aspecto abertamente caricaturesco que favorecia amplamente a comicidade do número. Isso me fez recordar uma das causas do riso que Henri Bergson destaca em seu excelente estudo: “São causas frequentes do riso” — diz o eminente filósofo e literato — “a humanização do mecânico e a mecanização do humano.” Era o que Pirolo estava fazendo (sem se haver proposto a fazer):

²⁰⁹ “Pero la base del humorismo, esa no cambia: sigue siendo la misma. Yo creo que la gran diferencia entre la tragedia y la comedia, como extremos de las manifestaciones del arte dramático, estriban en que la tragedia se dirige al corazón, a los sentimientos, y la comedia se dirige al intelecto, a la inteligencia. Y hay combinaciones, obviamente, pero eso no cambia, eso seguirá funcionando siempre.” — Roberto Gómez Bolaños, 1995 (11min25).

aplicar a última parte do conceito bergsoniano: a mecanização do humano. Tanto que Bergson inclui precisamente um exemplo como esse quando expõe seu raciocínio: “Os movimentos mecanizados de uma pessoa nos fazem rir assim que nos fazem recordar a rigidez de um mecanismo ou a produção em série de títeres, bonecos, etc.” Então, eu me fiz uma pergunta: como funcionaria um menino com essas características como contraparte do Chaves? Ao dizer contraparte, me refiro ao fato de que tal menino seria rico (em comparação ao Chaves), caprichoso, teimoso, mimado, invejoso, etc. Minha resposta foi o desenho completo da personagem, à qual coloquei o nome de Federico (Fede “rico”), mas que seria chamado pelo apelido carinhoso de Quico. Sua presença na vila requeria a presença de um familiar adulto, o que me levou a desenhar a personagem de uma mãe cuja conduta justificasse o fato de ele ser mimado, caprichoso, e demais características do menino [...]. (BOLAÑOS, [2006], p. 102, tradução minha).²¹⁰

Ao que parece, a citação de Bergson foi feita de memória, resumindo em outras palavras uma das ideias centrais do filósofo, que entende que a comicidade surge quando temos “o *mecânico no vivo*” (BERGSON, 1983, [p. 39])²¹¹ — ideia que aparece explícita em vários trechos do livro, tais como:

Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa. ([p. 30]).

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. ([p. 43]).

[...] uma das formas essenciais da fantasia cômica consiste em nos representar o homem vivo como uma espécie de fantoche articulado [...]. (BERGSON, 1983, [p. 53]).

²¹⁰ “Carlos, en el papel del muñeco llamado Pirolo, hablaba con los cachetes inflados, lo cual le daba un aspecto abiertamente caricaturesco que favorecía ampliamente la comicidad del número. Esto me hizo recordar una de las causas de risa que destaca Henri Bergson en su excelente estudio: “Son frecuentes causantes de risa —dice el eminente filósofo y literato— la humanización de lo mecánico y la mecanización de lo humano.” Era lo que estaba haciendo Pirolo (sin habérselo propuesto): aplicar la última parte del concepto bergsoniano: la mecanización de lo humano. Tanto, que Bergson incluye precisamente un ejemplo como éste cuando expone su razonamiento: “Los movimientos mecanizados de una persona nos hacen reír en cuanto nos hacen recordar la rigidez de un mecanismo o la producción en serie de títeres, muñecos, etcétera”. Entonces me hice una pregunta: ¿qué tal funcionaría un niño con estas características como contraparte del Chavo? Al decir contraparte me refiero al hecho de que tal niño sería rico (en comparación con el Chavo), caprichoso, testarudo, consentido, envidioso, etcétera. Mi respuesta fue el diseño completo del personaje, al que puse como nombre Federico (Fede “rico”), pero que sería llamado por el cariñoso apodo de Quico. Su ubicación en la vecindad requería la presencia de un familiar adulto, lo que me llevó a diseñar el personaje de una mamá cuya conducta justificara lo consentido, caprichoso y demás características del niño [...]” (BOLAÑOS, [2006], p. 102).

²¹¹ A versão do livro de Bergson a que tive acesso não tem visíveis os números de página, por isso indicarei os números entre colchetes, segundo minha contabilidade.

A história do esquete do boneco Pirolo — em cuja representação Carlos Villagrán já utilizava o artifício cômico de inflar as bochechas, que depois viria a ser a característica física mais marcante do Quico — nos remete à imagem com que o Prof. Girafales deprecia o Quico, quando, vendo uma foto do menino sentado nos joelhos do pai, pergunta quem é o “ventríloquo”, conforme citado no item 3.2.3. Aliás, de certo modo o conceito bergsoniano de “humanização do mecânico e mecanização do humano” como causa do riso relaciona-se com duas daquelas vias de transposição metafórica do vitupério satírico, que vimos no mesmo item: de animado para inanimado e vice-versa.

Chespirito futuramente viria a explorar as personagens do boneco de ventríloquo (ep. 113, 1976) e do robô (ep. 247, 1979) em episódios de *El Chapulín Colorado*, cujos enredos serão comentados adiante.

Façamos primeiro um resumo das principais “regras” ou “leis” elencadas por Henri Bergson e veremos que várias delas se aplicam de algum modo às séries de Chespirito,²¹² a começar, a propósito, pelas bochechas do Quico, que ilustram a seguinte regra da fisionomia cômica: “*Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar.*” (BERGSON, 1983, [p. 15]).

Partindo da premissa geral de que o risível se fundamenta em “certa *rigidez mecânica* onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa” (1983, [p. 10]), Bergson entende que os vários mecanismos da comicidade são variantes específicas desse princípio geral. É assim que, por exemplo, para ele os vícios que servem de temas da comédia são aqueles que, em vez de estarem encarnados nas personagens como uma de suas características gerais, são dotados de um automatismo que as arrastam ou as tomam como instrumento, manobrando-as “como fantoches”: “o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco.” ([p. 12]). Do mesmo modo as “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na

²¹² Uma relação entre o humor de *El Chavo* e a teoria bergsoniana já foi observada de passagem por Ariel Quiroz (2018, pp. 46–48). Assim como no caso da teoria dos modos ficcionais de Frye, a leitura das séries de Bolaños a partir dos preceitos de Bergson poderia render uma análise mais ampla e minuciosa do que a que se fará aqui. Ademais, poderá ser igualmente proveitoso um estudo que considere mais a fundo a obra de Arthur Koestler, *The Act of Creation* (1964), sobretudo sua primeira parte, que adiante será citada não mais que breve e superficialmente.

exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo.” (BERGSON, 1983, [p.18]). Além dos gestos e movimentos, a ideia se aplicaria também às cenas e situações:

[...] percebemos confusamente consequências cada vez mais remotas, cada vez mais importantes também, da lei que acabamos de enunciar. Pressentimos visões ainda mais fugazes de efeitos mecânicos, sugeridas pelas ações complexas do homem e não mais simplesmente por seus gestos. Adivinhamos que os artificios usuais da comédia, a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques, poderão extrair a sua força cômica da mesma fonte. Nesse caso, a arte do teatro burlesco consistiria talvez em nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo conservando deles o aspecto exterior da semelhança, isto é, a maleabilidade aparente da vida. (BERGSON, 1983, [p. 21]).

Um estudo focado na parte cênica dos seriados de Chespirito mostrará como a maioria de suas personagens são marcadas por gestos característicos e recorrentes. Por exemplo: Seu Madruga, irritado com alguma trapalhada ou ofensa do Quico, castiga-o com um beliscão no braço; Quico então vai chorar, escorado na parede do pátio; Dona Florinda, com ou sem razão, castiga Seu Madruga com um tabefe na cara; em seguida, Quico, seguindo o exemplo da mãe, golpeia-lhe o peito com um soquinho; Seu Madruga, bravo, joga o chapéu no chão e o pisa aos pulos; às vezes sem razão e muitas vezes com, ele lança no Chaves a culpa e o castiga com um cascudo; Chaves, chorando, em geral recolhe-se ao seu barril. Tais gestos recorrentes não raro são acompanhados de falas recorrentes, ou seja, por bordões: após esbofetear o Seu Madruga, Dona Florinda diz ao filho: “*¡Vámonos tesoro, no te juntes con esa chusma!*”, e daí Quico precede o seu soquinho com gritos de “*¡Chusma! ¡Chusma!*” (em português, “Gentalha! Gentalha!”); já Seu Madruga acompanha o cascudo que dá no Chaves com um “*¡Toma!*” e o sucede com “*¡Y no te doy otro nomás porque...!*”, variando a explicação conforme cada situação.

Assim como no caso do diálogo recorrente entre o Prof. Girafales e Dona Florinda, que vimos no item 2.3, estas fórmulas repetem-se inúmeras vezes, o que lhes dá a aparência daquela “articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos”; mas, por outro lado, com frequência acrescentam-se também pequenas variações cômicas, que lhes dão o caráter de autoparódia. No episódio 106 (1976,

03min00), por exemplo, Quico tem na mão um caminhãozinho de brinquedo quando vai dar o seu habitual soquinho no peito de Seu Madruga, o que lhe causa maior dano que de costume; mais tarde no mesmo episódio (11min50), o equívoco se repete, mas agora Quico tem na mão uma banana, que esmaga na camiseta de Seu Madruga — o que nos dá um pequeno exemplo daquele humor pastelão que, conforme mencionado na Introdução, é mais um dos elementos cômicos das séries (porém do aspecto especificamente cênico, que não é o foco deste trabalho).

Bergson (1983, [p. 36]), portanto, estabelece a seguinte regra geral: “*É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica.*” Observando três aspectos que caracterizam a “vida”, ele então fundamenta, nas características contrárias, três processos do cômico:

A vida se nos apresenta como certa evolução no tempo, e como certa complicação no espaço. Considerada no tempo, ela é o progresso contínuo de um ser que envelhece sem cessar: isto é, ela jamais volta atrás, e jamais se repete. Da perspectiva do espaço, ela exhibe a nossos olhos elementos coexistentes tão intimamente solidários entre si, tão exclusivamente feitos uns para os outros, que nenhum deles poderia pertencer simultaneamente a dois organismos diferentes: cada ser vivo é um sistema fechado de fenômenos, incapazes de interferir em outros sistemas. Os caracteres exteriores (reais ou aparentes) que distinguem o vivo do simples mecânico são a mudança contínua de aspecto, a irreversibilidade dos fenômenos e a individualidade perfeita de uma série encerrada em si mesma. Tomemos o avesso disso: teremos três processos que chamaremos de *repetição*, *inversão* e *interferência de séries*. Facilmente se percebe que se trata dos processos do teatro bufo, e que não poderia haver outros. (BERGSON, 1983, [p. 44]).

A *repetição* pode ser de expressões ou de situações. Na *repetição de expressões*, a comicidade reside no fato de haver “*em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma idéia que se diverte em comprimir de novo o sentimento*” — recurso cômico nomeado por ele de “boneco de mola”. Dois bons exemplos que já vimos são o da cena em que Chapolin vai sugerindo que Juleu se deixe matar por Capuleto, ao passo que Juleu vai repetindo “*No, mejor no lo dejo...*” (cf. item 3.2.3), e o de Sansão, que vai repetindo a expressão “*pero todo lo demás, sí, fue verdad...*” ao mesmo tempo em que segue desmentindo aos poucos a versão sobre sua luta com o leão (cf. item 1.3). Já a *repetição de situação* consiste numa “combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões,

contrastando vivamente com o curso cambiante da vida.” Exemplos são as inúmeras situações recorrentes em *El Chavo*, como as mencionadas acima, além de muitas outras. Já em *El Chapulín Colorado*, é a invocação do herói que sempre se desenvolve a partir da mesma fórmula, como veremos adiante, no item sobre o bordão. Essas repetições situacionais formam uma espécie de esqueleto ou estrutura, por assim dizer, a partir da qual vão se formando os enredos e diálogos.

A *inversão* é o procedimento pelo qual se obtém “uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam”, como nos casos de “mundo às avessas” e as variações do “tema do ladrão roubado”: “Trata-se sempre, no fundo, de uma inversão de papéis, e de uma situação que se volta contra quem a criou.” (BERGSON, 1983, [p. 46–47]). Vários exemplos desse tipo já vimos no episódio “*Cuento de brujas*” (cf. item 3.2.1), como o da mocinha quebrando o tronco que Chapolin, querendo demonstrar sua força, não havia conseguido quebrar. Aliás, pouco depois há uma ilustração perfeita desta inversão de papéis, quando, com a súbita aparição de Nene, o herói se assusta e pula nos braços da camponesa (fig. 20).



Figura 20: Cena de “*Cuento de brujas*” (*El Chapulín*: ep. 110, 1976, 08min08).

De fato, muito da caracterização paródica do Chapolin é construída por meio de tais inversões: quando ele, em vez de ajudar, deixa a situação pior do que estava antes de sua chegada; quando golpeia os inocentes por engano (ou de propósito) etc.

O terceiro procedimento é o da *interferência de séries*, pelo qual “*Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos*

absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos.” (BERGSON, 1983, [pp.47–48]). É nessa ideia que se baseia “A transposição, em geral cômica, do antigo em moderno”, como nos exemplos que observamos no capítulo 2: quando o pai de Romieta atribui a briga entre Montescos e Capuletos à rivalidade dos times do futebol mexicano, há uma fusão momentânea entre os fatos que se desenrolam na Verona renascentista e os fatos do México da década de 1970; interferência similar do moderno no antigo acontece também quando Sansão confessa haver pagado uma multa de 100 pesos ao zoológico de Chapultepec e quando, em *Don Juan Tenório*, fazem referência a John Travolta e ao avião Concorde. Outro procedimento baseado no método da interferência de séries, agora no nível do enredo, é o *quiproquó*, o qual será considerado mais detalhadamente adiante.

No nível dos diálogos, ou no da “comicidade de palavras” (BERGSON, 1983, [p. 50]), a repetição é o que fundamenta o uso cômico dos *bordões*, ao passo que a interferência e a inversão fundamentam os *trocadilhos* e os *equivocos de interpretação*. A presença desses três recursos cômicos nas séries de Chespirito também será considerada no decorrer deste capítulo — mas antes vejamos dois elementos literários que se valem não só deles como também daqueles já analisados nos capítulos anteriores.

5.2. Os títulos de episódios e nomes de personagens

“Todo trabalho literário”, escreve Walter Lima Torres (1998, p. 22), “apresenta-se, num primeiro momento, unicamente sob a forma de um título.” O título é, por assim dizer, a nossa porta de entrada para a obra, “a superfície que nos acena convidando-nos a ir além dela”.

O título é apresentado como um acordo entre autor e espectador ou leitor e funciona como um elemento gerador de suspense e de expectativa. O título é a legenda inicial que, ao longo da leitura ou no transcorrer da representação/projeção, vai explicitando-se por meio das associações que o leitor é capaz de operar entre ele e a narrativa apresentada. (TORRES, 1998, p. 22).

Sendo um texto exterior ao texto propriamente dramático, esclarece o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (1999, pp. 410–411), o título é, nesse sentido, um “elemento

didascálico (*extra-* ou *paratextual*)”, cujo “conhecimento obrigatório”, não obstante, “influi sobre a leitura da peça”. Portanto, segundo a classificação de Gérard Genette (*apud* TORRES, 1998, p. 22), os títulos, juntamente com subtítulos, prefácios, rubricas e “todos os textos acessórios que envolvem a obra literária propriamente dita”, fazem parte do chamado *paratexto*, o qual forma uma “massa periférica de texto” que “circunscreve, delimita e orienta o olhar do leitor”, estabelecendo uma relação transtextual. (TORRES, 1998, p. 122). Pavis (1999, p. 411) comenta brevemente seis tendências da formação dos títulos:

1. **Concisão:** o título tende a ser conciso e fácil de lembrar; mesmo os títulos longos, com o uso, costumam ser abreviados, como *Hamlet*, *Príncipe da Dinamarca*, que veio a ser encurtado para, simplesmente, *Hamlet*;
2. **Nome próprio:** muitas vezes o título é o nome da personagem principal, como *Tartufo*;
3. **Caracterização imediata:** quando o título apresenta o herói pela generalização de seu caráter, como *O Avaro*;
4. **Comentário metatextual:** em que o título propõe um comentário abrangente sobre a história, como *O Jogo do Amor e do Acaso*, título este que “convida a elucidar as relações desses dois motivos na intriga”;
5. **Gosto pela provocação e pela publicidade:** títulos chamativos que “excitam a curiosidade e atraem a atenção”, como *Quem tem medo de Virgínia Woolf?*;
6. **Provérbio:** quando o título reproduz ou se baseia em um provérbio, que dá o tema ilustrado pela história, como nas comédias de Musset (por ex., *Não se pode pensar em tudo*); não raro é “um trocadilho mais ou menos enigmático”, como *The Importance of Being Earnest* (*A Importância de ser Franco*), de Oscar Wilde, que faz um jogo de palavras com o adjetivo “earnest” (sério, franco) e o nome do protagonista, Ernst.

Walter Torres (1998, p. 24) considera ainda as relações com figuras de linguagem como a *metáfora* (por ex., em *O Urso* ou em *O Canto do Cisne*, de Tchekhov) e a *antonomásia*. Antonomásia, explica o dicionário de Pavis (1999, p. 16), é

a substituição de um nome próprio por um nome comum ou por uma expressão que o caracteriza — como o “Estagirita” (Aristóteles) ou o “Bruxo do Cosme Velho” (Machado de Assis). Assim, no teatro, o “Atrabiliário amoroso” e o “Avarento” são antonomásias das personagens de Alceste e Harpagon. Ainda segundo Pavis (1999, p. 16), o próprio nome da personagem pode ser considerado uma figura de antonomásia, “quando é expressivo e designa em potência toda a sua psicologia”, como no caso de “Tartufo”, cuja sonoridade provoca no ouvinte “a desagradável impressão de um homem meloso e que sussurra suas preces”. Logo, percebe-se que a antonomásia é uma figura própria dos itens 2 e 3 do esquema acima, enquanto que a metáfora pode aparecer relacionada aos itens 3, 4, 5 e 6.

Os títulos das duas séries de Roberto Bolaños são formados pelo nome de suas respectivas personagens principais: *El Chavo (del Ocho)* e *El Chapulín Colorado* — e aqui também podemos falar em antonomásia, sobretudo no primeiro caso, em que o protagonista é chamado de “O Menino (do Oito)”.

Os títulos dos episódios de *El Chavo* em geral são concisos e se referem a uma situação específica que os caracteriza: o episódio em que os meninos brincam de bombeiro é intitulado “*Los bomberos*” (1975, ep. 76); quando Chaves procura pelo homem invisível, “*El Hombre invisible*” (1976, ep. 140); quando Chaves não quer lavar as mãos, “*Manos negras del Chavo*” (1979, ep. 238). O episódio em que Seu Madruga trabalha como vendedor de balões (*globos*) intitula-se “*El negocio de los globos*” (1977, ep. 156); quando vende coisas usadas e é identificado pelos meninos como “o velho do saco”, “*El viejo del costal*” (1975, ep. 83); quando começa a trabalhar como pintor, “*La nueva profesión*” ou “*Don Ramón pintor*” (1976, ep. 109). “*Disgusto amoroso*” é o episódio em que Dona Florinda e o Prof. Girafales estão brigados. Já os episódios da escola em geral fazem referência à aula e à matéria estudada: “*Primero día de clases*” (1975, ep. 99); “*La clase de aritmética*” (1979, ep. 236); “*Clases de primeros auxilios*” (1978, ep. 221); “*La clase de música*” (1977, ep. 184); “*Ciencias naturales*” (1978, ep. 206); “*El examen de historia*” (1979, ep. 241).

Todavia há alguns títulos mais chamativos, do tipo que desperta a atenção e atiça a curiosidade do espectador: “*El cumpleaños fúnebre de Don Ramón*” (1975, ep. 85) é o episódio em que Seu Madruga pensa que estão preparando o seu funeral, sendo que na verdade é uma festa de aniversário (*cumpleaños*) surpresa; em “*La siembra de un*

huevo” (Plantação de ovo) (1976, ep. 122, 01min39) vemos que Chaves quer plantar um ovo para que nasça uma árvore de galinhas; “*Invocando a Satanás*” (1976, ep. 135) é o episódio em que a Dona Clotilde espanta os meninos ao sair chamando por seu cãozinho Satanás; “*Los cuernos del profesor*” (1978, ep. 190) traz o trocadilho que gerará um equívoco humorístico, uma vez que os “chifres” (*cuernos*) em questão são uma espécie de doce, e não o tipo de chifre que o professor imagina ao ouvir que Dona Florinda os está preparando para ele; outro trocadilho aparece em “*La gloria de Don Ramón – Parte 3*” (1978, ep. 214), visto que aqui o Seu Madruga tenta paquerar sua nova vizinha, Glória.

Porém é em *El Chapulín Colorado* que os títulos vão além de seu mero papel de apresentação e tornam-se um elemento cômico em si mesmos, funcionando como um chiste inicial que em geral sintetiza ou ilustra a temática central do episódio — à maneira do comentário metatextual da classificação de Patrice Pavis (item 4), e com um tom que tende ao gosto pela provocação e pela publicidade, dos títulos chamativos (item 5). Diferente do que acontece em *El Chavo*, os títulos de *El Chapulín Colorado* são, na maioria das vezes, enunciados pelo locutor, logo após a vinheta que apresenta o herói, o programa e os atores, a partir da fórmula “*En esta ocasión presentamos un episodio titulado...*” (cf. por ex. 1976, ep. 119, 00min56).²¹³

Estes títulos já não têm nada de concisos, mas sim inserem-se naquela tradição observada por Jean-Pierre Ryngaert (1996 *apud* TORRES, 1998, p. 24), segundo a qual os títulos das comédias seriam mais “tagarelas” que os das tragédias. Conforme o item 6 da classificação de Patrice Pavis, muitos baseiam-se em provérbios, porém reformulando-os na clave da paródia.

Assim, o provérbio “*Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón*” aparece parodiado como “*Ladrón que roba a ladrón es traidor al sindicato*” (1974, ep. 45), título do episódio em que dois empregados são acusados de roubar um valioso selo que estava sob a guarda de seu patrão; posteriormente, quando o paradeiro do selo é descoberto pelo Chapolin, o próprio patrão revela-se ele mesmo um ladrão, pois, apropriando-se do selo, recusa-se a pagar o valor devido ao seu dono, que então também

²¹³ A ausência de semelhante locução explícita em *El Chavo* faz com que alguns episódios acabem sendo conhecidos por mais de um título diferente, de maneira que, por exemplo, “*Invocando a Satanás*” às vezes é citado como “*Un perrito llamado Satanás*”; “*La siembra de un huevo*”, como “*El Castigo de Quico*”; “*Clases de primeros auxilios*”, como “*Todavía no es hora de clases*”; “*Disgusto amoroso*”, como “*Termina el romance*”; “*Los bomberos*”, como “*Jugando a los bomberos*” etc.

invocará a ajuda do herói para pegá-lo de volta. “*La ociosidad es madre de todos los vicios*” é parodiado no título do episódio em que uma mulher casada com um homem preguiçoso pede ao Chapolin que convença o marido a procurar trabalho: “*La ociosidad es la madre de un amigo mío*” (1979, ep. 249). Outra versão do mesmo roteiro já havia saído antes com o título “*La ropa limpia se ensucia en casa*” (1975, 78b), que inverte comicamente o sentido de “*La ropa sucia se lava en casa*”.

A máxima “*De médico, poeta y loco, todos tenemos un poco*” é aproveitada em quatro títulos. Dois deles apenas substituem um dos termos por “*Chapulín*”: em “*De Chapulín, poeta y loco todos tenemos un poco*” (1974, ep. 59), o herói vai parar numa casa onde vivem três loucas; “*De médico, chapulín y loco todos tenemos un poco*” (1975, ep. 76) é o episódio em que ele aparece no hospital e confunde os prontuários de dois pacientes, e passa a tratar o moribundo como se estivesse quase sadio e vice-versa. Os outros dois títulos ainda acrescentam mais um termo: “*De Chapulín, cazador y loco todos tenemos un poco*” (1975, ep. 97) e “*De torpe, Chapulín y loco todos tenemos un poco*” (1979, ep. 246). Ambos são versões do mesmo roteiro: Florinda está sozinha numa cabana e chama o Chapolin ao ouvir no rádio que há um louco perigoso à solta; logo aparecem um caçador e um guarda florestal, que são confundidos com o tal louco.

A ideia de que “dinheiro chama dinheiro” recebe um complemento deveras verdadeiro em “*Dinero llama a dinero. ¡Ah, pero también al ratero!*” (1978, ep. 203), cujo enredo gira em torno desses dois temas (o dinheiro e o ladrão): um casal descobre que ganhou na loteria, mas não sabe onde está o bilhete premiado; enquanto Chapolin os ajuda na procura, surge um ladrão que começa a roubar os objetos da casa.

O “*ratero*” também é mencionado nos títulos que parodiam o ditado “*Caras vemos, corazones no sabemos*” (equivalente a “Quem vê cara não vê coração”). Em “*Muñecos vemos, rateros no sabemos*” (1977, ep. 171b), Chapolin é chamado para deter um bandido vingativo, mas o confunde com um boneco de trapo. Em “*Aristócratas vemos, rateros no sabemos*” (1978, ep. 199), há o conde cleptomaniaco que rouba os selos de um colecionador. Já em “*Ratas vemos, intenciones no sabemos*” (1974, ep. 50b), Chapolin se depara com um rato quando, tendo encolhido de tamanho, entra dentro do cano de uma pia a fim de recuperar um relógio perdido. O episódio de um mendigo esmoleiro (“*limosnero*”) que exige, à mão armada, grandes “esmolas” dos transeuntes intitula-se “*Limosneros vemos, millonarios no sabemos*” (1979, ep. 234). E

o episódio em que Chapolin é chamado para impedir que se tirem fotos da Condessa francesa chama-se “*Fotógrafos vemos, mañas no sabemos*” (1976, ep. 132b).

A fórmula “*Más vale... que...*”, da qual saem diversos provérbios, como “*Más vale tarde que nunca*”, “*Más vale prevenir que curar*” e “*Más vale estar solo que mal acompañado*”, é parodiada no título “*Más vale una mujer joven, rica y bonita que una vieja, pobre y fea*” (1976, ep. 143), o qual título tem algo de cínico, mas também de irônico, na medida em que o episódio trata de uma mulher jovem, bonita e interesseira.

Já o adágio “*Más vale pájaro en mano que ciento volando*” serve de base para “*Más vale ratero en jaula que ciento robando*” (1977, ep. 150), título do episódio em que Chapolin tenta resolver o mistério dos presos que estão fugindo de uma chefatura de polícia; para “*Más vale cien fantasmas volando que uno en la mano*” (1978, ep. 186), do episódio em que Chapolin vai investigar um teatro assombrado por fantasmas; e para “*Más vale silla en la mano que me siento volando*” (1977, ep. 155b), no qual em determinada cena o Chapolin se senta numa cadeira (*silla*) voadora. Neste, há um jogo de palavras na substituição de “*ciento*” (cem, centena) por “*siento*” (dos verbos “sentar” ou “sentir”): “Mais vale uma cadeira na mão que me sento voando” (ou “que me sinto voando”).

O trocadilho é um recurso muito utilizado pelos títulos de *El Chapulín Colorado*. Por exemplo, há o jogo entre sentido metafórico e sentido literal quando “A ociosidade é a mãe de todos os vícios” transforma-se em “A ociosidade é a mãe de um amigo meu”. Outro jogo entre o figurado e o literal vemos no título do episódio do hotel que cobra um preço absurdo a um casal de hóspedes: “*Hay hoteles tan higiénicos que hasta la cartera te limpian*” (1976, ep. 119).

Joga-se com os sentidos de “*fuga*” em “*Juan Sebastián Bach hizo muchas fugas, pero no se sabe de qué presidio*” (1974, ep. 54), título de outra versão da história dos fugitivos da chefatura de polícia, e em “*De los delincuentes que se fugan, el más peligroso se llama gas*” (1976, ep. 122), episódio em que há uma explosão devido a um vazamento de gás (“*fuga de gas*”, em espanhol). O episódio em que vemos, ou melhor, não vemos o homem invisível tem um título que brinca com os sentidos do verbo “*ver*” (perceber pela visão x visitar, encontrar): “*El hombre invisible es tan antipático que nadie lo puede ver*” (1973, ep. 26). Algo parecido acontece no título do episódio do verniz invisibilizador, em que o trocadilho se dá na troca do sentido figurado pelo literal

do verbo “ver”, na expressão “*Yo al hombre invisible no lo puedo ver ni en pintura*” (1977, ep. 167b). E em “*Cómo aplastar a un chapulín sin mortificar a la Sociedad Protectora de Animales*” (1976, ep. 120),²¹⁴ a palavra “*chapulín*” do título refere-se literalmente ao “gafanhoto”, mas metaforicamente ao Chapolin Colorado, visto que o episódio trata de uma tentativa de matá-lo.

O episódio do Lobisomem, por sua vez, traz no título uma referência literária, porém parodiada pelo trocadilho: “*Al hombre lobo le hacen daño las caperucitas verdes*” (1978, ep. 202b). Aqui, em primeiro lugar se estabelece uma relação entre o Lobisomem e o lobo do conto da Chapeuzinho Vermelho (*Caperucita Roja*) — que a quer comer, como bem sabemos —, todavia altera-se a cor dela para o verde, e aí o adjetivo deixa de ser apenas uma cor e passa a ter também o sentido de não-maduro, de modo que “Ao Lobisomem fazem mal as chapeuzinhos verdes”.

Já tive ocasião de analisar os episódios “*El campeón de karate amaneció de mal karáter*” (1976, ep. 108) e “*El pintor se fue de pinta*” (1979, ep. 237), cujos títulos brincam com a sonoridade das palavras (*karate/karáter*; *pintor/irse de pinta*). Há outros que são meramente jogos de som, com inversões e trocas de sílabas: “*¡No se dice estuata, se dice menumento!*” (1976, ep. 139), episódio em que há uma estátua de cera do Chapolin; “*Lo malo de los fósiles es que son muy difósiles de encontrar*” (1974, ep. 43), sobre uma expedição arqueológica; “*¿Duende está el dónde? Eh, perdón, ¿dónde está el duende?*” (1979, ep. 226), sobre a casa invadida por duendes.

E há os que jogam ao mesmo tempo com os sons e os sentidos, como na relação entre “a Marte” e “amar-te” em “*Algún día los terrícolas llegarán a Marte, o por lo menos a estimarte*” (1974, ep. 68b) e “*Si los astronautas llegan a Marte, tú debes corresponder con un cariño igual*” (1976, ep. 133). No primeiro, um marciano invade a Terra e, no segundo, Chapolin tenta impedir que um astronauta vingativo destrua o planeta Terra.

Muito frequentes são os trocadilhos baseados na fórmula “*No es lo mismo... que...*”, os quais trabalham principalmente com as inversões de termos e trocas de sílabas. Assim, o episódio sobre Cristóvão Colombo (*Colón*, em espanhol) tem por título: “*No es lo mismo ‘Pancracio se enfermó del colon’, que ‘Colón se enfermó de páncreas’*” (1978, ep. 216). O episódio em que um senhor e sua neta são ameaçados de

²¹⁴ A versão de 1973 (ep. 21) usa o verbo “*matar*” em vez de “*aplstar*” (esmagar).

serem despejados de sua casa, que está sob risco de desabar, intitula-se “*No es lo mismo ‘la casa se cae de vieja’, que ‘la vieja se cae de la casa’*” (1974, ep. 73).²¹⁵

Em “*No es lo mismo ‘los platillos voladores’ que ‘los bolillos plateadores’*” (1974, ep. 36), um pescador vê um disco voador (*platillo volador*) que transporta marcianos para a Terra. No caso desse título, deve-se notar que em espanhol o *v* e o *b* têm o mesmo som, de modo que o efeito sonoro do trocadilho é a de troca de sílabas, mais ou menos o que seria em português o efeito de “Não é o mesmo ‘discos voadores’ e ‘vocos discadores’” (*bolillo* é uma espécie de pão típica do México, de modo que a imagem do chiste é a de “pãezinhos prateadores”).

Em “*No es lo mismo ‘las bombas de agua’ que ‘¡aguas con la bomba!’*” (“Bombas d’água” não é o mesmo que “cuidado com a bomba!”) (1975, ep. 74), Chapolin precisa encontrar e desativar uma bomba. “*No es lo mismo antigüedades que vejestorios*” (Antiguidade não é o mesmo que velharada) (1977, ep. 149) é outra versão da história da expedição arqueológica. O enredo de “*No es lo mismo hacerse bolas con la magia, que hacerse majes con la bola*” (Fazer bolas com a magia não é o mesmo que fazer bobos com a bola) (1974, ep. 61) gira em torno de uma bola de cristal. Já o episódio em que três pessoas, sob ameaça de serem fuziladas, devem atravessar a fronteira chama-se “*No es lo mismo el pelotón de la frontera, que la pelotera del frontón*” (O pelotão da fronteira não é o mesmo que a peloteira do frontão) (1976, ep. 140).

Outros títulos se aproximam do *nonsense*, como “*No son todos los que están, ni están todos los que son*” (1977, ep. 182), que é outra versão do ep. 59, mas agora com loucos em vez de loucas, e “*Cuando los gemelos no son buenos cuates*” (1975, ep. 85), em que Chapolin conhece dois gêmeos dançarinos. Neste segundo, os irmãos dançarinos não se dão muito bem, de modo que, segundo um dos sentidos da palavra “*cuates*”, o título é muito apropriado: “Quando os gêmeos não são bons camaradas”. Porém, a proximidade com a palavra “*gemelos*” também ressalta o seu segundo significado, e aí então temos um processo de abstração: “Quando os gêmeos não são bons gêmeos”.

²¹⁵ O ep. 196b, de 1978, também tem esse mesmo título, mas o roteiro é diferente, embora com uma premissa semelhante.

A anedota de abstração, com suas contradições e paradoxos, é outro procedimento que aparece em vários títulos. A história em que Chapolin é chamado para ajudar um homem que se descobre sócia de um bandido procurado é *“El caso de dos hombres que eran tan parecidos que eran idénticos, sobre todo uno de ellos”* (1974, ep. 37). O episódio em que Chapolin vai proteger o Dr. Chapatin da fúria de dois bandidos que perderam dele numa partida de pôquer traz no título uma promessa que, ironicamente, logo se contradiz: *“Jamás volveré a jugar apostando dinero, y te apuesto lo que quieras a que cumplo”* (1975, ep. 93). O caso de uma espiã que tem um relógio especial que permite controlar os movimentos de quem o usa é a *“Historia de un reloj que ni se adelantaba ni se atrasaba, sino todo lo contrario”* (1975, ep. 105). Outra versão do episódio da casa que está em risco de desabar é *“Prohibido pisar el piso”* (1977, ep. 157), em que há uma cena em que o peso de Chapolin abre um buraco no piso frágil. E uma outra versão do roteiro sobre o verniz invisibilizador abre com a pergunta: *“¿De casualidad no han visto por aquí al hombre invisible?”* (1974, ep. 64b).

Os mortos, por sua vez, são referidos ora em títulos contraditórios — como *“Perdón, ¿aquí es donde vive el muerto?”* (1977, ep. 151), em que se parodia o monstro de Frankenstein; *“¿Es aquí donde vive el difunto?”* (1976, ep. 137), em que acontece uma sessão espírita; e *“Y de salud, ¿cómo anda el muerto?”* (1977, ep. 178b), que é outra versão do episódio do hospital, em que Chapolin confunde o paciente moribundo com o sadio —, ora em títulos pleonásticos, como *“El extraño y misterioso caso del difunto que se murió”* (1975, ep. 103) e, com uma ênfase ainda mais enfática, *“El cadáver muerto de un difunto que falleció al morir”* (1977, ep. 170), que são duas versões do mesmo roteiro. Nesse caso, aliás, com o passar dos acontecimentos os pleonasmos dos títulos revelam uma carga de ironia, na medida em que o tal “defunto” da história não morreu de verdade, mas apenas se finge de morto para enganar a polícia.

“Un bandido bastante muerto” (1975, ep. 80b) é outro roteiro baseado na mesma premissa, ou seja, um bandido que se finge de morto para enganar a polícia, e *“Un difunto bastante muerto”* (1976, ep. 128) mostra um vendedor ambulante que, ao visitar uma possível cliente, descobre um cadáver dentro de um baú. O engraçado aqui é que se usa o advérbio de intensidade “bastante” para um adjetivo que não admite graduação. O mesmo artifício cômico aparece também em *“Una momia bastante*

egipcia” (1973, ep. 22), título que também se torna irônico, na medida em que no fim das contas a tal “múmia” não é nem um pouco egípcia.

As gozações quanto à estatura do herói fazem parte dos títulos “*En las fotografías tamaño miñón, el Chapulín Colorado sale de cuerpo entero!*” (1974, ep. 44b),²¹⁶ que é a primeira versão da história em que Chapolin precisa impedir que se tirem fotos da Condessa, e “*Para un chaparro, bajar de la banqueta es caer al vacío*” (1976, ep. 125), em que há uma cena em que Chapolin se dependura do lado de fora de um prédio — numa altura considerável até para quem não é “*chaparro*” (baixinho).

Há ainda os títulos que parodiam ou fazem referência ao título de outras obras literárias ou cinematográficas, como no já citado “*Al hombre lobo le hacen daño las caperucitas verdes*” (1978, ep. 202b), que faz referência a *Chapeuzinho Vermelho*. Outro conto de fadas referenciado é *A Bela Adormecida*, em “*La bella durmiente era un señor muy feo*” (1974, ep. P11 e 34; 176, ep. P34 e 134–135), que conta a história de um homem das cavernas que é encontrado congelado e trazido de novo à vida por um professor.

Episódios que contam a história de personagens literárias ou históricas às vezes enfatizam em seu subtítulo aquela noção aristotélica de que a poética é a imitação de possibilidades por meio da imaginação, uma vez que se apresentam como histórias contadas “Não como foram, mas como poderiam haver sido”: “*La guerra de Secesión de los Estados Unidos. No como fue, sino como pudo haber sido*” (1974, ep. 63a); “*La historia de Guillermo Tell. No como fue, sino como pudo haber sido*” (1975, ep. 102b); “*La historia de Don Juan Tenorio. No como fue, sino como pudo haber sido*” (1975, ep. 104); “*Melodía bastante inmortal. Con la historia de Federico Chopin: no como fue, sino como pudo haber sido*” (1977, ep. 177).

“*Don Chapulín de la Mancha*” (1974 ep. 46 e 1978, ep. 200), como vimos, faz referência a *Dom Quixote*, não só no título mas, em certa medida, também na trama, uma vez que conta a história de um velhinho que acredita ser o Chapolin Colorado, assim como o fidalgo de Cervantes acreditava ser um cavaleiro andante. E, como notou Carlos Aguasaco (2010, p. 125), a paródia da história de Cyrano de Bergerac, o famoso poeta narigudo, tem como título o primeiro verso do soneto “*A un hombre de gran*

²¹⁶ A fotografia tamanho “*miñón*” (ou “*mignon*”), geralmente usada em documentos, tem o formato ovalado e mede 3,5 x 5 cm.

nariz”, de Francisco de Quevedo (escritor espanhol do século XVII): “*Érase un hombre a una nariz pegado*” (Era um homem a um nariz colado) (1978, ep. 212).²¹⁷

A primeira versão da história de um cientista que constrói um robô idêntico a um ser humano chamou-se “*El hombre que costó 6 pesos*” (1973, ep. 34), numa referência paródica à série americana *The Six Million Dollar Man* (em espanhol, *El hombre que costó 6 millones*), cuja personagem principal possui implantes biônicos e que, depois de aparecer em três filmes para televisão naquele ano de 1973, estrearia como série no início do ano seguinte.²¹⁸

Outro título de filme parodiado, como notou Aguasaco (2010, p. 206), é o de *The Teahouse of the August Moon* (1956)²¹⁹ — em espanhol, *La casa de té de la luna de agosto* — produção americana cuja história se ambienta no Japão. Ele é parodiado no título da primeira versão da história da gueixa e do samurai, “*La casa del té de hierbabuena de la luna del 8 de agosto de 1974*” (1973, ep. 23b) — literalmente “A casa do chá de hortelã da lua de 8 de agosto de 1974” —, em que a deformação paródica se dá pelo exagero da especificação.

“*El bueno, el malo y el Chapulín*” (1973, ep. 32) é um episódio que se passa no Velho Oeste, com um título que, obviamente, remete a *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966),²²⁰ famoso filme western de Sergio Leone, conhecido no Brasil como *Três Homens em Conflito* e cujo título em espanhol é *El bueno, el malo y el feo*. No título, Chapolin comicamente aparece no lugar do feio.

Outro episódio do Velho Oeste chama-se “*La ley del Chipote Chillón*” (A lei da Marreta Biônica) (1975, ep. 82), em referência ao western *La ley del talión*, que é o título em espanhol de *The Last Wagon* (1956).²²¹ Aguasaco (2010, p. 223) por sua vez o

²¹⁷ “*Érase un hombre a una nariz pegado, / Érase una nariz superlativa, / Érase una alquitara medio viva, / Érase un peje espada mal barbado; // Era un reloj de sol mal encarado. / Érase un elefante boca arriba, / Érase una nariz sayón y escriba, / Un Ovidio Nasón mal narigado. // Érase el espolón de una galera, / Érase una pirámide de Egipto, / Los doce tribus de narices era; // Érase un naricísimo infinito, / Frisón archinariz, caratulera, / Sabañón garrafal morado y frito.*” (QUEVEDO, 2014).

²¹⁸ O episódio de *El Chapulín Colorado* foi ao ar em 21 de dezembro de 1973 (*Lista CH*) e o primeiro episódio de *The 6 Million Dollar Man* estreou em 18 de janeiro de 1974 (Cf. <https://www.imdb.com/title/tt0702073/?ref_=ttep_ep1>. Acesso em: 6 out. 2019).

²¹⁹ Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0049830/>>. Acesso em: 17 out. 2019.

²²⁰ Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0060196/>>. Acesso em: 6 out. 2019.

²²¹ Conhecido no Brasil como *A última carroça*. Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0049434/releaseinfo>>. Acesso em: 18 out. 2019. *La ley del talión* também foi o título mexicano do filme *Jeremiah Johnson* (1972), conhecido no Brasil como *Mais forte que a vingança*. Este, porém, não é exatamente um western. Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0068762/releaseinfo>>. Acesso em: 6 out. 2019.

interpreta como uma paródia de *La ley del revólver* (*The Frontiersmen*, 1938).²²² Na verdade, pode-se entender que se trata de uma referência a ambos: a *La ley del talión* pela sonoridade e a *La ley del revólver* pela função atribuída à marreta biônica.

Já a paródia de *Romeu e Julieta* inverte as sílabas dos nomes num trocadilho: “*La romántica historia de Juleo y Rumietta*” (1975, ep. 90–91). A esta altura, podemos retomar o comentário de Patrice Pavis sobre os nomes próprios, que, valendo-se da antonomásia, podem ser expressivos e designar a psicologia das personagens.

Além do efeito cômico e do ganho de tempo para informar o espectador sobre a natureza dos caracteres, este procedimento indica desde o início a perspectiva do autor, prepara nosso julgamento crítico e facilita a abstração e a reflexão a partir de um caso particular da história contada. Esta motivação do signo poético reforça o vínculo entre o significante (as características do nome e da personagem) e o significado (o sentido da personagem): a figura de Tartufo não mais se distingue do seu nome e de seu discurso e dá assim a ilusão de um signo poético autônomo. (PAVIS, 1999, pp. 16–17).

Esse é um procedimento usado por escritores como Charles Dickens, que em seus livros de Natal, por exemplo, “segue a prática melodramática de deixar a denominação telegrafar a natureza da personagem” (ALLIGHAM, 2002, tradução minha),²²³ e Nikolai Gogol, que escolhe nomes que são “sempre significativos e refletem a importância da personagem, seu aspecto, posição social, traços físicos e psicológicos” e “também refletem os juízos morais do autor” (HERMOSILLO, 2009, p. 12, tradução minha).²²⁴

Chespirito é outro que usa dos nomes para transmitir a natureza ou a característica física das personagens, muitas vezes em forma de antonomásia, e quase sempre com sentido cômico, como no caso do protagonista de *El Chapulín Colorado*, cujo nome, como vimos, seguindo a linha de super-heróis como Homem-Aranha, Pantera Negra e Batman, alude a um animal: o Gafanhoto Vermelho. Bolaños ([2006], p. 96) conta em suas memórias que, no início, pensara em chamá-lo de *Chapulín Justicero*, porém, devido a detalhes técnicos, seu uniforme acabou sendo vermelho, de

²²² No Brasil, *A mestra rural*. Cf. <<https://www.imdb.com/title/tt0030161/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

²²³ “Even Dickens’s use of names in the Christmas Books follows the melodramatic practice of letting the appellation telegraph the nature of the character.” (ALLINGHAM, 2002).

²²⁴ “Cuando Gógol elige un nombre para sus personajes, lo hace con un objetivo claro, sus nombres son siempre significativos y reflejan la importancia del personaje, su aspecto, posición social, rasgos físicos y psicológicos, etcétera. También reflejan los juicios morales del autor.” (HERMOSILLO, 2009, p. 12).

modo que, para justificar a cor, visto que o mais natural seria um gafanhoto verde, decidiu alterar-lhe o “sobrenome” para “Colorado”. Isso, segundo a avaliação do autor, representou ainda uma vantagem dupla: “*una singular eufonía y una asociación con el célebre remate de los cuentos: ‘y colorín colorado, este cuento se ha acabado’.*”

Semelhantes valores expressivos também são conferidos aos nomes dos vilões e antagonistas. Já tivemos oportunidade de ver, por exemplo, o efeito humorístico do trocadilho e da referência paródica nos nomes das personagens japonesas, Sugatito Orinagua e Silbato Yamasaki. O próprio Super Sam tem seu nome formado por uma combinação de referências, as quais deduzimos a partir das características de seu traje: o “Super” de Super-Homem junto ao “Sam” de Tio Sam.

Martyna Gibka (2018, pp. 47–52), escrevendo sobre a função humorística dos nomes de personagens, distingue cinco categorias pelas quais um nome pode ser cômico: **1)** quando o nome próprio é percebido como apelativo, isto é, como uma palavra comum, dotada de valor semântico; **2)** quando essa percepção é “catalisada” pela relação do nome com o contexto ou por um trocadilho; **3)** quando o nome se baseia num termo coloquial, vulgar, anatômico ou escatológico; **4)** quando o nome caracteriza a personagem de modo depreciativo; e **5)** quando há um agrupamento de nomes que se adequam perfeitamente uns aos outros ou, ao contrário, são incompatíveis.²²⁵ Gibka (2018, p. 54) nota que há graus de comicidade nessas categorias e que, ademais, há nomes que podem ser classificados em mais de uma delas. Nas séries de Chespirito, encontramos nomes cômicos relativos a todas essas categorias.²²⁶

Em “*Con la ley del embudo, ni el Chapulín pudo*” (1975, ep. 87), Chapolín é chamado para ajudar a capturar um perigoso louco surdo-mudo que escapou do manicômio, chamado Poucas Trancas (*El Pocas Trancas*). Outro Poucas Trancas vemos no episódio “*El retorno de Súper Sam*” (1978, ep. 201b), que desta vez não é um louco saído do hospício, mas sim um bandido perigoso que fugiu da prisão.

O homem das cavernas trazido de novo à vida é Chimpanolfo, e o professor russo que o descobriu, congelado na Sibéria, é o Prof. Popov (174, ep. 38). Um cientista

²²⁵ Em todos os casos, o que fundamenta o efeito cômico é uma incongruência entre o nome próprio, cujo sentido é indicar uma pessoa particular, e o seu sentido apelativo, de palavra comum. Assim, retomando a teoria de Bergson sobre os três procedimentos cômicos gerais, podemos dizer que o efeito humorístico dos nomes se baseia na interferência de séries.

²²⁶ Um desenvolvimento futuro da análise dos nomes e apelidos na obra de Chespirito poderá tirar grande proveito dos vários estudos de Martyna Gibka sobre as funções dos nomes de personagens, disponibilizados pela autora em: <<https://independent.academia.edu/MartynaGibka/>>.

inventor, que aparece em alguns episódios (1974, ep. 46; 1976, ep. 111 e 138; 1977, ep. 149), é o Prof. Inventillo.²²⁷ Um tio que, com vistas num dinheiro fácil, quer arranjar para a sobrinha um casamento com um idiota que acabou de ganhar na loteria é o tio Trambique (*tío Trinquete*), e o dito idiota chama-se Gerúndio (1977, ep. 160b). Três sobrinhos que anseiam pela herança do tio rico têm nomes que remetem à versão castelhana dos nomes dos sobrinhos do tio Patinhas: Hugo, Paco e Luisa (1975, ep. 74 e 1977, ep. 172).

Os episódios 89 (1975) e 227 (1979) mostram em casa um homem que cuida dos afazeres domésticos, enquanto a esposa trabalha fora. Em sua caracterização, os estereótipos de marido e esposa se invertem. O marido pede ajuda ao Chapolin para completar as tarefas, pois, segundo ele, se a mulher encontrar algo fora de ordem, será capaz de se irritar e chegar até a bater nele. O nome da esposa, Fregoberta, é sugestivo por formar-se da raiz do verbo “*fregar*”, que carrega os sentidos de “esfregar”, “molestar” e “causar dano”, como observa Aguasaco:

O nome da mulher é usado com uma literalidade reveladora, visto que, segundo o dicionário da Real Academia da Língua [Espanhola], “*fregar*” significa “esfregar com força uma coisa com outra”, mas também “Aborrecer, molestar, importunar” e, em um terceiro sentido muito latino-americano, “Causar dano ou prejuízo a alguém”; então, Fregoberta se desloca pelos significados de seu nome. Deixa de ser a que esfrega os pisos para passar a ser a que aborrece o marido com ordens e eventualmente pode chegar a causar-lhe dano. Não obstante, esse último deslocamento se dá na imaginação do marido, que, como já se disse, crê que ela seria capaz de “golpeá-lo” caso não encontre tudo arrumado. (AGUASACO, 2010, p. 236, tradução minha).²²⁸

As personagens, digamos, mais comuns, não raro recebem os nomes ou apelidos dos próprios atores que as interpretam. As personagens de Carlos Villagrán muitas vezes chamam-se Carlos ou Carlitos; as de Florinda Meza, Florinda; as de Ramón Valdés, Ramón, Moncho, Monchito ou Valdés; as de Roberto Bolaños, Chespirito.

²²⁷ Traduzido em português como Prof. Inventivo e Prof. Imbecilo. Cf. <https://chaves.fandom.com/pt-br/wiki/Professor_Inventivo>. Acesso em: 13 out. 2019.

²²⁸ “El nombre de la mujer se usa con una literalidad reveladora, puesto que, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, ‘fregar’ significa ‘restregar con fuerza una cosa con otra’ pero también ‘Fastidiar, molestar, jorobar’ y en un tercer sentido muy latinoamericano ‘Causar daño o perjuicio a alguien’; entonces Fregoberta se desplaza por los significados de su nombre. Deja de ser la que friega los pisos para pasar a ser la que fastidia a su marido con órdenes y eventualmente puede llegar a causarle daño. No obstante, este último desplazamiento se da en la imaginación del marido que como ya se dijo cree que ella sería capaz de “golpearlo” si no encuentra todo listo.” (AGUASACO, 2010, p. 236).

Curiosamente, quando Chapolin conta uma história que se passa durante a Guerra Civil dos Estados Unidos, o apelido de Chespirito volta ao seu idioma original e o soldado interpretado por ele é chamado de Shakespeare, ao passo que o soldado interpretado por Rubén Aguirre, cuja alta estatura é sempre motivo de piadas, chama-se Long Fellow. (1977, ep. 179).

Nos primeiros episódios do Velho Oeste (1973, ep. 6c e 24b), Chapolin tem de enfrentar o terrível bandido Mata Fácil (*El Matafácil*) e aquele que é conhecido como o gatilho mais rápido do Oeste, o conhecido Pistoleiro Veloz (*El Pistolero Veloz*). Porém o vilão mais recorrente nas histórias de faroeste é o bandido Rasga Bucho²²⁹ (*El Rascabuches*, literalmente, “Arranha Buchos”): ele é o “mau” de “*El bueno, el malo y el Chapulín*” (1973, ep. 32), e figura ainda em “*La ley del Chipote Chillón*” (1975, ep. 82) e muitos outros.²³⁰ Também constante nos westerns é Rosa, a Rumorosa (*Rosa la Rumorosa*), filha do Rasga Bucho²³¹ e, em “*A pistola regalada no le mires agujero*” (1974, ep. 42), amante do pistoleiro Quase Nada (*Cuajinais*).²³²

Embora nesse episódio Quase Nada apareça como pistoleiro do Velho Oeste, em suas outras participações ele é um gangster,²³³ em geral parceiro daquele que, junto com o Rasga Bucho, podemos considerar como um dos arquirrivais do Chapolin: o Tripa Seca (*El Tripaseca*). Quase Nada e Tripa Seca são os dois bandidos dos episódios da aposta (1975, ep. 93) e do hospital (1976, ep. 175). Tripa Seca é o criminoso que se finge de morto para enganar a polícia, e aparece ainda em vários outros episódios (1975,

²²⁹ Nas versões em português, ele às vezes é chamado também de Racha Cuca.

²³⁰ Cf. ep. 65b e 67 (1974); ep. P38, 147, 159 e 173 (1977); ep. 235 (1979).

²³¹ Em “*Aunque la jaula sea de oro, no deja de ser muy molesto eso de estar encerrado*” (1974, ep. 67), há outra personagem feminina, chamada Rosa, a Revoltosa (*Rosa la Revoltosa*), com a qual Rasga Bucho quer se casar. Segundo interpreta Aguasaco (2010, p. 219), “*Rosa la Rumorosa es, sin duda, hija de Rosa la Revoltosa. Aunque no se dice de forma explícita así queda establecido en la representación*” (ou seja: mesma atriz, com figurinos e penteados semelhantes). Desse modo, os episódios com Rosa, a Rumorosa representariam “*una etapa posterior en la vida de los personajes*”. A mim, porém, essa relação não parece tão óbvia. É uma possibilidade, certamente, mas também é possível interpretá-las meramente como duas versões diferentes, à semelhança do que acontece com o Poucas Trancas, que às vezes é um louco surdo-mudo e às vezes é um bandido, e com o Quase Nada, que ora é um pistoleiro do Velho Oeste, ora é um gangster da cidade. A análise da continuidade ou descontinuidade entre os episódios de *El Chapulín Colorado* poderia render um estudo interessante.

²³² A tradução brasileira interpreta o nome como uma corruptela de *Cuasi Nada*, mas, aparentemente, não há um significado certo de *Cuajinais*.

²³³ Em certos episódios dublados em português, o gangster Cuajinais também é chamado de Tonhão, Fura Tripa e Chinesinho.

ep. 80b; 1975, ep. 103; 1977, ep. 170). Entre os membros de sua gangue estão o Nene, o Shory e, às vezes, a Menina.²³⁴

Se “Tripa Seca” faz referência ao porte magro do ator Ramón Valdés, os nomes das personagens de Édgar Vivar também se referem ao seu tipo gordo, como o gangster Botija,²³⁵ de “*Hay que explotar el negocio*” (1979, ep. 248), e o assassino Almôndega (*Albóndiga*), o rei dos disfarces, de “*Asesino a sueldo*” (1978, ep. 225). Sua gordura se reflete também na alcunha do pirata Pança Louca (*Panza Loca*), do bando do pirata Alma Negra (1975, ep. 83–84). Outros piratas do mesmo bando são o Matalote (palavra equivalente a “marujo” ou “marinheiro” e que também é o nome de um tipo de navio), Sabandija (que se refere a qualquer réptil ou inseto pequeno e nojento), e Ajonjolí (Gergelim).²³⁶

Em *El Chavo* também encontramos nomes condizentes com as características físicas das personagens, como o do Sr. Barriga, que é gordo, e cujo nome completo é, aliás, Zenón Barriga y Pesado, e o do Prof. Girafales, que é alto. E é o próprio Seu Madruga que comenta que, por ser sardenta, sua filha se parecia com “chilindrinhas”, espécie de pão salpicado de açúcar, típico do México. (Cf. BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 180, 18min12). Outra característica física é refletida no nome do Sr. Calvillo, o carequinha que aparece interessado em comprar a vila do Sr. Barriga em “*La venta de la vecindad*” (1976, ep. 125–126).²³⁷ Já no episódio “*El ratero arrepentido*” (1976, ep. 141), a personagem que anda roubando objetos dos moradores da vila tem essa sua qualidade simbolizada pelo próprio nome: Sr. Furtado (*Señor Hurtado*).

O modo como a relação entre os nomes e as personagens pode, a partir dos apelidos, atingir um outro nível de comicidade, já tivemos a oportunidade de observar no item referente à sátira. Assim, fica demonstrado que Chespirito muito se valia desses dois elementos verbais — os títulos dos episódios e os nomes das personagens — como veículo para transmitir um sentido cômico, valendo os primeiros na apresentação dos enredos e os segundos na caracterização.

²³⁴ A Menina também é chamada nas dublagens brasileiras de Celina, Garota, e Pequena.

²³⁵ Na dublagem brasileira ele é chamado de Botina, mas aí se perde a piada, que se refere à sua forma, redonda como uma botija.

²³⁶ Na versão brasileira esses piratas são chamados de Matadouro, Lagartixa, e Lagoa Seca, respectivamente.

²³⁷ O sr. Calvillo foi interpretado por Ricardo de Pascual, que era naturalmente calvo. Nas versões feitas no âmbito do programa Chespirito (1982, ep. 135 e 1986, ep. 321), o papel foi desempenhado por outros atores, e a personagem passou a ser um senhor barbado chamado, óbvio, Sr. Barbadillo.

5.3. O quiproquó

No capítulo 1, sugeri que a estrutura das anedotas de abstração poderia ser encontrada também “de modo amplo, na construção de certos enredos”. Um caso desse tipo talvez seja o do quiproquó, na medida em que nele há algo como uma fusão de sentidos, que geralmente se separam em um dado momento. Do latim *quid pro quod*, ou *quid pro quo* — tomar “um *que* por um *o que*”, ou “*algo* por *algo*”²³⁸ —, no teatro e na literatura o quiproquó é em geral usado como procedimento da comédia, sendo “uma fonte inesgotável de situações cômicas”, embora também haja o quiproquó trágico. Ele consiste de um “Equívoco que faz com que se tome uma *personagem* ou coisa por outra”, causado por um erro ou mal-entendido, como a interpretação errada do significado de uma *palavra* ou *situação* ou da identidade de uma *personagem* ou *objeto*. (CUDDON, 1999, p. 721; PAVIS, 1999, p. 319; SOURIAU, 2004, p. 1195). Portanto,

o quíprocó [*sic*] é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem. Vamos desse juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é essa hesitação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece primeiro na graça que o quíprocó nos proporciona. [...] É fácil de ver, com efeito, que o quíprocó teatral não passa de caso particular de um fenômeno mais geral, a saber, a interferência de séries independentes, e que, de resto, o quíprocó não é risível por si mesmo, mas apenas como *signo* de uma interferência de séries. (BERGSON, 1983, [p. 48]).

Ou seja, quando uma personagem é tomada por outra, cada uma delas se insere “numa série de acontecimentos que lhe dizem respeito” e as duas séries transcorrem independentes, “mas defrontam-se em certo momento em condições tais que os atos e palavras constantes de uma delas possam também convir à outra”, e disso resulta o

²³⁸ Sobre a origem da expressão “*quid pro quod*” e sua variação “*quid pro quo*”, cf. <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/quid-pro-quo-e-quiproquo/18908>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

equivoco. Segundo Bergson (1983, [p. 48]), o equivoco é cômico porque “manifesta a coincidência de duas séries independentes”, o que por sua vez é um daqueles três processos cômicos de mecanização da vida, mencionados anteriormente.

A prova disso é que o autor deve constantemente aplicar-se a chamar nossa atenção para esse duplo fato: a independência e a coincidência. Ele consegue isso naturalmente ao renovar sem cessar a falsa ameaça de uma dissociação entre as duas séries que coincidem. A cada instante tudo entrará em confusão, e tudo se ajeita: isso é que faz rir, muito mais que o vaivém do nosso espírito entre duas afirmações contraditórias. E nos desperta o riso porque torna manifesto a nossos olhos a interferência de duas séries independentes, verdadeira fonte do efeito cômico. (BERGSON, 1983, [p. 48–49]).

Patrice Pavis (1999, p. 319) distingue três posições do quiproquó em relação à história: ele pode ser *interno*, *externo* ou *misto*. O *quiproquó interno* é aquele em que “vemos que X toma Y por Z”, ou seja, o equivoco se dá apenas no nível das personagens, mas não no do público — ou, reformulando a descrição de Bergson: as personagens tomam um fato em um sentido “simplesmente possível”, ao passo que o público o toma em seu sentido “real”. No *quiproquó externo*, ao contrário, o equivoco se dá apenas no nível do público, quando “confundimos X com Y”: as personagens estão cientes do sentido verdadeiro, mas o público só percebe o sentido equivocados. Já o *quiproquó misto* acontece nos dois níveis, de modo que tanto as personagens quanto o público tomam “X por Z”.

O quiproquó é um procedimento que aparece com frequência nos enredos de Chespirito. Começamos pelos episódios que, como adiantei no início do capítulo, giram em torno de personagens formadas pela “humanização do mecânico” e pela “mecanização do humano”.

Em “*Si los ventrílocuos hablan con el estómago, ¿qué trompudos son los panzones!*” (1976, ep. 113), um empresário teatral, Don Horacle, vê no jornal a notícia de que o ventríloquo Chori acaba de criar um incrível boneco. Interessado, ele envia seu assistente, Carlitos, para ver do que se trata. Chori deixa Carlitos no quarto onde está o boneco Sinforoso, e pede-lhe que espere enquanto vai buscar cigarros. Acontece que o boneco tem um mecanismo pelo qual Chori consegue controlá-lo à distância, e ele assim o faz, querendo surpreender e impressionar o visitante. Acontece que Carlitos se assusta e dispara a invocação: “*Oh, y ahora, ¿quién podrá defenderme?*” (05min05). Chapolin aparece, sentado numa cômoda ao lado da poltrona onde está Sinforoso, o que

faz Carlitos confundi-lo com outro boneco e fugir assustado. Encontrando o ventríloquo, este lhe explica que estava manejando o boneco de longe. Apesar da explicação, Carlitos vai embora, ainda assustado, o que leva Chori a também clamar: “*Oh, y ahora, ¿quién podrá ayudarme?*” (06min40). Chapolin, que havia ficado sozinho com o boneco Sinforoso, aparece, saindo do quarto:

CHAPULÍN: ¡Yo!
 CHORI: ¡El Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia!
 CHORI: Qué bueno que llegaste, Chapulín Colorado, fíjate que...
 CHAPULÍN: ¡Calma, calma, que no panda el cúnico! Ya derroté al enemigo.
 CHORI: ¿A cuál enemigo?
 CHAPULÍN: Al robot. ¡Lo destrocé sin darle tiempo a defenderse siquiera!
 CHORI [*Chorando, ao ver o boneco destrocado*]: ¿Tú hiciste eso?
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 113, 06min50).

Don Horacle, ouvindo o relato de Carlitos, fica bastante interessado em contratar o grande Chori, e lhe telefona para tratar do assunto. Chori começa a explicar que infelizmente houvera um contratempo em relação ao boneco Sinforoso, quando Horacle lembra que, segundo seu assistente, o ventríloquo possuía também um segundo boneco, “*vestido exactamente igual al Chapulín Colorado*”. (08min00). Chori tem então a ideia de usar o Chapolin como seu “boneco”.

A cena corta para o escritório de Don Horacle, onde aparece uma aspirante a artista, a quem, todavia, Carlitos deixa esperando, enquanto ele e Don Horacle assistem à demonstração de Chori, com Chapolin fingindo-se de boneco. Impressionados, Horacle e Carlitos saem para já redigir o contrato de Chori, e são seguidos pela mulher, que tenta um contrato para si. Nisso vemos que Chapolin se mostra incomodado com o papel que está desempenhando, “*enginando esta pobre gente*”, e garante que a finalidade daquela burla deve ser apenas a de ganhar tempo para que Chori conserte o Sinforoso: “*¡Nada de recibir dinero en forma de anticipos o cualquier cosa así!*” (15min00). Logo, Chori vai tratar de negócios com o empresário, e Chapolin fica a sós com Carlitos. Como este o chama de feio, Chapolin começa então a persegui-lo, mas comicamente volta a fingir-se de boneco sempre que aparece mais alguém. Entretanto, por fim cansando-se daquilo, o herói resolve desfazer o equívoco, e aparece em pé

diante de Don Horacle; mas este, ludibriado por Chori, continua acreditando tratar-se de um boneco autômato:

CHORI: Bueno, en realidad no tiene nada de extraño... Está provisto de una cuerda que hace funcionar un mecanismo de robot... ¡eso, eso, eso!

DON HORACLE: ¡Formidable! ¡Usted es un genio!

CHAPULÍN: Yo lo llamaría de otra manera.

DON HORACLE [para Chori]: Pero, oiga, ¡hace usted también la ventriloquía que hasta parece que el que está hablando es él!

CHAPULÍN: ¡Porque soy yo el que está hablando!

DON HORACLE [para Chori]: ¡Ha, ha, ha! ¡Le digo que usted es un genio! Oiga...

CHAPULÍN [desesperado]: ¡No, no, no, por favor, por favor! ¡No, no, no, no, no, no! Ni soy un muñeco, ni él es ventrílocuo: ¡yo soy el auténtico Chapulín Colorado!

DON HORACLE [para Chori]: Oiga, ¡qué buenos libretos! ¿Quién se los hace?

CHORI: Roberto Gómez Bolaños. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 113, 17min55).

Mas então, astutamente, Chapolin consegue desfazer a farsa: ele diz algo no ouvido de Don Horacle e depois lhe pede que pergunte ao Chori o que é que lhe dissera. Como Chori não consegue responder, Horacle e Carlitos saem perseguindo-o, furiosos. Chapolin fica a sós com a artista, com quem, fingindo-se de boneco, havia antes trocado galanteios e beijos. Ele se apressa a eximir-se da culpa, e então o episódio termina com uma revelação irônica:

CHAPULÍN: ¡Oye, yo no tuve la culpa, eh! Todo fue idea de Chori, y... Bueno, también tuvieron la culpa ese par de tontos. Porque hace falta ser tonto para creer que posa existir un muñeco que funcione como robot con una cuerda, ¿no? ... [Toca a mulher no ombro] Te hablo, yo... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 113, 19min15).

Nesse momento, a mulher, que estivera imóvel durante as desculpas do Chapolin, dobra-se para frente, e então notamos em suas costas uma grande chave como aquelas dos brinquedos de dar corda.

No episódio “*Al robot se le infectaron los transistores*” (ep. 247, 1979), vemos que o inventor Édgar fabricou um robô idêntico a um ser humano, o qual lhe serve de empregado: Pancho. O robô, porém, começa a se descontrolar em razão de o inventor haver esquecido de lhe colocar um parafuso na cabeça: ao cumprimentar a sobrinha de Édgar, quase lhe esmaga a mão e, quando o tio vem socorrê-la, golpeia-lhe o braço. A

sobrinha, temendo que Pancho possa tornar-se ainda mais perigoso, chama pelo Chapolin e lhe explica a situação. Os equívocos já começam aí:

FLORINDA: ¡Ay, qué bueno que llegaste, Chapulín Colorado! Fíjate que mi tío acaba de inventar un robot, ¡pero se volvió loco!

CHAPULÍN: ¡Calma, calma, que no panda el cúnico! En todo caso, lo único que hace falta es mandar a tu tío a un manicomio, y listo.

FLORINDA: No, no, el que se volvió loco es el robot.

CHAPULÍN: ¿El robot?

FLORINDA: Sí. Y le pegó a mi tío en un brazo y creo que se lo rompió.

CHAPULÍN: ¡Chanfle! ¿Dónde está?

FLORINDA: Pues, no sé, pero voy a buscarlo. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 247, parte 1: 05min20).

Como se perceberá, nesse episódio vários equívocos vão sucedendo-se uns aos outros: quando se esclarece um erro, logo aparece outro. Florinda sai para chamar o tio, deixando o Chapolin sozinho na sala da casa. Não demora ele vê, parada a um canto, uma armadura antiga. Tomando-a pelo robô, aplica-lhe várias marretadas, até que, vendo-a imóvel, julga derrotado o inimigo. Em seguida surge Pancho, trazendo uma bandeja com chá (*té*), e Chapolin, óbvio, toma-o por alguém da casa.

CHAPULÍN: Ah, mira: aquí está el robot. Pero no te preocupes: le acabo de dar una golpiza que le inutilicé todo su mecanismo. Ahora ya no puede golpear, no pueda caminar, ni pueda hacer nada.

PANCHO: Pipi.

CHAPULÍN: Menos... [*Pancho entrega-lhe uma xícara de chá*]. ¡Ah, para mí! ¡Hombre, gracias! ¿Esto qué es? ¿Café o té?

PANCHO: Pipi.

[*Chapolin, ao ouvir a resposta, desiste de beber*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 247, parte 1: 06min25).

Pancho, que além do parafuso a menos também anda meio enferrujado, enrijece um dos braços, o que leva Chapolin a lembrar-se: “*Ah, sí, ya me dijo tu sobrina que te habían golpeado el brazo.*” O herói em vão tenta colocar-lhe o braço na posição normal, até que Pancho recobra os movimentos e sai. Passado um momento, Chapolin volta a atracar-se com a armadura, mas chega Florinda e esclarece que aquilo é só uma armadura antiga, e que o robô na verdade tem a aparência de um ser humano. Daí chega o inventor e Chapolin, claro, golpeia-lhe a cabeça, crendo tratar-se do robô, e só não o golpeia mais porque a sobrinha novamente desfaz o equívoco:

FLORINDA: No, espera, espera, Chapulín. Es que ese tampoco es el robot. Ese es mi tío, el que fabricó el robot.
 CHAPULÍN: Lo sospeché desde un principio...
 ÉDGAR: ¡Ah, sobrina, mejor hubieras invocado a Batman!
 FLORINDA: No, tío, lo barato a la larga sale caro.
 CHAPULÍN [*envaidecido*]: ¡Ah, ah!
 ÉDGAR: ¿Oye, sobrina, y ya contaste al Chapulín que el robot tiene una fuerza bruta?
 CHAPULÍN: ¡Pero no le digas así a tu sobrina! ¿Ella que culpa tiene? (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 247, parte 1: 09min30).

Bem se vê que o esclarecimento do equívoco leva a um diálogo em que se mesclam o vitupério irônico (a insinuação de que deviam ter chamado o Batman) e o jogo de palavras a partir de um equívoco de interpretação do Chapolin (que ouve “*tiene una fuerza bruta*” como se fosse “*tiene una fuerza, bruta*”). Os trocadilhos e insultos continuam na sequência:

CHAPULÍN: Oye, ¿es verdad que tiene mucha fuerza el inventado robot?
 FLORINDA: Sí, en realidad es muy fuerte. A mí hace un rato me dio un apretón en la mano y sentí que me rompía los dedos y los metacarpianos.
 CHAPULÍN: Pero no hace falta que lo digas en inglés...
 FLORINDA: ¿En inglés? Yo no dice nada en inglés. Nada más dice que sentía como se me rompiera los dedos y los metacarpianos.
 CHAPULÍN: Pues: me tocar pianos, me tocar guitarras, me tocar violines... Inglés...
 ÉDGAR: Sobrina, te dice que había sido mejor invocar a Batman... ya de perdida el Súper Ratón...
 CHAPULÍN [*à parte*]: ¿Que me habrá querido decir?
 ÉDGAR: ¡Lo que quise decir es que el robot que fabriqué tiene una fuerza tal que en un manotazo te puede deshacer como si fueras... pues como si fueras... lo que es! [*Chapolin, irritado, dá-lhe uma marretada na barriga*]. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 247, parte 1: 10min00).

Daí o herói, querendo demonstrar que “*El Chapulín Colorado es superior a cualquier héroe de importación extranjera*”, sai em busca do robô (não sem antes chocar-se ironicamente com a mesa no caminho). Nisso chega o médico que foi chamado para cuidar do braço ferido de Édgar. Acontece que, do lado de fora da casa, ele encontra Pancho, que está quebrando troncos de lenha com o joelho. Então o robô, não fazendo diferença entre o médico e a lenha, acerta-lhe um braço e uma perna com joelhadas. Pouco depois chega o Chapolin e, vendo o médico caminhar com a rigidez de

movimentos causada pelos membros lesionados, toma-o pelo robô e o nocauteia com vários golpes de marreta.

Quando, após mais algumas estripulias, Florinda finalmente esclarece que o robô é o criado, eles pensam em um plano para liquidá-lo: sendo nada mais que um mecanismo, um banho d'água teria o poder de neutralizá-lo, enferrujando-lhe as articulações. Daí passamos para o humor pastelão, em que todos — Chapolin, Florinda, Édgar e o médico — serão molhados por engano ou atrapalhação, alguns mais de uma vez. Até que, ironicamente, o próprio robô pega um balde e molha a si mesmo, quedando paralisado. E então este episódio também termina com uma revelação:

FLORINDA: ¿Vieron eso? ¡Se suicidó!

ÉDGAR: ¡Es una verdadera lástima! Era uno de mis mejores robots.

CHAPULÍN: Bueno, pero ya quedó todo solucionado. Es más, ahora ya puedes pedirle al médico que te arregle el brazo.²³⁹

ÉDGAR: No, Chapulín, es que hay otro pequeño problema.

CHAPULÍN: ¿Cuál?

ÉDGAR: Que el médico es otro de mis robots. (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 247, parte 2: 08min00).

Nesse momento a câmera enquadra o médico e nós o vemos, à semelhança de Pancho, ir ficando com as juntas enferrujadas. Assim, para usar as distinções de Patrice Pavis, é curioso notar que ambos os episódios possuem quiproquós internos e mistos. Na história do ventríloquo, há primeiro um equívoco interno, pelo qual Carlitos e Chapolin confundem o boneco Sinforoso com um robô, tomando assim o inanimado manipulado pelo inanimado autômato; depois outro equívoco interno, pelo qual Don Horacle e Carlitos tomam o humano pelo mecânico, ao pensar que Chapolin é um boneco; e por fim um equívoco misto, pelo qual, assim como as personagens, tomamos o mecânico pelo humano, ao acreditarmos que é uma pessoa de verdade a aspirante a artista que depois se revelará uma boneca autômata.

Já na história do robô o esquema dos quiproquós é ainda mais complexo: primeiro há uma série de equívocos internos, pelos quais Chapolin vai tomando 1) o inanimado imóvel pelo inanimado autômato, quando confunde a armadura com o robô; 2) o humano (animado) pelo mecânico (inanimado), quando confunde o inventor com o robô; e 3) também o humano pelo mecânico, pelo menos aparentemente, quando confunde o médico com o robô. Acontece ainda que esse último equívoco ganha no

²³⁹ *Arreglar*: arrumar, consertar.

final uma nova camada, na medida em que se funde a um quiproquó misto, ou seja, nós tomamos o médico por um ser humano, mas na verdade ele também é um robô! Assim, cremos de início que o erro de Chapolin está em tomar um humano pelo robô, sendo que na verdade o seu erro de fato é apenas o de tomar um robô pelo outro, ou seja, o “médico” pelo “criado”.

Outro episódio em que há esse tipo de equívoco do equívoco, por assim dizer, é “*De médico, chapulín y loco todos tenemos un poco*” (1975, ep. 76).²⁴⁰ Mas estou me adiantando, já que aqui também há mais de um quiproquó. No hospital, ouve-se no rádio a notícia de que houvera uma tentativa de assalto ao banco, do qual um dos bandidos saíra gravemente ferido. Logo chegam dois homens, Ricky e Rocky, de terno e chapéu, um deles de óculos escuros e carregando uma maleta de couro. Procuram pelo médico, pois Rocky feriu-se em um acidente. Ricky mostra-se muito cuidadoso com a sua bolsa, afirmando que leva dentro dela o seu gato. Explicando o acidente do amigo, conta que ele havia machucado o ombro ao escorregar numa casca de banana quando vinha pela calçada. Seu procedimento suspeito ao dar essas explicações levam o Dr. Chapatin e a enfermeira a crerem que os dois são os tais assaltantes fugitivos, de modo que o médico valentemente os nocauteia com maletadas. Nesse mesmo instante, chega o segurança do hospital para trazer a correspondência e comenta que os assaltantes haviam sido presos, exatamente no mesmo lugar em que o gordinho (Rocky) havia escorregado numa casca de banana (08min00). Nisso o Dr. Chapatin abre a maleta e vê que dentro dela há de fato um gatinho.

Na segunda parte do episódio, vemos, num quarto do hospital, os dois verdadeiros assaltantes, Quase Nada e Tripa Seca, deitados em seus leitos e sendo examinados pelo Dr. Chapatin. Seu diagnóstico é o de que “*Uno de ellos ya está prácticamente fuera de peligro, pero el otro no pasa la noche...*” (09min10). O médico deixa a enfermeira a sós com os dois pacientes e ela, com medo, chama pelo Chapolin. O herói já chega pulando establanadamente em cima do moribundo. A enfermeira lhe explica que um dos pacientes já está fora de perigo, enquanto que ao outro restam apenas poucos minutos de vida. Chapolin confere os prontuários (*expedientes*), mas, pegando o da esquerda com a mão direita e vice-versa, equivoca-se na interpretação:

²⁴⁰ Outra versão desse roteiro apareceria no episódio 178b, “*Y de salud, ¿cómo anda el muerto?*” (1977).

CHAPULÍN: No hay la menor duda: el Tripaseca está completamente fuera de peligro... [*Ouve-se o Tripa Seca gemendo ao fundo*]. Pero en cambio, el Cuajinais, le quedan pocos minutos de vida... (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 76, 13min15).

A partir daí, ele passa a tratar o Quase Nada como se estivesse moribundo e o Tripa Seca como se estivesse sadio. A comicidade já começa pela maneira aberta e sem rodeios, e até irônica, pela qual o Chapolin expõe ao Quase Nada a proximidade de sua morte:

CHAPULÍN: ¿Cuál es tu última voluntad?

CUAJINAIS: Ah, ninguna... Sí, espérate, espérate... ¿Si no podrían traer algo de comer?

CHAPULÍN: ¿De comer? [...] ¿Ya para qué?

CUAJINAIS: ¡Tengo hambre!

CHAPULÍN: ¡¿Estando a dos minutos del silbatazo final?! Además, el expediente dice claramente que tú ni siquiera puedes pasar alimentos y que el que puede comer de todo es el Tripaseca.

CUAJINAIS: Oye, Chapulín, pues, ¿no me explica?

CHAPULÍN: Mira, yo te lo voy explicar.

CUAJINAIS: Sí...

CHAPULÍN: Tú estás en una plataforma, y allá está San Pedro contando: diez, nueve, ocho, siete, seis... (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 76, 16min15).

A comicidade aumenta quando vemos Chapolin tentando dar bolo e macarrão ao Tripa Seca, que, gemendo e de olhos esbugalhados, nem sequer consegue manter-se sentado. O modo como o herói se dirige a ele não soa menos irônico. Por exemplo, quando Tripa Seca cai com a cara em cima do prato de macarrão, Chapolin o repreende: “*¡No seas cochino! ¡La gente bien educada come con cubiertos!*” (Não seja porco! As pessoas bem-educadas comem com talheres!). (17min20). Depois, Chapolin tenta colocá-lo a fazer exercícios, até que, posicionando-o defronte à janela para que possa “respirar ar puro”, Tripa Seca cai para o lado de fora. Ainda assim o herói não dá o braço a torcer:

ENFERMEIRA: ¡¿Y ahora, qué me dices, Chapulín?! ¿Estaba o no estaba grave?

CHAPULÍN: ¡¿Pero tú crees que puede estar grave una persona que se le ocurre brincar por la ventana?!²⁴¹

ENFERMEIRA: ¡¿A eso le llamas tú brincar?!

²⁴¹ *Brincar por la ventana*: saltar pela janela.

CHAPULÍN: ¡Son cuatro pisos, si a eso no se llama brincar, yo no sé más a qué! Digo, ¿o quieres que tragamos el campeón olímpico? (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 76, 21min08).

Apesar disso, logo em seguida ele revela que estava ciente do equívoco, e que havia trocado os prontuários de propósito, como parte de um inusitado método sugestivo de tratamento:

ENFERMEIRA: ¡Por favor! ¿Qué te cuesta ver nuevamente los expedientes?

CHAPULÍN [*mudando de attitude*]: Yo sé. Sé perfectamente que tomé los expedientes cambiados, pero lo hice intencionalmente.

ENFERMEIRA: ¡¿Cómo?!

CHAPULÍN: Yo sabía que el Tripaseca es el que está realmente grave, pero traté de convencerlo, de decirle que está sano, que está sano, de tal manera que él se convenza de que está sano, y quedará sano realmente. ¡Te lo aseguro! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 76, 21min30).

E é assim que o que parecia um quiproquó interno (Chapolin confundindo o estado dos dois pacientes) no final mostra-se ter sido na verdade um quiproquó misto (pois, assim como a enfermeira, tínhamos acreditado que o Chapolin havia realmente confundido os prontuários). Nisso o Tripa Seca surge pela porta, andando normalmente, para comprovar que o plano de Chapolin havia funcionado: tanto ouvira que estava sadio, que agora realmente se sentia sadio e muito bem! Mas eis que este episódio também termina com um desfecho irônico:

CUAJINAIS: Y conmigo insistieron tanto de que estaba agonizando que... [*Cai morto*].

CHAPULÍN: Bueno, de algo se tiene que morir la gente, ¿no? (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 76, 22min05).

Um episódio cujo enredo se estrutura quase totalmente em um quiproquó é “*Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar*” (1977, ep. 184). Um casal de hoteleiros vê no jornal a notícia de que anda à solta um assaltante de casas. O marido inicialmente não se preocupa tanto, mas a esposa sim, e ela chama por alguém para defendê-la, no que aparece o Chapolin (já de mala e cuia). Ela sugere que ele passe a noite no hotel, a fim de estar por lá no caso de o bandido aparecer, e logo o instala no único quarto disponível. Pouco depois o marido pensa melhor e, também passando a rezear a aparição do bandido, chama por ajuda. No quarto, as anteninhas do Chapolin captam que há alguém precisando de auxílio, mas a mulher não o deixa ir-se. O

hoteleiro volta a chamar por ajuda, e nisso aparece o Super Sam, também com suas malas. Mesmo decepcionado por não haver sido atendido pelo Chapolin Colorado, o hoteleiro aceita a ajuda de Super Sam e, sem saber que a esposa já instalara o Chapolin naquele quarto vago, tem a mesma ideia de pedir-lhe que passe a noite lá.

Daí o episódio desenvolve uma comédia de erros, em que Chapolin e Super Sam dividirão o mesmo quarto sem dar-se conta: um entra na cozinha quando o outro entra no banheiro, um está de costas quando o outro passa, e assim por diante. Até dormem na mesma cama, cada um de um lado (fig.17). Eles apenas estranham a movimentação da janela, na medida em que um a quer aberta e o outro a quer fechada. Mesmo assim, passam a noite sem perceber que pernoitaram juntos. Depois de acordados, a confusão se concentra em torno do café da manhã: o copo de leite que estava cheio depois aparece vazio, e coisas do tipo.

O humor das cenas que mostram a confusão entre Chapolin e Super Sam é mais visual que textual. Porém o equívoco se manifesta em palavras nas conversas do casal de hoteleiros: referindo-se ao hóspede do último quarto, eles discordam quanto à sua fama de herói, quanto à cor de seu uniforme, quanto à sua estatura, etc.



Figura 21: Cena de “*Todos caben em um cuartito sabiéndolos acomodar*” (*El Chapulín*: ep. 184, 1977). Fonte: Fórum Chaves.

Por fim, como o bandido não havia aparecido, Chapolin e Super Sam vão embora, e o episódio termina sem que o equívoco seja desfeito, de maneira que este é um quiproquó interno que permanece até o final: apenas o público fica sabendo do que se passou. As últimas cenas mostram a hoteleira e seu marido, cada um a seu turno,

levando outros dois hóspedes para o quarto vago, o que nos sugere que a confusão haveria de continuar.

Os quiproquós também aparecem em *El Chavo*, embora não com a mesma frequência, nem com a mesma amplitude de efeitos. Quero com isso dizer que, enquanto em *El Chapulín* há episódios cujos enredos são estruturados a partir de sucessivos quiproquós, em *El Chavo* os equívocos aparecem apenas em determinadas cenas ou trechos, como um pequeno elemento cômico entre outros. Um exemplo já mencionado (cf. o item 3.2.2.) é o do episódio “*Enyesar la vecindad – Parte 2*” (1978, ep. 189), no qual, em determinado momento, Seu Madruga, irônico, responde ao Chaves que está engessando as paredes com leite de burra. O menino, ingenuamente, tomará a ironia no sentido literal e, em consequência desse equívoco, nas cenas seguintes várias personagens acabarão bebendo o gesso por engano.

Como vimos no diálogo citado no item 2.3, quando Quico, no episódio “*Los pensamientos del profesor*” (1977, ep. 172), reclama que o Prof. Girafales nunca leva nada além de flores para Dona Florinda, o professor diz que, naquele dia, fora as flores, levava também outra coisa: uns pensamentos que escrevera para ela. Porém, quando vai recolocar o papel no bolso, erra o alvo, deixando-o cair no chão. O papel do professor será encontrado pela Chiquinha, no momento em que Seu Madruga a chama para pedir-lhe que vá ao açougue (*carnicería*).

DON RAMÓN [*entregando um papel à Chiquinha*]: Mira, por favor, ve a la carnicería y le dice al carnicero a ver si me fía esto.

CHILINDRINA: ¿Que si te fía?

DON RAMÓN: Sí, claro, ¿por qué? ¿Tienes dinero para pagarlo?

CHILINDRINA: ¡Ah, claro que no! ¿Yo de donde voy a sacar dinero para pagar el carnicero?

DON RAMÓN: Bueno, pues yo tampoco tengo dinero.

CHILINDRINA: Pues no te va a fiar ni los pelegos pal gato.

DON RAMÓN: Sí, es posible... Pero no hay peor lucha que la que no se hace. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 11min40).

Chiquinha vai conferindo o papel enquanto sai. Todavia, em vez do papel branco da lista do açougue, percebemos que ela lê o papel cor-de-rosa que achara no pátio:

[*Chiquinha, lendo o papel, começa a rir*].

DON RAMÓN: Digo yo, ¿de que te ríes?

CHILINDRINA: De cómo le dices al carnicero.

DON RAMÓN: ¿Y cómo le digo?

CHILINDRINA [*lendo*]: “Amor mío...”

DON RAMÓN: ¿Qué, qué, qué?

CHILINDRINA: Aquí dice...

DON RAMÓN [*pegando o papel*]: ¡Bueno, esta no es la nota que yo te di!

CHILINDRINA: Ay, como no, si tú me... [*Percebe o outro papel, que tem na mão*] ...ay, no... ¡Aquí está la nota que tú me diste! Este papel me lo encontré tirado en el otro patio. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 12min10).

Chiquinha então vai-se a cumprir a tarefa, mas, com preguiça, tem uma ideia ao ver o Chaves no pátio, e lhe diz que Seu Madruga havia pedido a ele para ir ao açougue, em troca de alguns trocados. Porém ela novamente confunde os papéis e lhe entrega o papel rosa do Prof. Girafales. Nisso aparece o Quico procurando pelo papel que o professor havia perdido e Chiquinha lhe devolve o papel branco. A menina sai e logo chegam Dona Florinda e o Prof. Girafales:

D. FLORINDA: ¿Qué pasó, tesoro? ¿Encontraste el papel?

QUICO: Sí, mami, lo tenía la Chilindrina. [*Entrega-lhe o papel*].

D. FLORINDA: Ay, gracias, tesoro.

QUICO: De nada, mami. [...] [*Quico sai*].

D. FLORINDA [*tímida*]: Profesor Jirafales, ¿lo puedo leer?

PROF. JIRAFALES [*también tímido*]: Claro. Son pensamientos que... que hice pensando en usted.

D. FLORINDA: ¿En mí?

PROF. JIRAFALES: Por supuesto. Entre otras cosas, ahí describo como le imagino yo a usted... [*Vira-se, ainda mais tímido*]

D. FLORINDA [*suspirando*]: Ah... [*Começa a ler, e seu sorriso logo transforma-se em expressão de espanto*]. ¿Así es... como usted... me imagina?

PROF. JIRAFALES: ¡Sí, Doña Florinda!

D. FLORINDA [*lendo*]: “Dos kilos de retazo con hueso; dos piernas de pollo...”

PROF. JIRAFALES: ¡¿Qué?!

D. FLORINDA: “...dos patas de puerco...”

PROF. JIRAFALES: ¡¿Cómo?!

D. FLORINDA: “...y un kilo de lengua”! ¡¿Así es como usted me imagina?!²⁴²

PROF. JIRAFALES: Perdóname, Doña Florinda, pero...

D. FLORINDA: ¡Grosero! ¡Mal hombre! ¡Ahora me doy cuenta que usted también pertenece a la chusma! [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 13min40).

O professor vai indo embora, triste da vida. Até que recorda que o Quico dissera que havia encontrado o papel com a Chiquinha. A cena então corta para a casa de Seu Madruga, onde Chaves lhe conta que o açougueiro ameaçara dizer-lhe umas poucas e

²⁴² “dois quilos de retalho com osso, duas coxas de frango, dois pés de porco, e um quilo de língua.”

boas no caso de receber outra carta como aquela. A leitura da carta dará ocasião para um diálogo cômico baseado em trocadilhos, ao qual ainda voltaremos, no item dedicado a esse tema. Após ler em voz alta a carta de amor, Chaves expressa sua perplexidade:

DON RAMÓN: ¡Pero, sígueme! ¿Qué más? ¿Qué más?
 CHAVO: No, ya eso es todo. Y qué bueno, ¿eh? Porque no me explico porque escribe usted esas coas al carnicero...
 DON RAMÓN: No, Chavito, yo no escribí esto. ¿Que no es ese papel que encontré la Chilindrina ahí afuera?
 CHAVO: Bueno, sí, ella me lo dio.
 DON RAMÓN: Exactamente. ¿Y ya te fijaste las iniciales que están al pie de la carta?
 CHAVO: ¿Cuál?
 DON RAMÓN: Una *P* y una *J*. ¿Sabe lo que significa eso?
 PROF. JIRAFALES [*entrando*]: ¡“Profesor Jirafales”!
 DON RAMÓN: Exactamente. Lo cual quiere decir que... ¡Chanfle!
 PROF. JIRAFALES: ¡Lo cual quiere decir que fue yo que escribió esa carta!
 DON RAMÓN: Sí, verdad...
 CHAVO: Ah, entonces le voy a decir al carnicero para que sepa quién es lo de los recaditos... [*Vai saindo*].
 D. FLORINDA: Un momento, Chavo. ¿Me puede decir entonces quien escribió este otro papel?
 CHILINDRINA: Mi papá. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 19min40).

O episódio então termina com o casal espancando o Seu Madruga, o qual termina pendurado por eles no varal de estender roupas, de modo que é ele que acaba pagando pelo engano da Chiquinha. Já em “*Los favores de Don Ramón*” (1977, ep. 176), Seu Madruga pede ao Chaves um favor: aquele dia, o Sr. Barriga virá para cobrar-lhe o aluguel, mas, como o Seu Madruga não tem dinheiro para lhe pagar (como sempre!), ele pede ao Chaves que lhe avise quando chegar o Sr. Barriga, de forma que ele possa se esconder.

DON RAMÓN: Ahora, fíjate bien en lo que vas hacer: tú vas estar aquí, dice que... jugando cualquier cosa, ¿no?
 CHAVO: ¡A los astronautas! Que yo era astronauta, y que la Chilindrina era otra astronauta, y que llegábamos, y que...
 DON RAMÓN [*interrompendo*]: Sí, sí, sí... ¡Sí! Ahora fíjate: en cuando él llegue, tú solamente tienes que decir: “¡Ya llegó el platillo volador!” (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 02min50).

“Já chegou o disco voador”, portanto, será a senha para a chegada do Sr. Barriga. Um primeiro equívoco já acontece nesse momento, visto que o Sr. Barriga

chega por trás de Seu Madruga, que então acredita que Chaves está apenas ensaiando a sua fala, sendo que na verdade ele já está colocando o plano em prática:

DON RAMÓN: ¿Entendiste, Chavo? [*O Sr. Barriga aparece atrás dele*].

CHAVO: ¡Ya llegó el platillo volador!

DON RAMÓN: ¡Exactamente! Eso es lo que me tienes que decir en cuando llegue...

CHAVO: ¡¡Ya llegó el platillo volador!!

DON RAMÓN: Sí, sí, Chavito, ya sé, ya me di cuenta que entendiste...

CHAVO [*virando-lhe o rosto*]: ¡Ya llegó el platillo volador!

DON RAMÓN: Por eso, Chav... eh, eh... ¡Ay! ¡Ay! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 03min40).

Como, no desenrolar da conversa, o Sr. Barriga confessa interessar-se pelo assunto dos discos voadores, Seu Madruga consegue escapar dele ao distrair-lhe a atenção, quando finge estar vendo um disco voador no céu. Mais tarde, voltando ao pátio da vila, as crianças o informam de que o Sr. Barriga continua por lá, cobrando os alugueis dos vizinhos. Seu Madruga então pede ao Chaves que siga com o mesmo plano: assim que chegar o Sr. Barriga, basta gritar “Já chegou o disco voador”, que seria o aviso para o Seu Madruga entrar no banheiro — único cômodo da casa que se podia fechar com chave.

DON RAMÓN: Y cuando ya se ha ido el Señor Barriga, me gritas “ya se fue el platillo volador”.

CHAVO: ¿Para qué?

DON RAMÓN: ¡Para sairme del baño! No me voy a estar allí toda la vida, ¿no? (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 10min55).

Apenas acabam de estabelecer o plano, e Chaves, que vê o Sr. Barriga se aproximando, já dá o aviso combinado. Nesse momento, aparece o Quico, procurando por sua mãe. Logo descobrimos o motivo, após a saída do Sr. Barriga:

QUICO: Y tú, Chavo, ¿por qué dijiste que ya llegó el platillo volador si ni siquiera ha llegado mi mamá?

CHAVO: ¿Qué tiene que ver tu mamá con el platillo volador?

QUICO: Ah, es porque mi mami me dijo que me va a traer un platillo volador de juguete.

CHAVO: ¡Ah! A propósito... [*Vai até a janela de Seu Madruga e grita*]: ¡Ya se fue el platillo volador!

DON RAMÓN [*saindo do banheiro*]: ¡Gracias, Chavo!

CHAVO: No hay por dónde. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 12min40).

Então, eis que chega a Dona Florinda, escondendo o disco voador de brinquedo às costas. Embora o filho já estivesse esperando pelo presente, quando ela lhe pede para adivinhar o que ela havia trazido, sequer-se alguns equívocos cômicos, na medida em que ele adivinha opções extravagantes ou mesmo absurdas:

D. FLORINDA: ¡Tesoro!
 QUICO: ¡Mami! ¡Mamita! ¡Ya llegaste! Hi, hi.
 D. FLORINDA: Aquí, no adivinas lo que tengo en la espalda.
 QUICO: ¡Sí, cómo no! La puerta de la vecindad.
 D. FLORINDA: No, tesoro. No te acuerdas que me pediste que te trajera algo. ¡Pues aquí lo traje! Adivina lo que es.
 QUICO: Es, es... ¡La Estatua de la Libertad!
 D. FLORINDA: No, no...
 QUICO: ¡Veinte kilos de cemento!
 D. FLORINDA: No, tampoco, tesoro...
 QUICO: ¿Un bosque para jugar a Caperucita y el lobo?
 D. FLORINDA: No, tesoro...
 QUICO: ¿Cincuenta gallinas para jugar la gallinita ciega?
 D. FLORINDA: ¡No, tesoro, tampoco!
 QUICO: ¡Pues me doy!
 D. FLORINDA: ¿Pues no estabas esperando que yo llegara con esto? [*Entrega-lhe o disco voador de brinquedo*].
 QUICO: ¡Ah! ¡Ah, ah, ay! ¡Mira, Chavo, ya llegó el platillo volador! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 13min00).

Esse é o gatilho que dá início ao quiproquó que vinha sendo armado desde o início, porquanto o Seu Madruga, ouvindo o Quico, apressa-se a esconder-se no banheiro. Chaves se irrita com as brincadeiras do Quico e, num momento de distração, joga fora o seu disco voador. Quico, não o encontrando, grita à mãe:

QUICO: ¡Mami, ya se fue el platillo volador!
 DON RAMÓN [*saindo do banheiro*]: ¡Gracias, Quico, gracias! [...]
 QUICO: ¿Chavo, de que me dio las gracias Don Ramón?
 CHAVO: Es que él pensó que le di... que le... [*Vê que o sr. Barriga vem chegando*]: ¡Chanfle! [*Vai à janela de Seu Madruga*]: ¡Ya llegó el platillo volador! [*Seu Madruga volta a se esconder no banheiro*].
 QUICO: ¿Dónde está? ¿Dónde está mi platillo volador?
 CHAVO: ¡No seas menso, yo estoy hablando del Señor Barriga!
 SR. BARRIGA: ¡¿Qué?!
 QUICO: ¡Y yo estoy hablando de mi juguete! ¡Mami, ya se fue el platillo volador! [*Seu Madruga volta a sair do banheiro*].
 CHAVO: ¡Al contrario, ya llegó el platillo volador! [*Seu Madruga volta a entrar no banheiro*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 16min00).

Assim, Chaves e Quico continuarão gritando as frases contrárias, cada qual dando ao termo “disco voador” um sentido diferente ao referir-se à sua ausência ou presença. Como resultado, Seu Madruga vai alternadamente entrando e saindo do banheiro, o que torna a cena ainda mais cômica:

QUICO: ¡No es cierto! ¡Ya se fue el platillo volador!
 CHAVO: ¡No! ¡Que ya llegó!
 QUICO: ¡Que ya se fue el platillo volador!
 CHAVO: ¡Ya llegó!
 QUICO: ¡Que ya se fue!
 CHAVO: ¡Ya llegó!
 QUICO: ¡Ya se fue!
 CHAVO: ¡Ya llegó! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 16min50).

Por fim, irritado, Seu Madruga vai até a janela para ver o que estava acontecendo, e dá de cara com o Sr. Barriga! Assim, o plano fracassa devido à intromissão do Quico.

Além desses, ainda muitos outros exemplos do uso do engano para efeito cômico em *El Chavo* e *El Chapulín Colorado* poderiam ser citados e comentados — e a essa altura o leitor já não há de duvidar quando digo que são *muitos*. Na verdade, não só este, mas também os próximos temas talvez poderiam até ser ainda mais desenvolvidos, o que, nas presentes condições, no entanto, seria alargar-me demasiado.

5.4. Os equívocos de interpretação

Em ponto menor, agora mais no nível dos diálogos do que no dos enredos, a interferência de séries expressa-se também naquilo que chamei anteriormente de *equívoco de interpretação*, ou seja, quando certa personagem, propositadamente ou não, toma uma fala de duplo sentido pelo significado oposto ao pretendido pela personagem que falou. Muitos diálogos cômicos de Chespirito surgem desse procedimento. Em geral, toma-se uma frase de sentido figurado em seu sentido literal — o que venho chamando de *literalismo* ou *literalidade* —, ou, ao contrário, toma-se uma frase de sentido literal em seu sentido figurado — o que, por oposição e na falta de melhor nome, poder-se-ia chamar de *figuratismo*.

Uma das regras formuladas por Bergson (1983, [p. 27]) é a de que “*É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral.*” Esse é um efeito que Chespirito alcança por meio do frequente destaque às características físicas das personagens. Por exemplo, quando Mantosíssimo Kid exclama que o Chapolin “é grande!” e em seguida transfere a atenção do campo moral para o físico ao esclarecer que falava apenas “em sentido figurado”, referindo-se implicitamente à baixa estatura do herói. (1976, ep. 127, 13min00). A mesma transferência acontece no episódio em que o tio Trambique apresenta a sua sobrinha ao Gerúndio, o rapaz com quem pretende casá-la, dizendo que se trata de “*un chico bien*” (“um moço de bem”), no que a sobrinha completa: “*¡Bien feo!*” (1977, ep. 160b, 02min00). Bergson depois aplica essa mesma lei à própria linguagem:

Poderíamos dizer que, em maioria, as palavras apresentam um sentido físico e um sentido moral, conforme as tomemos no sentido próprio ou no figurado. De fato, toda palavra começa por designar um objeto concreto ou uma ação material; mas aos poucos o sentido da palavra pode espiritualizar-se em relação abstrata ou em idéia pura. Se, pois, nossa lei conservar sua validade aqui, deverá assumir a forma seguinte: *Obtém-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado.* Ou ainda: *Desde que nossa atenção se concentre na materialização de uma metáfora, a idéia expressa torna-se cômica.* (BERGSON, 1983, [pp. 55–56]).

Assim, temos os literalismos. Mas, como notei acima, também é possível obter-se um efeito cômico seguindo-se a direção inversa. Ademais, além da transferência do sentido *literal para o figurado* e do *figurado para o literal*, ainda outras duas possibilidades de equívoco são aquelas de *literal para literal* e de *figurado para figurado*. Como vimos nos capítulos anteriores, o literalismo é um procedimento que muitas vezes vem combinado com a ironia ou o cinismo, e mesmo com as anedotas de abstração. Veremos agora mais alguns casos não só desta, como também das demais vias de transferência de sentido.

Especialmente ricos desse tipo de diálogo humorístico são os episódios de *El Chavo* que se passam na escola, visto que não falta oportunidade para os alunos

interpretarem errado as perguntas e comentários do professor. Um deles é o da aula de aritmética: “*Primer día de clases*” (1975, ep. 99).²⁴³

Quando o professor pergunta ao Nhonho se pode dizer-lhe “*cuáles son las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética*”, o menino responde com base em outro dos sentidos próprios do termo “operação”: “*¿Cómo no, profesor! Las cuatro operaciones fundamentales son: la operación del apéndice, la operación de las amígdalas, la operación del corazón y la operación del pulmón.*” (18min00). Pouco depois, o professor e Pópis se desentendem quanto ao sentido do verbo “*caber*”:

PROF. JIRAFALES: Pópis. [...] Dime, ¿cuantos centímetros caben en un metro?

PÓPIS: Ahm... Veintinueve.

PROF. JIRAFALES: ¿En un metro caben veintinueve centímetros?!

PÓPIS: ¡Sí! ¡Y hasta sobra espacio! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 99, 19min00).

Em seguida o equívoco transfere-se para a palavra “*metro*” — que em espanhol refere-se a “metro” e “metrô”, daí a comparação com o “*ferrocarril*” (“trem de ferro”):

PÓPIS: Bueno, siendo un metro chiquito no sobra espacio...

PROF. JIRAFALES: ¡Pópis, todos los metros son iguales!

QUICO: ¡Ah, no, profesor! Cerca de mi casa pasa un metro que hasta parece ferrocarril. (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 99, 19min26).

Após pedir que o Quico se restrinja a responder somente quando perguntado, o professor dirige-se à Chiquinha, que responde com um quê de seu cinismo típico, dando outra conotação à palavra “*problema*”:

PROF. JIRAFALES: ¡Chilindrina! [...] Te voy a poner un pequeño problema...

CHILINDRINA: ¡Ay, no, por qué, profesor! Perdona, pero ya son suficientes con los problemas que tengo en la vida... (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 99, 19min45).

Mas o professor insiste em lhe fazer a pergunta assim mesmo, explicando que os problemas são apenas suposições. Em seguida, ele propõe ao Quico aquele problema das laranjas, que vimos no capítulo 1. De início, o Chaves — que, como de costume, não deixa de estar com fome — toma como factual a existência hipotética das laranjas, e se apressa a pedir por uma:

²⁴³ Os chistes citados a seguir seriam depois reaproveitados no episódio “*La clase de aritmética*” (1979, ep. 236), mas com pequenas variações textuais e, às vezes, na boca de personagens diferentes.

equivocar-se quanto a uma pergunta teórica do professor, transferindo-a da esfera da teoria musical para a da gramática:

PROF. JIRAFALES: Ñño, me da mucho gusto que tú quieras estudiar canto, pero primero tienes que aprender la teoría. Vamos a ver: ¿Quién de ustedes me puede decir en cuantas partes se divide la música? [*Chaves levanta a mão*]. Chavo.

CHAVO: La música se divide en tres partes: mú-si-ca. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 184, 03min10).

Desapontado, o professor reconhece que teriam de retomar a teoria musical desde o princípio. O que não o poupa de novos erros de compreensão por parte dos alunos. Pelo contrário:

PROF. JIRAFALES: Vamos a ver: díganme, ¿cuantas clases de notas conocen?

QUICO: ¡Uy, cantidades profesor! Ahí le van: que las notas de la tintorería; que las notas del médico; que las notas del mercado... [*Aproxima-se o professor, e Quico torna-se menos confiante*] ...cuando notas algo... cuando notas aquí... (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 184, 03min45).

Uma vez que os alunos não se lembram das notas propriamente musicais, o professor começa a ensinar-lhas, o que dá ocasião a novos equívocos:

PROF. JIRAFALES: ¡Miren! [*O professor vai desenhando as notas no quadro, à medida que vai falando*]. Hay tres clases de notas: las negras, las blancas, y las redondas. Las blancas valen el doble que las negras...

CHILINDRINA: ¡¡Racista!! [*Aos colegas*] ¿Eh? Entón, por qué nos enseña que no, que todos iguales y...

PROF. JIRAFALES: ¡Chilindrina! Me estoy refiriendo a las notas musicales. Pero si tienes tantas ganas de responder...

CHILINDRINA: No, mejor no, gracias.

PROF. JIRAFALES: No, sí, dime cuáles...

CHILINDRINA: No, gracias. Mejor otro día.

PROF. JIRAFALES: ¡Ninguno otro día! Respóndame esto: ¿cuáles son las redondas?

CHILINDRINA: Las hermanas del Ñño. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 184, 04min10).

O professor esclarece que, no caso, as “redondas” (ou seja, as semibreves) são as que valem o dobro das “brancas” (ou seja, as mínimas). Daí a confusão do Chaves passa para o critério de mensuração das notas, visto que, em vez do tempo, ele toma como critério o tamanho, ao dizer que depende, visto que uma redonda pequenininha não poderia valer o dobro de uma branca gigantona. (05min35). Então o professor explica

que está se referindo ao tempo, na medida em que cada nota tem um determinado valor de acordo com o compasso, o que leva o Quico a retomar o assunto do começo da aula:

PROF. JIRAFALES: Chavo, pero yo estoy hablando de tiempos. Fíjate bien: la negra vale un tiempo, la blanca vale dos tiempos, la redonda vale cuatro tiempos. Aún que hay veces que la redonda puede valer dos o tres tiempos según el compás.

QUICO: ¡Ah! ¡Pues ahora ya sé para qué sirve el compás en la música!

PROF. JIRAFALES: ¡Muy bien, Quico! A ver: ¿para qué sirve el compás en la música?

QUICO [*demonstrando com o seu compasso para desenho*]: Para dibujar las redondas. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 184, 05min45).

Em seguida lá vem o Chaves com novo equívoco, ao entender que os “dois tempos” das “brancas” seriam então como os dois tempos do futebol. A essa altura, o professor desiste da teoria e resolve voltar à prática, mas, com a desafinação dos alunos, volta a interrompê-los. Ele pergunta ao Nhonho por que ele não está “*cuadrado*”, no sentido de “ajustado ao tempo”, e agora é a vez do Chaves aproveitar o duplo sentido para um trocadilho satírico: “*¡Porque está redondo!*” (07min50). Já quando, mais tarde, o professor pergunta se eles não têm ouvido, referindo-se obviamente ao ouvido musical, Quico entende o termo em seu sentido literal e genérico: “*¡Sí, profesor, yo tengo dos: uno de cada lado.*” (18min35).

Assim, há muitos equívocos que se devem à omissão de algum termo específico, que fica implícito — como quando Chaves e Quico estão brincando de carpinteiro e Quico tenta serrar um pedaço de madeira com o lado contrário do serrote (*serrucho*):

CHAVO: ¡No seas menso, Quico! ¡Así no se serrucha!

QUICO: ¡Ah, entón muestra cómo!

CHAVO: ¡Con los dientes para bajo! [*Quico arreganha a boca e começa a serrar com os dentes à mostra. Chaves percebe o engano e se irrita:*] ¡¡Los dientes del serrucho!! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 158, 18min50).



Figura 22: Cena de “*El carpintero – Parte 1*” (*El Chavo*: ep. 158, 1977, 18min50).

Na segunda parte da mesma história haverá ainda outro semelhante equívoco, causado por uma catacrese mal especificada tomada em sentido literal: quando Quico traz de sua casa uma cadeira para continuarem a brincar de carpinteiro, Chaves pede-lhe que coloque as pernas em cima de uma tábua, referindo-se obviamente às pernas da cadeira, mas Quico pensa que ele falava de suas próprias pernas (fig. 23). Ainda nesse mesmo episódio, vários enganos cômicos se darão em torno da palavra “*cola*”, que em espanhol, além de “cola”, significa também “rabo, traseiro”, resultando em diálogos como: “Onde está a cola?”, “Ora, atrás!” etc.



Figura 23: Cena de “*El carpintero – Parte 2*” (*El Chavo*: ep. 159, 1977, 25min34).

Outro dia, quando Pópis vem pedir emprestada a revista que Chaves está lendo, eles se desentendem quanto ao sentido do adjetivo “*agotado*” (esgotado):

PÓPIS: ¿Me la presta?

CHAVO: No.

PÓPIS: Como que no me importa, porque... porque yo tengo dinero y me voy a comprar una.

CHAVO: Pues a ver dónde la consigues, porque este número ya está agotado.

PÓPIS: ¿Está qué?

CHAVO: Agotado.

PÓPIS: ¿De tanto hacer ejercicio?

CHAVO: ¡Yo digo agotado del verbo “se acabó”! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 04min30).

Pode-se dizer que muitos desses enganos colaboram com a caracterização das personagens, uma vez que expressam um modo de pensar característico das crianças, que ainda não dominam plenamente certas sutilezas da linguagem e das palavras do idioma. É assim que, quando Seu Madruga pergunta ao Quico: “¿*tú sabes por que llora la Chilindrina?*”, o menino responde sem titubear: “*Sí, por los ojos.*” (1977, ep. 150, 03min20). Por outro lado, num dia em que a Dona Florinda e o Prof. Girafales se mostram preocupados com o seu futuro, Quico fica por entender por que é que lhe perguntam coisas que lhe parecem tão óbvias:

PROF. JIRAFALES: Quico.

QUICO: Sí.

PROF. JIRAFALES: ¿Tú que vas a ser cuando teñas mi edad?

QUICO: Viejito.

PROF. JIRAFALES: Me refiero a con que te vas a sostener.

QUICO: Pues con los pies.

D. FLORINDA: Tesoro, ¿pero con que vas a comer?

QUICO: ¡Pues con la boca!

D. FLORINDA: Ay, mire, ¿no gusta a pasar a tomar una tacita de café?

PROF. JIRAFALES: Sí. [*Vão-se os dois*].

QUICO [*à parte*]: ¿Que preguntas! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 182, 16min55).

Aqui vemos exemplos do sentido metafórico tomado como literal, o que é ainda mais evidente no episódio em que Dona Florinda lhe diz que o seu disco voador de brinquedo havia lhe custado “um olho da cara”, o que leva o menino a logo imaginá-la caolha (*tuerta*):

F. FLORINDA: Y cuídalo mucho, porque me costó un ojo de la cara.

QUICO: ¡¿Te quedaste tuerta?! ¿Dónde?

F. FLORINDA: No, no, tesoro. Quiero decir que me costó mucho dinero. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176, 14min30).

A aula de história fornece mais de uma oportunidade para tais equívocos, como na pergunta sobre o conquistador do México:

PROF. JIRAFALES: ¿Qué fue lo que hizo Hernán Cortés después de poner el primero pie en México?

CHAVO: ¡Puso al otro! ¡Si no se cae! A menos que estuviera brincando de cojito, pero no creo...

PROF. JIRAFALES: ¡Lo primero que hizo fue fundar la Villa Rica de la Vera Cruz! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 241, 17min00).

E também quando o assunto é a descoberta da América por Cristóvão Colombo:

PROF. JIRAFALES: Aceptando que Cristóbal Colón hubiera sido genovés, ¿por qué razón dejó la ciudad de Génova?

CHAVO: ¡Porque ni modo que se la llevara en el barco! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 241, 14min50).

Essa resposta do Chaves expressa um erro de interpretação quanto ao verbo que dá sentido à pergunta: “por que razão deixou a cidade de Gênova?” obviamente queria dizer “por que saiu de Gênova?”, mas Chaves já tem como certo que Colombo saiu para descobrir a América, de forma que ele entende o verbo “deixar” no sentido de “não levar consigo”, daí respondendo que Colombo “não tinha como levá-la no barco”. Outra pergunta mal interpretada é aquela de quando Chaves, havendo revelado à Dona Florinda que o Seu Madruga a estava ameaçando com um estilingue sem pedra, ouve a reprimenda:

DON RAMÓN: ¡¿Y por qué tenías que abrir la bocota para decirlo?!

CHAVO: ¡Porque no se pueden decir las cosas con la boca cerrada! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 137, 02min43).

É claro que a ênfase dessa pergunta está em “*decirlo*” de modo que o seu real significado é “Por que você disse aquilo?”, mas Chaves entende que a ênfase na verdade está em “*abrir la bocota*”, de modo que lhe parece óbvio que ele abrisse a boca porque é assim que se fala, e sequer lhe passa pela cabeça que ele poderia ter ficado calado, assim como também não lhe ocorre que Colombo poderia ter permanecido em Gênova.

Semelhante mudança de ênfase acontece quando o Prof. Girafales, após voltar da rua, conta o resultado de sua busca pelo gato do Quico:

PROF. JIRAFALES: [...] salí a buscar el gato, ¿y que encontré? ¡Un cadáver! ¡Tan solo un cadáver!

DON RAMÓN: ¿Pues cuantos pensaba encontrar? (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 80, 17min30).

O destaque da exclamação do professor estava, obviamente, na palavra “cadáver”, querendo dizer que, em vez do gato vivo, encontrara “somente um *cadáver*”, mas Seu Madruga transfere o destaque para o numeral “um”, de forma que, ouvindo o

outro reclamar de ter encontrado “somente *um* cadáver”, indaga qual era a quantidade que o deixaria satisfeito. Na segunda parte da mesma história, Chaves não deixa de tumultuar o seu julgamento com seus equívocos típicos, como quando está explicando que caíra da bicicleta, molhando-a no para-lamas (*salpicadera*):

CHAVO: [...] los dos se dieron cuenta, pero el gato se quedó paradote a media calle.
 PROF. JIRAFALES: Ah... ¿Y Quico?
 CHAVO: También. Si no, ¿por qué cree que la mojé en la salpicadera?
 DON RAMÓN: ¿Al gato o al Quico?
 CHAVO: ¡A la bicicleta, menso!
 DON RAMÓN: ¡¿Y allá mojaste en la salpicadera mi bicicleta?!
 CHAVO: Sí.
 DON RAMÓN: ...Adelante.
 CHAVO: ¡Ni modo que atrás, si me caí de frente!
 DON RAMÓN: ¡Cuando digo “adelante”, quiero decir que vamos a proseguir!
 CHAVO: ¡Ah! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 81, 39min05).

A aula sobre higiene igualmente dá motivo para novos equívocos. Antes do início da aula, o professor proíbe Nhonho de comer seu sanduíche dentro da classe. Mais tarde, pedindo aos alunos que lhe digam algo sobre higiene, a Chiquinha, claramente implicando com o Nhonho, diz que, segundo a higiene, não se deve ficar comendo o dia inteiro como porco em engorda. Apesar dos protestos do menino, o professor não deixa de concordar, mas é então contrariado pelo Chaves:

PROF. JIRAFALES: La Chilindrina tiene razón. ¿Acaso hay algo más feo que pasarse la vida comiendo?
 CHAVO: Sí, pasarse la vida sin comer.
 PROF. JIRAFALES: Bueno, sí, pero todos los extremos son malos.
 CHAVO: No. ¡El extremo derecho de Argentina era muy bueno, y también Hugo Sanches! (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 204, 06min15).

Apesar de adentrarem o terreno do futebol, devido à confusão de Chaves com o sentido do termo “extremo”, o professor retoma o tema anterior e, a propósito, pede para ver-lhe as mãos. Como o menino reluta em mostrá-las, o professor explica:

PROF. JIRAFALES: Quiero ver si las lavaste antes de venir a la escuela.
 CHAVO: Sí, sí, me las lavé antes de venir a la escuela. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 204, 07min00).

Entretanto, o mestre não acredita e insiste, de modo que acaba verificando que Chaves na verdade tem as mãos imundas:

PROF. JIRAFALES: ¡¿No me dijiste que las había lavado antes de venir a la escuela?!

CHAVO: Sí.

PROF. JIRAFALES: ¡Pues para mí la última vez que te las lavaste fue cuando cumpliste un año de edad!

CHAVO: ¿E eso no fue antes de venir a la escuela? (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 204, 07min20).

Pelo contexto, é claro que, quando o professor pergunta se ele lavara as mãos “antes de ir à escola”, o “antes” aí queria dizer “logo antes”, mas o Chaves, não sem certa ironia e cinismo, toma a palavra em seu sentido mais geral, de modo que, mesmo se sua última vez a lavar as mãos tivesse sido ao completar um ano de idade, ainda continuaria sendo “antes de ir à escola”. Já na cena seguinte, ele passa para uma forma de pensar parecida à da sua interpretação da pergunta sobre Cristóvão Colombo. De volta à vila, Chiquinha conta ao pai que Chaves fora castigado por ter ido à escola com as orelhas sujas:

DON RAMÓN: ¿Qué pasó, Chavo? ¿Qué pasó? ¿Por qué llevaste las orejas sucias a la escuela?

CHAVO: ¡Ni modo que las dejara en la casa! (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 204, 09min17).

Um raciocínio semelhante ao de sua interpretação da frase “antes de ir à escola” é o que aparece na desavença entre Chaves e Quico em relação a um mapa do tesouro que o segundo uma vez comprou do primeiro:

QUICO: ¡Qué desconfiado! ¿Cuándo te he quedado a deber algo?

CHAVO: ¡¿Cuándo?! ¿El otro día no te acuerdas que te vendí un plano para buscar un tesoro? ¡Te lo vendí en cinco pesos y nunca me pagaste nada!

QUICO: ¡Porque no encontré el tesoro!

CHAVO: ¿Pero lo buscaste?

QUICO: Sí.

CHAVO: ¡Pero ahí está! Yo te vendí un plano que servía para buscar tesoro, no para encontrarlo. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 166, 03min00).

No caso, Chaves dera à expressão “mapa para procurar tesouro” um sentido estritamente literal, enquanto Quico a interpretara em um sentido derivado, ou seja, um sentido deduzido logicamente do contexto: ao comprar do Chaves um mapa para

procurar um tesouro, Quico obviamente entendia que o sentido da procura estaria em encontrar o que se procurava, mas Chaves lhe contraria a interpretação ao enfatizar a procura em si mesma como objetivo final de seu mapa.

O equívoco de interpretação também funciona como pretexto para o vitupério satírico, seja irônico — como quando a Chiquinha altera o sentido dos “princípios” mencionados por Dona Florinda, quando esta ameaça expulsar as visitas de sua casa:

D. FLORINDA: ¡Y escúchenme bien: no los corro de mi casa únicamente porque yo soy una mujer de principios!

CHILINDRANA: ¡De principios del siglo! (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 203, 15min00).²⁴⁴

— seja também de forma mais inocente, como quando o Prof. Girafales abstém-se de explicar ao Chaves o significado de “imiscuir-se em polêmicas que não são de sua incumbência”, com a desculpa de que isso seria alargar-se em demasia, e o menino interpreta o verbo “alargar” de modo literal, relacionando-o à altura do professor:

PROF. JIRAFALES: Mira, yo te explicaría con mucho gusto, pero eso sería alargarme demasiado.

CHAVO: ¡Uy, se alarga más y llega hasta al segundo piso!

PROF. JIRAFALES: Quiero decir...

CHAVO: ¡Si ya de por sí parece manguera de bombero!

PROF. JIRAFALES: Mira, Chavo...

CHAVO: ¡Nada más le falta echar buchets de agua por la trompa!²⁴⁵ Y que agarren así...

PROF. JIRAFALES: ¡¡Ya basta!! (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 208, 07min55).

Bem se percebe que, na maior parte dos casos, o equívoco se dá pela transferência do sentido figurado para o sentido literal. Mas também é possível citar alguns exemplos do caso inverso. É assim que, no dia em que o professor reclama que, se continuassem discutindo daquele jeito, ficariam ali até escurecer, a Chiquinha opõe o sentido literal de “escurecer” ao sentido figurado de “luz”, observando irônica e cinicamente que, pelo contrário, “da discussão nasce a luz”. (1975, ep. 80, 18min00). Ainda quando, no episódio do julgamento, Dona Florinda diz que provaria que Chaves tinha inveja do Quico, “e além do mais odiava o animal”, e Chaves protesta, dizendo “Não, eu não odeio o Quico...” (1975, ep. 82, 36min00). E é também assim que,

²⁴⁴ ¡De principios del siglo!: De princípios do século!

²⁴⁵ “Echar buchets de agua por la trompa” seria algo como “lançar bocados de água pela tromba”.

quando Chaves pergunta o que aconteceu com a bola, Quico responde que “emprestou cinco pesos à Chiquinha”, numa referência ao Nhonho. (1976, ep. 118, 19min42). O mesmo se passa quando o Seu Madruga, procurando por sua bola de boliche, pergunta onde está a bola e a Chiquinha lhe responde que “*Está cobrando la renta*”, referindo-se ao Sr. Barriga. (1978, ep. 220, 18min50).

Aliás, Quico se vale dos dois sentidos ao mesmo tempo, quando tenta contar à mãe que o Sr. Barriga havia batido nele com a sua bola (*pelota*). À Dona Florinda, porém, falta a argúcia para entender a enigmática explicação do filho, pois vai tomando a palavra apenas no sentido literal:

[Quico está chorando, próximo ao Sr. Barriga. Dona Florinda percebe o seu choro e se aproxima].

D. FLORINDA: ¡Tesoro! ¿Qué te pasa, tesoro? ¿Por qué lloras?

QUICO: Mami, ¡la pelota me pegó con la pelota!

D. FLORINDA: ...¿Cómo dices?

QUICO: ¡Que la pelota me pegó con la pelota!

SR. BARRIGA: Oiga, Doña Florinda, permítame...

D. FLORINDA: Espérame, espérame, espérame. [*O Sr. Barriga se afasta*]. A ver, vamos a ver: ¿quién dices que te pegó?

QUICO: ¡La pelota!

D. FLORINDA: Sí, por eso: ya me dijiste que te pegaron con la pelota, ¿pero quién te aventó la pelota?

QUICO: ¡Pues la pelota!

D. FLORINDA: ¡Por eso! ¿Pero quién te pegó con la pelota?

QUICO: ¡¡Pues la pelota!!

D. FLORINDA: ¡¡No pregunto que con qué, pregunto que quién te pegó!!

QUICO [*gritando, irritado*]: ¡¡Pues es eso que te estoy explicando, que la pelota agarró la pelota y me pegó con la pelota!! (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 77, 13min35).²⁴⁶

Uma longa sequência de enganos, em direções variadas de transferência de sentido, acontece quando, no episódio do álbum de fotografias, Seu Madruga conta aos meninos sobre os seus tempos de boxeador.

CHAVO: Ron Damón, ¿usted fue boxeador?

DON RAMÓN: ¡Y de los buenos Chavo! Yo fui campeón de los barrios en el año de mil novecientos que te importa... ¡Yo era pluma!

CHILINDRINA: ¡Todavía!

DON RAMÓN: Quiero decir que era peso pluma, pero ¡pegaba como mula!

²⁴⁶ Transcrição revisada a partir de:

<https://archive.org/details/WFDC_20131106_220000_Primer_Impacto>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CHAVO: ¿Con las patas?
 DON RAMÓN: Me refiero a la fuerza, Chavo. Mira, te voy a enseñar...
 CHAVO: ¡Ay, no, no!
 DON RAMÓN: No, no, te voy a enseñar algo que tengo aquí, mira...
 CHAVO: ¡Ah!... ¡Ahhhh!
 DON RAMÓN: Son los guantes que usé cuando gané la corona...
 QUICO: ¿Le pagaban con cerveza?
 DON RAMÓN: ¡La corona del campeonato, Quico! ¡Hubieran visto que pelea! ¡Hubieran visto que pelea! Yo caí cinco veces, ¿no?, ¡pero él cayó seis!... y el referí cayó ocho... digo, es que... pues a veces se equivoca uno, ¿no? Pero es más, mucha gente comentaba que yo me parecía a Mantequilla...
 CHAVO: ¿Lo embarraban en las teleras?
 DON RAMÓN: ¡A Mantequilla Nápoles, el boxeador! ¿Que no lo conociste?
 CHAVO: ¡No!
 DON RAMÓN: Era muy bueno Chavo, muy bueno. ¿Sabes qué le pasó cuando le quitaron el cinturón?
 CHAVO [*rindo*]: ¡Se le cayeron los pantalones! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 33min00).²⁴⁷

De início temos duas transferências de sentido figurado para figurado: primeiro, a exclamação irônica da Chiquinha mostra que ela toma a palavra “pluma” apenas como óbvia metáfora ao pouco peso de Seu Madruga, mas sem relacioná-la à categoria do boxe a que ele de fato se referia; depois, a comparação “batia como uma mula”, que Seu Madruga emprega como ilustração da força, Chaves a entende como simples ilustração da maneira, de modo que, não percebendo o termo implícito (“batia [forte] como uma mula”), só consegue imaginar o Seu Madruga dando coices.

Em seguida, quando Seu Madruga diz que lhe vai mostrar (*enseñar*), Chaves recua assustado, pois logo entende que ele mesmo seria o alvo da demonstração de como se bate forte como uma mula, sendo que na verdade Seu Madruga queria apenas lhe mostrar as suas luvas (*guantes*) de boxe.

Depois há dois enganos relacionados a palavras comuns usadas como nomes próprios. Quico pergunta ao Seu Madruga se “lhe pagavam com cerveja” porque confunde a coroa (*corona*), que representa o campeonato, com uma marca de cerveja mexicana, chamada Corona. (Cf. WHITTON, [2009?]). E quando Seu Madruga conta que o comparavam ao Mantequilla, ele está se referindo ao boxeador cubano, naturalizado mexicano, José Ángel Nápoles, apelidado “Mantequilla” Nápoles em razão

²⁴⁷ A transcrição desta e da próxima citação foi revisada a partir de “Don Ramón boxeador (Diálogos CH). (VECINDAD CH).

de ser, em seu estilo de luta, escorregadio como manteiga (*mantequilla*). (¿POR QUÉ apodaron....?, 2019). Chaves, porém, toma a antonomásia em seu sentido literal, e pergunta se o passavam nas “*teleras*”, que é um tipo de pão mexicano. Assim, Quico confunde a palavra comum com um nome próprio e Chaves confunde um nome próprio com a palavra comum.

Logo há novo equívoco, envolvendo agora a perda do cinturão — emblema dos campeões do boxe —, que leva o Chaves a imaginar que sem ele lhe cairiam as calças (*pantalones*). Mas as confusões não param por aí:

CHILINDRINA: ¡Ay, Chavo, ya no interrumpas! Síguenos contando, papi, síguete.

DON RAMÓN: Pues sí, mi'jita; es más, el Cuyo Hernández me quería manejar...

QUICO: ¡Como si fuera camioneta!

DON RAMÓN: El Cuyo Hernández maneja boxeadores, y me quería llevar a su establo.

CHAVO [*rindo*]: ¡Le vieron cara de vaca!

DON RAMÓN: ¡Más cara de vaca tiene otro!

CHAVO: Bueno, pero no se enoje...

QUICO: ¡Ya, Chavo, ya, no interrumpas! Síguenos contando, Don Ramón, ¿qué pasó después de que le vieron cara de vaca?

DON RAMÓN: ¿Cara de qué?

QUICO: ¿Cara de toro?... ¿De buey?... ¿De becerro?... ¿De barbacoa a las brasas?... ¡Pues me doy! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 181, 34min00).²⁴⁸

Aqui temos confusões com o verbo “*manejar*”, que Seu Madruga usa no sentido de “gerenciar” mas Quico interpreta no sentido de “dirigir” (veículos), e com o substantivo “*establo*”, empregado no sentido de “ginásio” de boxe, mas que Chaves entende no sentido comum de “estábulo”.

Equívocos de interpretação também não faltam em *El Chapulín Colorado*, alguns dos quais já apareceram em citações nos capítulos anteriores, como quando o Samurai pergunta ao Chapolin se “¿le gusta la lengua japonesa?” e ele responde “*Pero sin cebolla, por favor.*”, confundindo assim a “língua” no sentido de idioma e no sentido de parte do corpo, preparada como iguaria (1976, ep. 109, 11min00). Ou quando o Conde Terra Nova lhe diz que, apesar de roubar, os cleptomaníacos não têm

²⁴⁸ *Barbacoa a las brasas*: churrasco na brasa.

necessidades e ele entende estas “necessidades” como um eufemismo para “ir ao banheiro”. (1978, ep. 199, 11min30).

Vimos igualmente os mal-entendidos entre Leonardo Da Vinci e sua assistente, envolvendo os materiais de pintura: primeiro quando ele pergunta “onde se encontra o amarelo queimado” e ela responde “nas praias da China”; depois quando, explicando tratar-se do tubo de tinta amarela que lhe pedira que comprasse, pergunta se não a mandou “*por un tubo*”, no que ela diz que já está acostumada, entendendo a expressão no sentido de “mandar ao diabo” (1979, ep. 237, 10min35); e, por fim, quando Leonardo lhe pede por uma “*paleta*” e ela, entendendo a palavra no sentido de “picolé”, pergunta se ele quer “de limão ou de tamarindo”, o que o obriga a esclarecer que fala de uma “paleta de pintor”.

Esse tipo de equívoco derivado da elipse de algum termo específico vemos também no episódio “*La romántica historia de Juleo y Rumieta*”, como quando Juleu leva Rumieta para casa e encontra Capuleto pela primeira vez:

CAPULETO: ¡Vaya! ¡Ya era hora de que llegarán! [*Mostrando seu relógio de bolso*]: Mire: ¡dos y veinticinco!
 JULEO: ¡Qué barato! ¿Dónde lo compró?
 CAPULETO: ¡Estoy me refiriendo a la hora! [*Olhando Juleu dos pés à cabeça*]: Digo, tú es nuevo, ¿verdad?
 JULEO: No, ya estoy usado.
 CAPULETO: ¡Quiero decir que si tu es el nuevo novio de mi hija Rumieta!
 RUMIETA: Sí, papi. Él es el sargento Juleo Montesco. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 03min40).

Portanto, é devido à elipse que Juleu transfere o sentido da exclamação de Capuleto do âmbito do tempo marcado pelo relógio para o do preço do próprio relógio, pois entende que o termo implícito seria “pesos”, em vez de “horas”. Erro semelhante acontece em seguida, ao tomar o adjetivo “novo” como oposto de “usado”, sendo que o pai de Rumieta na verdade o usara como qualificativo do substantivo “namorado” (*novio*), que deixara implícito.

Outra sequência de transferências de sentido aparece no episódio em que Chapolin vai ajudar ao casal em dificuldades para pagar a conta do hotel:

CHAPULÍN: No se preocupen, yo arreglo todo. ¿Cuál es el cuarto?
 CARLOS: “Honrarás a tu padre y madre”.
 CHAPULÍN: Pregunto cuál es la habitación.
 FLORINDA: Es la número once.

CHAPULÍN: ¿Qué piso?

CARLOS: ¡Mis callos! [*A cámara desce, mostrando que Chapolín está pisando um de seus pés*]. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 119, 04min14).

Assim, primeiro transfere-se o sentido do substantivo “quarto” (do hotel) para o de numeral ordinal, ficando implícito o nome que ele qualifica, ou seja, “quarto” (mandamento) — uma confusão que se torna ainda mais cômica na medida em que contrasta com o contexto: estando eles hospedados num hotel, o mais natural seria entender que “quarto” se referiria ao aposento do prédio, e não ao quarto mandamento. Depois é o sentido de “piso” que passa do substantivo (piso do prédio) para o verbo (pisar os calos) — e aqui pode-se dizer que já não é tanto um erro de interpretação quanto meramente um jogo de palavras baseado na relação entre o que é dito e o que acontece na cena.

Mais tarde no mesmo episódio será a vez das confusões do Chapolín:

CARLOS: Un momentito, un momentito. ¡Es que ni siquiera hemos empezado a empacar!

FLORINDA: ¡Ay, de veras! Chapulín Colorado, ¿nos ayudas con las petacas? [*Chapolín parece confuso*]. ¡¿Que nos ayudes a hacer las maletas?!

CHAPULÍN: ¡¿Y por qué no las compran ya hechas?!

FLORINDA: Está bien: que se nos ayudes a empacar en las maletas.

CHAPULÍN: ¡Ah, eso sí! ¡Síganme los buenos! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 119, 09min00).

Sua expressão confusa ao ouvir o pedido de ajudar “*con las petacas*” deve-se ao duplo sentido do substantivo: no México, “*petaca*” refere-se a uma pequena maleta, mas, no plural, pode referir-se também às nádegas. Daí que, tomando a palavra apenas no segundo sentido, Chapolín estranha o pedido que Florinda lhe faz. E ele incorrerá no mesmo equívoco pouco depois: Carlos pede-lhe que coloque as “*petacas*” em cima da cama e Chapolín, dando de ombros ante o pedido que lhe parece sem sentido, simplesmente senta-se na cama. Esse mesmo engano, aliás, aparece também em *El Chavo*, quando Seu Madruga pede ao Quico que coloque as “*petacas*” em cima da mesa (1977, ep. 181, 36min40). Quico senta-se na mesa e, quando Seu Madruga tenta esclarecer, dizendo que pedia para ele colocar “*las petacas de Doña Clotilde en la mesa*”, o menino mostra-se ainda mais confuso: “*¿Y si no se deja?*”

O episódio anterior de *El Chapulín* já havia trazido um literalismo semelhante ao de perguntar por que não compravam as malas já feitas, mas desta vez em forma não de

interrogação, mas de afirmação, quando Carlos pergunta ao Chapolin se ele fazia halteres (*pesas*):

CARLOS [*trazendo seus halteres*]: Perdóname, Chapulín, pero es mi hora de hacer *pesas*. ¿Tú haces *pesas*?
 CHAPULÍN: No, yo prefiero comprarlas ya hechas. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 118, 07min55).

Nesse episódio, Carlos é um marido que irrita a esposa com sua mania de fazer coisas “saudáveis”, como exercícios às seis da manhã e com a janela aberta para circular o ar puro. A janela (*ventana*) de pronto dá ocasião para desavença e desentendimento, visto que a mulher lhe pede para fechá-la, mas ele, fazendo uma dedução absurda, compreende-lhe mal o motivo:

FLORINDA: ¡Cierra esa ventana, por favor! ¿Qué no ves que hace mucho frío ahí afuera?
 CARLOS: ¿Y tú crees que cerrando la ventana dejará de hacer frío ahí afuera? (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 118, 01min50).

Florinda, enervada pelo marido, chama pelo Chapolin para consolá-la. E então a janela aberta dará pretexto a novo equívoco, desta vez do herói, que tomará literalmente a metonímia de que “as janelas são saudáveis”:

CHAPULÍN: ¿Pero cómo se les ocurre tener la ventana abierta con el frío que está haciendo?
 FLORINDA: ¡Hmm, pues mi marido dice que las ventanas abiertas son “*muy sanas*”!
 CHAPULÍN: Pues, sí, debe serlo, porque jamás he sabido que a una ventana le dé pulmonía. Pero la gente sí, de manera que voy a cerrar. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 118, 06min00).

Já no episódio “*El Chirrin Chirrión del diablo*” (1976, ep. 138) temos um figuratismo, porquanto, vendo o Prof. Inventillo olhando ao redor e andando de gatinhas em busca de um parafuso que perdera, sua filha e seu genro tomam a sua explicação de que lhe “*falta un tornillo*” (parafuso) no sentido figurado, chamando-o louco. (01min20 e 03min00).

O equívoco reveste-se de certo cinismo no episódio em que Chapolin vai repreender o menino que jogava fora seus brinquedos. Como vimos anteriormente, o estratagema do menino era dizer que os brinquedos haviam sido roubados, a fim de que seu pai lhe comprasse brinquedos novos. Surgindo o Chapolin, este começa por

admoestá-lo, dizendo saber de tudo, mas o menino tenta fugir do assunto, transferindo suas palavras do sentido específico para o geral:

NIÑO: ¡Qué bueno que llegaste! Fíjate que mi mamá dice....
 CHAPULÍN: ¡No, no, no, no! A mí no me vengas con tus cuentecitos y tus mentiras. ¡Yo lo sé todo!
 NIÑO: ¡¿Lo sabes todo?!
 CHAPULÍN: Sí.
 NIÑO: A ver: ¿Quién fue el quinto virrey de la Nueva España?
 CHAPULÍN: ...¡No me cambies la conversación! ¿Acaso no sabes que te puede pasar un día lo que le pasó en el cuento de Pedrito y el lobo? (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 180, 14min25).

Na sequência o menino faz outra tentativa de mudar de assunto, sugerindo uma equivalência entre o conto do Pedrito e os contos de Pepito (que seriam algo como nossas piadas do Joãozinho), mas fica intimidado ante a expressão de reprovação do herói, e enfim se dispõe a ouvir a história:

NIÑO: Yo no conozco ese cuento.
 CHAPULÍN: ¡¿No conoces ese cuento de Pedrito y el lobo?!
 NIÑO: No. ¡Pero me sé unos de Pepito que sabe...! Digo... ¿Cómo eras el cuento de Pedrito y el lobo? (BOLAÑOS, 1977, *El Chapulín*: ep. 180, 14min54).

Em “*De los delincuentes que se fugan, el más peligroso se llama gas*” (1976, ep. 122), Florinda chega em seu apartamento e descobre os móveis todos revirados junto a vigas e tijolos do teto, e logo deduz o que se passou: acontecera uma explosão devida a um vazamento de gás. Preocupada, ela chama pelo Chapolin. Aí começam as falhas de comunicação:

FLORINDA: ¿Pero, qué bueno que llegaste, Chapulín Colorado? ¿Ya viste mi casa?
 CHAPULÍN: ¡No!, ¿qué tal está?
 FLORINDA: Esta es mi casa...
 CHAPULÍN: ¡Ah! [*Olha ao redor e conclui, em tom de reprovação*]: ¡Pues jamás había visto una casa en tanto desorden! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 122, 06min50).

Ela então explica melhor a situação e revela estar preocupada com o marido. Chapolin responde com uma transferência de sentido carregada de ironia, na medida em que inicialmente sua resposta parece destinada a consolar a mulher, mas na verdade acaba tendo o efeito contrário:

FLORINDA: ¡Está así por algo que pasó! ¡Seguramente explotó el tanque de gas!

CHAPULÍN: ¡Chanfle!

FLORINDA: ¡Y mi marido debe estar bajo de los escombros!

CHAPULÍN: ¡Calma, calma, que no panda el cúnico! ¿Por qué ese pesimismo de pensar que tu marido está bajo los escombros?

FLORINDA: ...Ay, es verdad...

CHAPULÍN: Puede haber una pierna por acá, un brazo por allá... ¡En fin! Lo importante es tener ánimo y optimismo, y buscar los pedacitos por toda la casa. ¡Siganme los buenos! (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 122, 07min00).

Desse modo, ele já dá como certa a morte do marido, e entende que a questão se resume somente à facilidade ou dificuldade de acesso ao corpo do cadáver. A cena é mais uma ilustração do caráter irônico e anti-heroico do Chapolin: chamado para ajudar a mulher a salvar o marido, ele pede-lhe ânimo e otimismo no mesmo momento em que lhe tira as esperanças. Um pequeno quiproquó se instalará nas cenas seguintes, uma vez que, enquanto a mulher está em outro cômodo do apartamento, o marido chega e, vendo os escombros, também chama pelo Chapolin. Porém a dedução do herói dá à situação um outro significado:

CARLOS: ¡Sí, Chapulín, pero debes saber que explotaran los tanques de gas y mi esposa debe estar escondida bajo los escombros!

CHAPULÍN: ¡Chanfle! Entonces ya hay dos personas bajo los escombros.

CARLOS: ¿Cómo lo sabes?

CHAPULÍN: Acabo de recibir información a respecto. Pero no te preocupes, vamos a quitar los escombros. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 122, 08min10).

Pouco depois chegará a mulher, e então, graças à interferência do Chapolin, os esposos começarão a conversar entre si, mas cada qual acreditando que o outro está debaixo dos escombros (fig. 24).



Figura 24: Cena de “*De los delincuentes que se fugan, el más peligroso se llama gas*” (*El Chapulín*: ep. 122, 1976, 09min40).

No episódio em que Chapolin é chamado para cuidar da filha bebê de um casal que está a caminho de uma festa, o herói demora um pouco para entender o motivo de ter sido chamado:

CHAPULÍN: ¿Puedo saber para qué invocaran mi ayuda?
 ESPOSO: Sí, queremos que cuides a la nena.
 CHAPULÍN [*dirigindo-se à mulher*]: ¿No te parece que ya está muy grandecita para que te cuiden?
 ESPOSA: ...¡No, yo soy su mamá!
 CHAPULÍN: ¡¿Mi mamá?!
 ESPOSA: Mamá de la nena que ha que cuidar, que es esa.
 CHAPULÍN: Aaah... Es... ¡¿Qué me vieron cara de niñera?!
 ESPOSO: Chapulín Colorado, tú tienes fama de que ayudas a todo el mundo, sea lo que sea, ¿no?
 CHAPULÍN: Bueno, sí, pero... Se aprovechan de mi nobleza...
 (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 245, 03min30).

O primeiro engano decorre da palavra “*nena*”, que pode ser usada para se referir à neném, mas também como expressão carinhosa para referir-se ao cônjuge, e logo em seguida há outro engano, agora relacionado ao pronome de terceira pessoa “*su*”, usado como possessivo de “*ella*” (“ela”, a menina), mas que Chapolin entende como possessivo de “*usted*” (“você”).

Nosso herói também demora a entender a situação em “*El fantasma del pirata*” (1975, ep. 99), episódio especialmente rico em equívocos. Chegando numa taverna abandonada numa noite de tempestade, Florinda encontra um homem que se diz descendente do Pirata Alma Negra. Ele primeiro oferece-lhe um café, mas pensa melhor

e pergunta se ela preferiria o café ou “*algo caliente para la garganta*” (04min10). Uma vez que ela diz preferir algo quente para a garganta, ele então envolve-lhe o pescoço com o seu cachecol. Esse equívoco configura outro exemplo de abstração de um fundamento comparativo, ou *logos analogante* — como naquela oposição entre “exclamação” e “costureira”, que vimos no item 2.2.3: ao colocar o “algo quente para a garganta” como uma alternativa ao café, o descendente do pirata deixa sugerido que o *logos* que estaria fundamentando as duas opções seria o de “bebida”, porém esse fundamento é abstraído quando percebemos que ele estava pensando no cachecol.

A mulher conta ao Carlos, o tataraneto do pirata, que seu carro havia ficado sem gasolina, e que por sorte encontrara aquela “*posada que parece ser que es lo único que ha en muchos kilómetros a la redonda*”, no que ele confirma: “*a la redonda y a la cuadrada*”. (04min35). Ela se espanta quando ele diz que às vezes se passam anos sem que ninguém apareça por ali, e então vemos outra versão daqueles literalismos do Quico:

FLORINDA: ¿Y con qué come usted?

CARLOS: ¡Con la boca!

FLORINDA: ¿Pero, con qué se sostiene?

CARLOS: ¡Ay, con los pies! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 04min50).

Ela enfim explica que estava perguntando de onde ele tirava dinheiro para viver, e ele revela que dinheiro era justamente o que ele procurava ali, visto que estava sendo orientado pelo fantasma de seu antepassado pirata na procura de um tesouro enterrado. Carlos sai para continuar a escavação e Florinda acaba tendo uma visão do fantasma, o que a leva a chamar pelo Chapolin. Após contar-lhe da visão que tivera, ela enfrenta alguma dificuldade para explicar-lhe o motivo de estar ali e sua impressão do lugar, visto que o herói lhe responde a partir de sucessivos enganos de interpretação:

CHAPULÍN: Dime una cosa: ¿qué viniste hacer aquí?

FLORINDA: Yo, nada. Venía por la carretera y me agarró la tormenta y ya no pude seguir caminando porque se me acabó la gasolina.

CHAPULÍN: ¡¿Tú caminas con gasolina?!

FLORINDA: ¡Se le acabó la gasolina a mi coche!

CHAPULÍN: ¡Lo sospeché desde un principio!

FLORINDA: Por un momento pensé que el lugar estaba deshabitado.

CHAPULÍN: ¿Por qué?

FLORINDA: Ay, ¿pues como que “por qué”? ¿En qué estado se encuentra?

CHAPULÍN: En el estado de Vera Cruz.
 FLORINDA: Me refiero al estado de limpieza.
 CHAPULÍN: ¿Qué tiene?
 FLORINDA: Ay, Chapulín, ¿pues como que “qué tiene”? [*Passa o dedo na mesa e lhe mostra*]. ¿Qué es esto?
 CHAPULÍN: Un dedo.
 FLORINDA: ¡Un dedo lleno de polvo!
 CHAPULÍN: ¡Deberías bañarte más seguido!
 FLORINDA: Este dedo está lleno de polvo porque me lo acabo de ensuciar con el polvo de los muebles. Además todo está lleno de telarañas y los muebles dan impresión de estar a punto de derrumbarse. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 08min00).²⁴⁹

Aqui é o momento em que, duvidando que os móveis estivessem a ponto de desabar, Chapolin prova-se errado ao sentar-se numa cadeira que logo se desfaz em pedaços no chão. Enfim reconhecendo a precariedade do local, Chapolin, não querendo acreditar na realidade da visão relatada por Florinda, conclui que deveria ter sido justamente a aparência do local que a levava a imaginar ter visto um fantasma. No diálogo que se segue, os equívocos de interpretação dos verbos “*creer*” e “*existir*” parecem servir-lhe como pretexto para evitar reconhecer a ameaça do fantasma:

CHAPULÍN: [...] Y eso fue lo que te hizo imaginar un fantasma. Claro, el lugar es el típico lugar que escogen para las películas de fantasmas.
 FLORINDA: Oye, Chapulín, ¿tú no crees en las cosas de los fantasmas?
 CHAPULÍN: Ay, no, ¡son rementirosos!²⁵⁰
 FLORINDA: Quiero decir que... ¿que se crees que existan los muertos?
 CHAPULÍN: ¿Qué supones que echan en los agujeros de los panteones?²⁵¹
 FLORINDA: ¡Me refiero a que se crees que los muertos vengán al mundo de los vivos!
 CHAPULÍN: ¡Ay, claro que no!
 FLORINDA: ¡Pues yo vi al Pirata Alma Negra! [...] (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 09min30).

Eles começam a procurar pela chave da porta da saída, até que encontram uma outra porta. As dificuldades de comunicação devidas ao estilo elíptico e vago de Florinda e à falta de discernimento do Chapolin continuam:

²⁴⁹ *Carretera*: estrada; *coche*: carro; *lleno de polvo*: cheio pó; *telarañas*: teias de aranha.

²⁵⁰ O adjetivo “*rementiroso*” refere-se a quem tem o costume de mentir com frequência. Um chiste semelhante já havia aparecido no episódio da Chorona (1973, ep. 12, 01min30), conforme citado no item 2.2.3.

²⁵¹ “O que acha que jogam nos buracos dos cemitérios?”

FLORINDA [*apontando para a porta*]: Oye, Chapulín, ¿qué será eso?
 CHAPULÍN [*depois de conferir*]: Una puerta.
 FLORINDA: Sí, pero, ¿del otro lado?
 CHAPULÍN [*vai até a porta, abre-a, olha do outro lado e volta*]: También.
 FLORINDA: Sí. ¡¿Pero a dónde conduce?!
 CHAPULÍN: ¡¿Yo que sé?!
 FLORINDA: Pues vamos averiguarlo, ¿no? [*Entra pela porta*].
 (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 12min00).

A mulher entra pela porta e, algum tempo depois, ouve-se seus gritos. Indo até lá, Carlos e Chapolin veem que ela encontrou o esqueleto de um pirata acorrentando em uma coluna. Recuperando a calma, Florinda começa a ter suspeitas, que ela expressa dizendo que algo lhe cheira mal (*huele mal*), o que leva Chapolin a retomar, pelo literalismo, um de seus equívocos anteriores:

FLORINDA: Esperen, esperen. Aquí hay algo que me huele mal.
 CHAPULÍN: ¡Te dije que deberías bañarte más seguido!
 FLORINDA: ¡Quiero decir que aquí hay algo sospechoso! [...]
 (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 17min35).

A explicação ainda rende mais jogos de dupla interpretação, como o do significado por trás dos suspeitos arames e parafusos (*alambres y tornillos*) que prendem os ossos do esqueleto:

FLORINDA [*mostrando o esqueleto*]: Los huesos están unidos con alambres y tornillos.
 CHAPULÍN: ¿No habrá sido faquir?
 FLORINDA: Lo que quiero decir es que ese esqueleto lo deben haber hecho con la intención de asustar a alguien.
 CHAPULÍN: ¡Lo sospeché desde un principio! Pero te voy a decir una cosa: ¡si ese “alguien” cree que va a lograr asustar a la gente... [*choramingando*] ...crea que ya lo logró! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 17min50).

Ainda choramingando de medo, Chapolin, na sequência, toma o verbo “*discurrir*”, empregado com o sentido figurado de “conjecturar”, em seu sentido literal de “escorrer”, e logo em seguida toma literalmente como “prender” o verbo da expressão “*prender el foco*” (acender a luz), usada como metáfora para “ter uma ideia”:

FLORINDA: Calma, calma: estoy discurriendo algo.
 CHAPULÍN: ¡Yo también! ¿Dónde está el baño?
 CARLOS: Ay, Chapulín, te baja la escalera, hay un...

FLORINDA: ¡Ay, ya basta! ¡Lo que quiero decir es que me acaba de prender el foco!

CHAPULÍN: Mientras no se te prendas a la calavera... (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 18min10).

Depois dessas dificuldades, Florinda enfim consegue explanar sua dedução: Carlos acreditava que estava cavando para encontrar um tesouro, sendo que na verdade estava sendo usado para cavar o buraco para esconder o tesouro daquele que, por meio de truques de ilusionismo, se fingia de fantasma. Porém mesmo aqui ela não deixa de ser vítima de mais um dos literalismos do Chapolin:

FLORINDA: Oiga, usted dice que el espíritu del fantasma le indica dónde debes cavar para encontrar el tesoro.

CARLOS: Sí.

FLORINDA: Pues es al revés: usted está escavando para esconder el tesoro que ya encontró el otro tipo. Tesoro que ahora tiene en sus narices.

CHAPULÍN: ¡A ver! [*Chapolin vai olhar dentro do nariz de Carlos*].

FLORINDA: ¡Ay! ¡Aquí! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 99, 18min30).

Obviamente ela não se referia literalmente ao nariz de Carlos, mas ao baú que tinham a seus pés. O episódio terá um desfecho triplamente irônico — e embora a ironia tenha já recebido os holofotes em um capítulo próprio, vale aqui a descrição que não coube lá: Chapolin, após ser rendido pelo homem que se passa por fantasma, pisará num ponto frágil do piso, indo cair dentro do buraco que Carlos estava cavando, buraco que virá a servir-lhe de cova. Curiosamente, entretanto, a cena volta ao momento em que Florinda invoca o Chapolin. Este, aparecendo, estranha ao ouvi-la falar em esqueleto e tesouro e pirata, e lhe explica que ele apenas acabara de chegar. Florinda fica então espantada por descobrir que havia imaginado tudo, mas o herói procura consolá-la, garantindo que imaginar as coisas não é mau, e sim bom. Quando ela pergunta se ele também imaginava coisas, ele responde que às vezes sim, embora fizesse muito tempo que não. Eis aí que agora é a própria Florinda que desaparece, revelando-se como fruto da imaginação do Chapolin!

O equívoco de interpretação, como se nota em muitos dos exemplos citados, relaciona-se de perto com outro procedimento literário: o trocadilho.

5.5. Os trocadilhos

“Os trocadilhos são a mais alta forma de literatura.”
Alfred Hitchcock, 1972 (01min40).

Paulo Rónai (2014, p. 90), em seu breve ensaio “Defesa e ilustração do trocadilho”, comenta que, embora este tenha se tornado “pilhéria desprezada pelos homens de bom gosto”, suas “ligações com a literatura” bastam para mostrar “quão pouco seus antecedentes justificam essa atitude de menoscabo.” Apesar de “bastante desacreditado por abusos permanentes”, deve-se reconhecê-lo como recurso frequentemente usado “nas maiores obras da literatura mundial”. Platão e Eurípedes, Rabelais e Petrarca, Balzac e Proust, e, é claro, Shakespeare, são exemplos de autores célebres que lançaram mão dos jogos de palavras.²⁵² (RÓNAI, 2014, pp. 90–95).

John Pollock (2011, [p. 22], tradução minha) considera até mesmo que, aparecendo com tanta frequência e nas mais diferentes formas e culturas ao longo da história, o trocadilho parece “refletir algo fundamental, duradouro e talvez até universal concernente à expressão humana.”²⁵³

As definições dos dicionários, cita Rónai (2014, p. 90), colocam o trocadilho como “gracejo resultante de um jogo de palavras cujo sentido é trocado”; “emprego pilhérico de uma palavra para sugerir sentidos diferentes ou de palavras homófonas de sentido diferente”; “jogo de palavras fundado num equívoco de sentidos, numa similitude de sons”.

A essas definições, Rónai (2014, p. 90) acrescenta uma característica que, segundo ele, é “essencial do conceito”: a impossibilidade de sua tradução. Essa impossibilidade pode ser apenas parcial, visto que alguns ainda podem ser traduzidos para idiomas semelhantes, porém não há trocadilho que se possa traduzir igualmente a todo idioma. Essa característica, portanto, o liga “à substância íntima de cada língua”: “Como a rima, inspira-se em semelhanças formais para apontar ao espírito associações novas, às vezes apenas divertidas, às vezes, porém, espantosamente sugestivas.”

²⁵² Mais um exemplo de trocadilhista célebre é o do filósofo Diógenes, o Cínico, do qual citei, no item 4.1, dois de seus vários jogos de palavras: quando oferece a Platão para “provar/participar” de seus figos e quando pergunta qual dos centauros é o “Quêiron/pior”. Cf. outros em Gual (2014, pp. 79–104).

²⁵³ “In fact, puns appear so often and in such diverse forms and cultures throughout history that they appear to reflect something fundamental, enduring and perhaps even universal about human expression.” (POLOCK, 2011, [p. 22]).

Os jogos de palavras podem basear-se em pelo menos duas das três leis fundamentais da “*transformação cômica das proposições*”, segundo Bergson: a *inversão* e a *interferência*. Quanto à primeira,

verifica-se que os profissionais do espírito, ao ouvirem uma frase, procuram ainda assim obter sentido invertendo-a, por exemplo, ao colocar o sujeito no lugar do complemento ou vice-versa. Não é raro que se apele para esse meio para refutar uma idéia em termos mais ou menos engraçados. Numa comédia de Labiche, certo personagem grita ao locatário em cima, que lhe suja a varanda: "Por que você joga lixo na minha área?", ao que o locatário responde: "Por que você põe sua área debaixo do meu lixo?". (BERGSON, 1983, [p. 58]).

Esse exemplo traz logo à mente aquela cena em que Dona Clotilde pergunta aos meninos por que interrompem quando ela está falando, e o Chaves retruca perguntando por que ela fala quando estão interrompendo. (1978, ep. 211, 19min30).

Já a “*interferência* de dois sistemas de idéias na mesma frase é fonte inesgotável de efeitos engraçados”, dando-se “à mesma frase duas significações independentes que se superpõem”. (BERGSON, 1983, [p. 58]). Os equívocos de interpretação derivam dessa interferência, que também está na base dos trocadilhos:

No trocadilho, é de fato a mesma frase que parece apresentar dois sentidos independentes, mas apenas aparentemente. Há, em realidade, duas frases diferentes, compostas de palavras diferentes, que se pretende confundir entre si, obtendo vantagem de produzirem o mesmo som ao ouvido. Do trocadilho, passa-se por gradações imperceptíveis ao verdadeiro jogo de palavras. No caso deste, os dois sistemas de idéias se superpõem realmente numa única e mesma frase, e se lida com as mesmas palavras; tira-se proveito apenas da diversidade de sentidos que uma palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado. (BERGSON, 1983, [p. 58]).

Percebe-se que, diferente das definições listadas por Paulo Rónai, Bergson faz uma distinção entre o jogo de palavras e o trocadilho, sendo o primeiro aquele que lida apenas com os sentidos dos termos, pelo jogo de transferência entre o significado literal e o figurado — como vimos nos exemplos dos equívocos de interpretação —, e o segundo aquele que lida mais com os sons, formando novos sentidos a partir da aparência e semelhança sonora das palavras, como quando as personagens de Chespirito falam “japonês” a partir da junção de certas palavras em espanhol (“*tu coco tá duro*” = “*tukoko taduro*” etc.) ou dando outro sentido a nomes japoneses (“*Hiroshima*, *Nagasaki?*”, “*Toshiro Mifune*”, “*Matsumoto*”).

Já Arthur Koestler (1964, pp. 64–65, tradução minha) define o trocadilho como “a bissociação de uma forma fonética singular com dois significados — duas cordas de pensamento atadas por um nó acústico”. Esses dois significados associados ao trocadilho podem ser derivados da mesma raiz — como na confusão de Chaves entre “suposição” e “supositório” (ambos termos originados do latim, *sub ponere*) — ou de palavras homônimas — como na confusão de Quico entre o “compasso” para desenho e o “compasso” musical —, o importante é que “as duas derivações tenham se afastado o suficiente uma da outra para tornar-se incompatíveis.” “Na verdade,” continua Koestler, “há uma série contínua que se estende desde o trocadilho, passando pelo jogo de palavras (*jeu de mots*) até o jogo de ideias (*jeu d’esprit*).”²⁵⁴

Aquele uso literário e “nobre” do trocadilho — que estaria presente ainda em obras como as de Molière, Erasmo de Rotterdam e Schiller, e até mesmo em um poema de Goethe e um sermão do Padre Antônio Vieira — veio a ser depois obscurecido, provavelmente devido aos “abusos de preciosismo”, como os do marquês de Bièvre, que às vésperas da Revolução Francesa criava personagens como a *Contesse Tation* (*contestation*) e o *Saint-Axe* (*syntaxe*). “Aí já não era mais possível levar a coisa a sério”. (RÓNAI, 2014, p. 93).

Como observa Sage Hyden (2016, 04min22, tradução minha), “Parte do motivo por que a gente acha os trocadilhos de mau gosto é que eles parecem forçados: as pessoas enfatizam demais o trocadilho, o que os deixa duros de engolir.”²⁵⁵ Contudo, se vierem integrados à narrativa, sua descoberta pode nos proporcionar o prazer da surpresa.

É assim que “o trocadilho tem sete fôlegos e, quando parece morto, ressuscita mais forte”, mesmo que às vezes venha “menos como meio de expressão direto que como recurso de caracterização.” (RÓNAI, 2014, p. 94).

Um escritor que viria a usar bastante esse recurso é Balzac. “O autor de *A comédia humana* era mestre em inventar desses trocadilhos que exprimem o caráter inteiro de uma personagem.” A novela *Uma estreia na vida* (*Un début dans la vie*)

²⁵⁴ “The pun is the bisociation of a single phonetic form with two meanings—two strings of thought tied together by an accoustic knot. [...] Whether the two meanings associated with the pun are derived from the same root [...] or are homonyms [...] is irrelevant provided the two derivations have drifted apart far enough to become incompatible. In fact, there is a continuous series stretching from the pun through the play of words (*jeu de mots*) to the play of ideas (*jeu d’esprit*).” (KOESTLER, 1964, pp. 64–65).

²⁵⁵ “Part of the reason people find puns distasteful is because they feel forced: people overemphasize the pun, which makes them hard to swallow.” (HYDEN, 2016, 04min22).

apresenta-os na forma de provérbios deformados e “é, toda ela, por assim dizer, alicerçada nessa brincadeira” (RÓNAI, 2014, p. 94). Numa diligência que vai de Paris a Pecles, dois pintores se divertem contando a seus companheiros de viagem estas “piadas muito em moda naquele tempo nos ateliês e que consistiam em estropiar provérbios”. (RÓNAI, 2012, p. 229).

“Constituíam um triunfo achar uma mudança de algumas letras ou uma palavra, pouco mais ou menos parecida, que desse ao provérbio um sentido extravagante ou jocoso.” Às vezes, essas transformações são mera piada; outras vezes, porém, têm alguma graça especial em conexão com a história. Numa longa cena, como um fogo de artifício, os trocadilhos sucedem-se para desespero dos tradutores. (RÓNAI, 2012, pp. 229-230).

Por exemplo, “*Les bons **comtes** font les bons **tamis***” (“bons **condes** fazem boas **peneiras**”) em vez de “*Les bons **comptes** font les bons **amis***” (“boas **contas** fazem bons **amigos**”).²⁵⁶ Nesse caso, o trocadilho se refere a um conde que, viajando na diligência entre burgueses, “está bem abaixo de sua condição, parecendo antes um simples artesão.” (RÓNAI, 2012, p. 230).

Sage Hyden (2016, 02min04) também cita o trocadilho como um recurso de caracterização das personagens de Shakespeare. Por exemplo, serve como um sinal de espirituosidade de suas personagens inteligentes, como Hamlet, que “faz constantes trocadilhos como uma forma de se rebelar contra o seu tio sem ser punido. [...] A linguagem lhe oferece uma brecha onde ele pode ser insolente e respeitoso ao mesmo tempo [...]” (HYDEN, 2016, 02min21, tradução minha).²⁵⁷ Por outro lado, quando são as personagens idiotas que fazem trocadilhos, elas às vezes os fazem sem perceber, como Bottom em *Sonho de uma noite de verão*.

Hyden (2016, 5min18) considera ainda que erros de interpretação baseados em trocadilhos podem gerar conflitos e direcionar o enredo, quando as personagens são “vítimas da linguagem ambígua”. E se há um lugar em que os trocadilhos são bem-vindos, observa ele (2016, 5min48), é o título:

²⁵⁶ Ou seja, “para preservar a amizade, cada um deve pagar o que deve ao outro, não deixando existir nenhuma dívida entre as partes.” (FREITAS, 2018).

²⁵⁷ “Hamlet puns repeatedly as a means to rebel against his uncle without being pun-ished. [...] The language offers him a loophole where he can be both insolent and respectful at the same time [...]” (HYDEN, 2016, 02min21).

[...] Blake Snyder escreve que a ideia de um filme deve trazer alguma forma de ironia. A tensão irônica é o que incita no público o desejo de ver o filme e o título precisa anunciar esse elemento de ironia, de preferência em apenas uma ou duas palavras. Os trocadilhos fazem tudo isso. (HYDEN, 2016, 05min57, tradução minha).²⁵⁸

Já tivemos oportunidade de ver os trocadilhos de Chespirito nos títulos dos episódios de *El Chapulín*, e também um exemplo de enredo baseado em conflitos ocasionados por trocadilhos mal interpretados, no episódio em que, respondendo às perguntas que o samurai lhes faz em “japonês”, o inspetor da luz aceita casar-se com a gueixa e o Chapolin aceita lutar contra o campeão de karatê. Igualmente já foram citados alguns jogos de palavras que decorrem das características das personagens. É assim que, por exemplo, um trocadilho serve para expressar o medo e o orgulho de Chapolin no episódio da Chorona: o coveiro diz ao herói que já não sentia medo, visto que ele lhe passara o seu valor, mas Chapolin, amedrontado, imediatamente retruca: “¡Regrésalo!” (“Devolva-o!”); porém, querendo disfarçar este sinal de fraqueza que deixara escapular, logo completa: “*Re... Regresa lo más pronto posible.*” (“Volte o mais rápido possível.”). (1973, ep. 12, 03min30). Também é pelo trocadilho que se faz, por exemplo, a paródia dos versos de Juana Inés de la Cruz, citados no item 2.2, a partir da mudança de sentido do verbo “*obrar*” (“agir” → “defecar”).

Observaremos agora novos exemplos desses trocadilhos que contribuem para a caracterização e para o efeito cômico. Vemos, por exemplo, que o Seu Madruga se serve de trocadilhos como um meio de irritar a Dona Florinda:

D. FLORINDA [*após estapeá-lo*]: ¡Mentecato! [*Vai saindo*].
 DON RAMÓN [*resmungando*]: ¡Mentecinco!
 D. FLORINDA [*voltando*]: ¿Cómo dijo?
 DON RAMÓN: ¿Quién, yo? Nada, yo no dije nada.
 D. FLORINDA: ¡Hmm! ¡Pelado! [*Vai saindo*].
 DON RAMÓN [*cochichando*]: ¡Peluda!²⁵⁹
 D. FLORINDA [*voltando*]: ¿Qué cosa?
 DON RAMÓN: ¿Qué cosa de qué? Nada, nada, nada.
 D. FLORINDA: ¡Viejo chamagoso! [*Vai saindo*].
 DON RAMÓN: ¡Vieja chancluda!²⁶⁰ (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 98, 02min50).

²⁵⁸ “[...] Blake Snyder writes that a movie idea should have some form of irony to it. The ironic twister is what stirs up the audience’s desire to see the movie and the title needs to thunder home that element of irony, hopefully in only one or two words. Puns do all of this.” (HYDEN, 2016, 05min57).

²⁵⁹ Em sentido literal, “*pelado*” quer dizer “careca, sem cabelo”, mas, no México, também pode significar “grosseiro, de maus modos”, que é o sentido usado por Dona Florinda. Seu Madruga, porém, retruca na sequência com um adjetivo que se opõe ao primeiro sentido: “*peluda*” (cabeluda).

Quando Seu Madruga aparece na vila com uma bicicleta, a desconfiança cínica da Chiquinha se expressa no trocadilho de sua pergunta: “¿*Ladronde la conseguiste papi?*” (1975, ep. 80, 08min24) — insinuando assim, com a junção de “*ladrón*” (ladrão) e “*donde*” (onde), que o pai, sendo pobre, só poderia tê-la conseguido pelo roubo. Mais tarde, um involuntário trocadilho insultuoso, combinado com um equívoco de interpretação, expressa a falta de instrução de Seu Madruga, e ademais sua intenção escusa, quando, logo antes do início do julgamento do Chaves, ele pede para falar a sós com o Prof. Girafales, ao saber que este será o juiz:

DON RAMÓN [*levando o professor a um canto e fazendo-lhe um gesto significativo com os dedos*]: Bueno, sabe, es que yo quisiera hablarle en privado. Para...

PROF. JIRAFALES: ¡Señor mío, le advierto que yo soy insobornable!

DON RAMÓN: Bueno, ya sé que es usted insoportable, ¿no?, pero...

PROF. JIRAFALES [*irritado*]: ¡Ta, ta, ta, taa, ta! Dije “insobornable”, no “insoportable”. Que no admito ninguna clase de sobornos.

DON RAMÓN: No, no, eso ya lo sé, sí.

PROF. JIRAFALES: ¿Entonces qué cosa quería decirme en privado?

DON RAMÓN [*levando-o para outro canto*]: ¿Qué es un soborno?

PROF. JIRAFALES: Un cohecho. ¿Alguna otra pregunta?

DON RAMÓN [*levando-o para outro canto*]: ¿Qué es “cohecho”?

PROF. JIRAFALES: Vulgarmente, mordida: cuando una persona hace algo indebido a cambio de un regalito o dinero en efectivo. ¿Quería preguntarme alguna otra cosa?

DON RAMÓN: No, no, si ya con esa explicación, ya pa'qué... (BOLAÑOS, 1975, *El Chavo*: ep. 81, 24min00).²⁶¹

Trocadilhos involuntários originados de interpretações equivocadas são também uma marca característica do Chaves. É assim que ele reage quando Seu Madruga o repreende por tê-lo traído, revelando à Dona Florinda que estava vazio o estilingue com que ele a ameaçava, com o fim de evitar receber mais um de seus tapas:

DON RAMÓN: Y tú Chavo ¿sabes cómo se les llama a la gente que hecha de cabeza a otra persona?

²⁶⁰ “*Chamagoso*” é um mexicanismo que quer dizer “sujo, imundo”; Seu Madruga então rebate a ofensa de “*viejo chamagoso*” com um dos apelidos de Dona Florinda, “*vieja chancluda*”, que, como já vimos, significa “velha desleixada”.

²⁶¹ Transcrição revisada a partir de: <https://archive.org/details/WFDC_20131101_210000_Primer_Impacto/start/1843/end/1903?q=mmm>. Acesso em: 27 jan. 2020.

CHAVO: Sí, se les llaman luchadores.²⁶² Agarran a los otros luchadores y los echan de cabeza en el ring y ganan porque el réferi les levanta la mano...

DON RAMÓN: ¡Si serás!... ¡Me refiero a la gente delatora!

CHAVO [*rindo*]: ¡No se dice “de la tora”, se dice “de la vaca”!

DON RAMÓN: Tal parece que estamos hablando en dos idiomas distintos. Digo, ¿tú sabes lo que es un traidor?

CHAVO: Sí, el que trae cosas...

DON RAMÓN: ¡Traidor es alguien que traiciona a otra persona como tú me traicionaste a mí diciéndole a Doña Florinda que no tenía piedra la resortera!

CHAVO: ¡Porque no tenía piedra!

DON RAMÓN: ¿Y por qué tenías que abrir la bocota para decirlo?

CHAVO: ¡Porque no se pueden decir las cosas con la boca cerrada! (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 137, 02min00).²⁶³

Como o Seu Madruga observa, os dois parecem estar “falando dois idiomas distintos”, na medida em que cada um segue por uma das linhas de sentido que se unem apenas pelo som. Às vezes os trocadilhos do Chaves até sugerem algo de espirituoso, como quando o Seu Madruga lamenta que se haviam quebrado várias das coisas usadas que ele tinha para revender: abajures, bonecas, vasos, e um relógio suíço (*reloj suizo*):

CHAVO: Ah, y también un florero suizo...

DON RAMÓN: ¿Un florero suizo?

CHAVO: ...se hizo pedazos... (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 220, 12min14).

— ou mesmo de cinismo, como quando Seu Madruga, irritado com a interrupção do Chaves, manda-o recolher do chão um papel de embrulho e ir jogá-lo no lixo:

DON RAMÓN [*após jogar o papel no chão*]: ¡Recoge ese papel y va a tirarlo a la basura!

CHAVO: ¿Yo por qué si yo no lo tiré?

DON RAMÓN: ¡Porque yo te ordeno!

CHAVO: ¿Me ordeña? ¡Si no soy vaca!

DON RAMÓN: ¡¿Qué?!

CHAVO: Ay, no, ya voy, ya voy. [*Recolhe o papel*]. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 119, 02min00).

Porém, na maior parte dos casos os trocadilhos são mais uma expressão da inocência, e por vezes tontice, do menino. É assim quando o Sr. Barriga encontra a bola de boliche que Seu Madruga tinha para revender:

²⁶² A expressão “*Echar de cabeza*”, usada por Seu Madruga com o sentido de “dedurar”, é tomada pelo Chaves em seu sentido literal de “jogar de cabeça”. (Cf. PIADAS sem sentido, 2016).

²⁶³ Transcrição revisada a partir de “*Don Ramón habla dos idiomas com el Chavo (Diálogos CH)*” (VECINDAD CH).

SR. BARRIGA: ¡Qué bien, qué bien! ¡Don Ramón no tiene dinero para pagarme la renta, pero en cambio sí tiene dinero para jugar el boliche, y con una bola propia!

CHAVO: Sí.

SR. BARRIGA: Esto es algo que no me cabe en la cabeza.

CHAVO: ¡Porque no es sombrero, es bola de boliche!

SR. BARRIGA: ¡Quiero decir que no puedo comprender como Don Ramón puede obrar tan mal!

CHAVO: Porque está enfermo del estómago... ¡Bueno, no está muy enfermo del estómago porque Ron Damón no se puede enfermar mucho del estómago porque no tiene mucho estómago! ...¡Usted se cuídese! ¡Sí, porque usted se enferma del estómago y se enferma todo! ¡Hasta se puede morir! Y logo...

SR. BARRIGA: ¡Ya, Chavo! ¡Y se piensas que me voy a morir estás muy equivocado! ¡Yo todavía tengo mucho por delante!

CHAVO: Y también por atrás...Es más...

SR. BARRIGA: ¡Basta!

CHAVO: Si usted se...

SR. BARRIGA: ¡Basta!

CHAVO: Si se fija...

SR. BARRIGA: ¡Basta! ¿Qué no sabes lo que es “basta”?

CHAVO: ¿La esposa del Basto? (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 219, 13min44).

Chaves vai respondendo com uma série de literalismos, e por fim vale-se de um trocadilho feito com um nome próprio. Ele recorrerá ainda a outros trocadilhos com nomes na sequência, ao deixar cair a bola e ser advertido pelo Sr. Barriga:

SR. BARRIGA: ¡Cuidado, Chavo! ¿Qué no ves que es el cuerpo del delito?

CHAVO: ¿Qué es qué?

SR. BARRIGA: El cuerpo del delito.

CHAVO: ¿Pues que no es la bola de boliche?

SR. BARRIGA: Sí, quiero decir que es la prueba de que Don Ramón sí tiene dinero para pagarme la renta.

CHAVO: Ah... [*chega o Quico*]. Quico, Quico, Quico, Quico...

[*Mostrando a bola*]. Mira, ¿a que no sabes qué es esto?

QUICO: A ver... ¡Es el retrato del Señor Barriga! [...]

CHAVO: ¡No seas tonto! ¡No es retrato de nadie!

QUICO: ¿Entonces?

CHAVO: Es el cuerpo de Benito.

SR. BARRIGA: ¡El cuerpo del *delito*!

CHAVO: Eso, eso, eso... ¿de qué?

SR. BARRIGA: ¡Delito! ¿No sabes lo que es “delito”?

CHAVO: ¿El esposo de Adelita? (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 219, 15min00).

Mais tarde, com a chegada de Seu Madruga, o trocadilho então dará margem a novo equívoco, agora ligado a uma comparação satírica:

DON RAMÓN: Digo, ¿mejor explícame qué fue lo que pasó?
 CHAVO: Pues es que, mire, yo estaba con el cuerpo de Benito, y entonces llegó Quico...
 DON RAMÓN: Espera, espera, espera... ¿Estás con el cuerpo de quién?!
 CHAVO: ¡*El cuerpo de Benito!* ¿Que usted no sabe cómo se llama la bola?
 DON RAMÓN: ¿Cómo? ¿Que el Señor Barriga se llama Benito?
 SR. BARRIGA [*recém-chegado*]: ¡No, señor! ¡Mi nombre es Zenón!
 ¡Y cuando dije cuerpo del delito, me refería a la bola de boliche!
 (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 219, 18min30).

Ainda mais rica em trocadilhos é a série de três episódios em que Chaves vende refrescos (ou “*aguas frescas*”) na rua, à porta da vila. Seu Madruga vai chegando e, vendo o menino com o seu pequeno negócio, parabeniza-o pelo empreendimento:

DON RAMÓN: ¡Qué bien, Chavo! ¡Qué bien! ¿De maneras que ahora te dedicas a comerciante?
 CHAVO: ¿A comer qué?
 DON RAMÓN: A comerciante: al comercio.
 CHAVO: No, yo nada más estoy vendiendo aguas frescas.
 DON RAMÓN: Pues eso es el comercio.
 CHAVO: ¡Será “bebercio”! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 169, 08min00).

Indagado sobre os sabores de seus sucos, Chaves, em vez de simplesmente apresentá-los como de tamarindo, limão e jamaica,²⁶⁴ abstrai-lhes a essência e as propriedades nas categorias de “*ser*”, “*parecer*” e “*saber*” (ter o sabor de):

DON RAMÓN: ¿Y de qué sabor son?
 CHAVO: Mira, la que parece de limón es de jamaica, pero sabe a tamarindo; la que parece de jamaica es de tamarindo, pero sabe a limón; y la que parece de tamarindo es de limón, pero sabe a jamaica.
 (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: 169, 08min00).

Pouco depois, quando Seu Madruga diz que vai comprar um copo de refresco, essa anedota de abstração será então simbolizada por trocadilhos involuntários do menino:

CHAVO: ¿La quiere de tamaica, jamón o limarindo? No, no... ¿De limaica, tamón o jamarindo? No, no... ¿De jamaica, limón o tamarindo?
 DON RAMÓN: Dame una de limón.

²⁶⁴ *Agua de jamaica* é um chá gelado feito de folhas de hibisco, comum no México. Cf. <<https://suco.net.br/chas/agua-da-jamaica/>>. Acesso em: 28 jan. 2020;

CHAVO: Sí. ...¿De la que parece de limón, o de la que es de limón, o de la que sabe a limón?

DON RAMÓN: De la que sabe a limón. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: 169, 09min50).

Ou seja, aqui o próprio embaralhamento linguístico, mediante o recurso literário do trocadilho, funciona como uma representação concreta daquela separação mental das substâncias e qualidades dos refrescos. No episódio seguinte, Chaves voltará a expor o mesmo jogo de ideias quando Quico, havendo comprado um copo de suco, expressa a sua satisfação ressaltando o fato de gostar de tamarindo:

CHAVO: No, pero esa no era de tamarindo, era de jamaica.

QUICO: Pero a mí se me sabe a tamarindo...

CHAVO: Claro, porque era la de jamaica que parece de limón pero sabe a tamarindo.

QUICO: ¿Pues entonces cuál es la de tamarindo?

CHAVO: La de limón que parece de jamaica. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: 170, 04min10).

Daí chega a Dona Florinda, que, preocupada pelo filho estar bebendo daqueles refrescos de origem duvidosa, pergunta se ele não preferiria tomar “*un refresco de cola*”, mas novamente teremos um equívoco a partir dessa palavra, visto que o Quico a entenderá naquele sentido de “traseira” e responderá: “*No, mami, prefiero tomármelo de frente.*” (1977, ep. 170, 05min20).

Mais tarde é a vez do Sr. Barriga e do Seu Madruga. O primeiro, como sempre, está em busca do segundo para receber os meses atrasados de aluguel. Chaves encontra o Seu Madruga escondido atrás do portão da vila.

CHAVO: ¿Qué le pasa?

DON RAMÓN: ¡Shh! ¡Es que me quiero esconder de Barriga!

CHAVO: ¿Pecho a tierra?

DON RAMÓN: ¡Me quiero esconder del Señor Barriga, que me quiere cobrar la renta!

CHAVO: Ah. ¿Y por qué no se mete a su casa?

DON RAMÓN: Bueno, es que mi casa también... ¡¿Qué te importa?! ¡Échame aguas!

CHAVO: Sí. ¿La quiere de limón, de jamaica o de tamarindo?

DON RAMÓN: ¡Que me avises se viene el Señor Barriga! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: 170, 14min35).

Chaves toma no sentido literal não só o sobrenome do Sr. Barriga, entendendo que Seu Madruga iria se esconder de barriga no chão (*pecho a tierra*), como também a expressão “*échame aguas*” — literalmente “me jogue água” (ou, no caso, “me jogue

refresco”), que é uma gíria mexicana para “me dê um aviso” (Cf. HELD, 2011; QUIROZ, 2018, p. 37).²⁶⁵

Chegando à sua banca, Chaves encontra o Sr. Barriga, que lhe pergunta se havia visto Seu Madruga. O menino vê aí uma oportunidade de negócio e só responde com a condição de ele comprar um copo de refresco: não — responde ele após efetuar a venda —, ele não sabe onde está o Seu Madruga. Enquanto o Sr. Barriga está bebendo, Chaves entra pelo portão, com a desculpa de ir encher uma de suas vasilhas. Vendo uma oportunidade de lucrar também da outra parte, o menino também oferece ao Seu Madruga um copo de refresco, e ameaça chamar o Sr. Barriga quando ele o recusa.

DON RAMÓN: Está, bien, Chavo, toma. [*Dá-lhe o dinheiro e enche o copo de suco*]. Pero eso se llama chantaje, ¿eh?

CHAVO: No, se llama jamaica. Con permiso. [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: 170, 16min15).

Chaves então volta ao Sr. Barriga e promete-lhe dizer onde está o Seu Madruga, caso lhe compre outro copo de refresco.

SR. BARRIGA [*comprando o copo de refresco*]: ¿Es un peso, verdad? ¿Dónde está Don Ramón?

CHAVO: En la República Mexicana. Con permiso. [*Sai*]. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: 170, 16min35).

Daí ele retorna ao Seu Madruga e, com nova ameaça, oferece-lhe agora um refresco de limão.

DON RAMÓN: Está bien, Chavo, está bien. [*Entregando-lhe uma moeda*]. Toma

CHAVO: ¡Pero son dos pesos!

DON RAMÓN: ¡Óyeme, perdonas, pero estos vasos son los de a peso!

CHAVO: ¡Pero ya subieron!... Con eso de los energúmenos...

DON RAMÓN: ¡Energéticos!

CHAVO: Eso, eso, eso, eso... (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 170, 17min00).

²⁶⁵ A mesma expressão participará de jogos de palavras de outros episódios, como aquele em que Chaves não quer tomar banho e a Chiquinha e a Pópis preparam-se com baldes para molhá-lo: Chiquinha diz para Pópis molhá-lo “aqui no pescoço”, mas Pópis a interpreta literalmente e molha o pescoço da própria Chiquinha. Em seguida, Pópis se esconde para poder surpreender o Chaves e pede à Chiquinha para lhe “*echar aguas*”. Chiquinha então aproveita a oportunidade para vingar-se, jogando-lhe água literalmente. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 238, 15min25).

Cinicamente ele atribui à crise energética o aumento do preço, mas, errando a palavra, revela que não sabe direito do que está falando.

Um procedimento muito usado para a criação de trocadilhos é o da leitura em voz alta feita pelo Chaves, que vai sendo corrigida pelo ouvinte. É assim no episódio em que ele leva por engano ao açougueiro a carta de amor do Prof. Girafales. Seu Madruga lê a carta e reconhece que o açougueiro tinha razão em ficar bravo, passando o papel ao Chaves e pedindo-lhe que leia. E daí vem um festival de trocadilhos:

CHAVO [*lendo*]: “Le presenté la pistola...”
 DON RAMÓN: Sí... ¿Qué?!

CHAVO: Aquí dice “Le presenté la pistola”, mira...

DON RAMÓN: A ver... [*Conferindo*] ¡“La presente epístola”!

CHAVO: Eso, eso, eso... ¿La presente qué?!

DON RAMÓN: “Epístola”. ¿Que no sabes lo que es una epístola?

CHAVO [*após pensar um pouco*]: ¡Ah, sí! Una *pistola* es como una *carábina*, pero *chiquita*.

DON RAMÓN: ¡Si serás! ¡Si serás! Epístola es una carta. [...] Pero sigue, sigue.

CHAVO: “...es para ponerle al tonto...”

DON RAMÓN: ¿Cómo?

CHAVO: Aquí dice, “es para ponerle al tonto”.

DON RAMÓN: ¡“Es para ponerla al tanto”! “La presente epístola es para ponerla al tanto...” [...]

CHAVO: “...del parque de mis tres tazas”.

DON RAMÓN: ¿Qué?!

CHAVO [*mostrando a carta*]: “Del parque de mis tres tazas”.

DON RAMÓN: ¡“Del porqué de mis tristezas”, Chavo! Sigue, sigue.

CHAVO: “Por el príncipe de los cuentos...” [*Mostrando*] “Por el príncipe de los cuentos”.

DON RAMÓN: ¡“Por principio de cuentas”! [...]

CHAVO: “...yo tengo que pegarte bruto...”

DON RAMÓN: ¿Qué pasó?

CHAVO [*mostrando*]: Ah, eso sí le puso aquí, “yo tengo que pegarte bruto”.

DON RAMÓN: ¡“Yo tengo que pagar tributo”! “Yo tengo que pagar tributo a su belleza”. [...]

CHAVO: “...cebollas, ajos...”

DON RAMÓN: ¿Cómo?

CHAVO [*mostrando*]: “Cebollas, ajos”.

DON RAMÓN: ¡“Sus bellos ojos”!

CHAVO: Eso, eso, eso... “...y en su vaca...”

DON RAMÓN [*acompanhando a leitura*]: “Boca”. “Y en su boca...”

CHAVO: “Y en su boca... la vi usar dientes...” Pues, sí, verdad: “en su boca la vi usar dientes”.

DON RAMÓN: ¿“La vi usar dientes”?

CHAVO: O sea, que se dio cuenta de que tenía dientes...

DON RAMÓN: A ver... ¿Dónde es?

CHAVO [*mostrando*]: “...y en su boca...”

DON RAMÓN: ¡“Labios ardientes”! ¡“Y en su boca, labios ardientes”! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 172, 16min40).²⁶⁶

O mesmo expediente aparece também nos episódios “*El regreso de la Chilindrina*” (1975, ep. 75, 02min35), em que Chaves lê para o Seu Madruga uma carta da Chiquinha;²⁶⁷ “*El regreso de la biscabuela*” (1979, ep. 258, 13min40), em que Chaves lê para a Chiquinha, após ter-lhe quebrado os óculos, uma carta de Dona Neves; e ainda no episódio em que o Chaves está lendo a revista do Chapolin Colorado e a Chiquinha a pede emprestada. O menino recusa, mas a deixa acompanhar a leitura junto dele, que vai lendo em voz alta:

CHAVO [*lendo*]: “Los de los cuentos Esteban o Servando...”
 CHILINDRINA: ¿Dónde dice eso, eh?
 CHAVO: Aquí dice “Los de los cuentos Esteban o Servando”.
 CHILINDRINA [*conferindo*]: ¡Oh! Aquí dice “Los delincuentes estaban observando”.
 CHAVO: Eso, eso, eso, eso... “...observando...la fonda de la cuñada...”
 CHILINDRINA: “...el fondo de la cañada...”²⁶⁸
 CHAVO: Eso, eso, eso, eso... “...para verlos de amantes...”
 CHILINDRINA: ¿Eh?
 CHAVO: Aquí dice “para verlos de amantes”.
 CHILINDRINA [*conferindo*]: ¡“Para ver los diamantes”! [...]
 CHAVO: “A very well, mister yo...”
 CHILINDRINA: ¡Chavo, leíste en inglés!
 CHAVO [*orgulhoso*]: ¡¿Yo?!
 CHILINDRINA: ¡Sí, Chavito! A ver, sigue leyendo.
 CHAVO: “A very well, mister yo...”
 CHILINDRINA: ¿Dónde?
 CHAVO: Aquí, “A very well, mister yo...”
 CHILINDRINA [*conferindo*]: ¡Tcs! ¡“Averigüé el misterio”! Sí, eso es lo que dice el Chapulín Colorado: “Averigüé el misterio”.
 CHAVO: Bueno, es que... algunas cosas me gusta leerlas en inglés...
 CHILINDRINA [*rindo*]: ¡¿Y tú, cómo no?! Ándale, sígale leyendo, menso.
 CHAVO: “...el misterio ...del rabo de la vieja pesada.”
 CHILINDRINA [*acompanhando*]: “...del robo de la vieja posada”.
 CHAVO: Eso, eso... “Esta es una, ¡trae cien!”
 CHILINDRINA: “¡Esta es una traición!”
 CHAVO: “¡Arriba los monos!”
 CHILINDRINA: “¡Arriba las manos!”²⁶⁹ (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 226, 00min45).²⁷⁰

²⁶⁶ Transcrição feita com a ajuda de “*Carta del Profesor Jirafales a Doña Florinda (Diálogos CH)*” (VECINDAD CH).

²⁶⁷ As duas versões da carta, a versão real e a versão lida pelo Chaves, estão transcritas em “*Carta de la Chilindrina a don Ramón (Diálogos CH)*” (VECINDAD CH).

²⁶⁸ “*La fonda de la cuñada*”: a hospedaria da cunhada; “*el fondo de la cañada*”: o fundo da ravina.

Esses exemplos também são do tipo que colaboram na caracterização da personagem, visto que decorrem de sua dificuldade de leitura, própria de uma criança de oito anos que não é das mais inteligentes.

Um artifício semelhante aparece na paródia de Cyrano de Bergerac. Cyrano, embora apaixonado por sua prima Roxana, aceita ajudar Christian de Neuville a fazer-lhe uma declaração de amor sob seu balcão. Cyrano se esconde e vai soprando a Christian o que ele deve dizer, mas este não é dos mais inteligentes, e não serve nem para repetir:

CHRISTIAN [*para Cyrano*]: ¿Qué le digo? [...]
 CYRANO: “Eres como la rosa del fondo de la cañada”. [...]
 CHRISTIAN [*para Roxana*]: Eres como el arroz de la fonda de mi cuñada.
 CYRANO: ¡Conversa con ella, para que no se aburra!
 CHRISTIAN [*para Roxana*]: Vamos a conversar para que no sea usted burra.
 CYRANO: ¡Pero como eres bestia!
 CHRISTIAN [*para Roxana*]: ¡Pero como eres bestia!
 CYRANO: ¡Bestia tú!
 CHRISTIAN [*para Roxana*]: ¡Bestia tú! (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 212, 20min35).

Nesse episódio os jogos de palavras servem para revelar a personalidade de Christian, que se mostra não só idiota, mas também chato e inconveniente, o que fica claro a partir de suas piadinhas com o famoso nariz comprido de Cyrano, como quando lhe pergunta: “¿Oye, tú es norteamericano? [...] ¿Pues no naciste en Narizona?” (1978, ep. 212, 18min35). Esse sim é um exemplo daqueles trocadilhos forçados, que, como diz Sage Hyden, são difíceis de engolir. Mas aqui trata-se de um recurso de caracterização, visto que enfatiza a impertinência da própria personagem. Já nos outros exemplos citados acima, eles não têm nada de forçados, visto que decorrem naturalmente da situação e da interação entre as personagens.

Uma das regras propostas por Bergson (1983, [p. 54]) é a de que “*obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase.*” Ele então cita o exemplo em que “duas proposições [familiares] são combinadas de modo a enganar nosso ouvido e a nos dar a impressão de uma dessas frases repetidas e

²⁶⁹ *Arriba los monos*: macacos para cima; *arriba las manos*: mãos para cima.

²⁷⁰ Transcrição feita com a ajuda de “Revista del Chapulín Colorado (Diálogos CH)” (VECINDAD CH).

aceitas maquinalmente. Daí a sonolência da nossa atenção, que de repente o absurdo desperta.” (BERGSON, 1983, [p. 55]).

Em *El Chapulín Colorado* essa combinação aparece na forma de provérbios deformados, num procedimento semelhante àquele usado por Balzac. Uma característica típica do Chapolin é confundir os ditados aos quais ele costuma recorrer para justificar sua conduta em determinada situação. Por exemplo, quando, havendo dito que o Lobisomem não passava de uma lenda, ele, abrindo a porta para ir embora, vê o Lobisomem parado do lado de fora. Amedrontado, ele então busca na sabedoria dos ditados a justificativa para sua decisão de ficar:

CHAPULÍN: Mejor, me quedo... ¡Hmm!

FLORINDA: No, Chapulín, ya no hace falta, ya no tenemos miedo.

CHAPULÍN: Sí, pero... Espera... Yo sé que ustedes no tienen miedo, ¿verdad? Pero, de cualquier modo ya lo dice el viejo y conocido refrán: “Hombre precavido agua lleva”... No, este... “Cuando el río suena, vale por dos”... No, no... “Cuando el río lleva agua el hombre precavido no se mete”... Se puede ahogar, ¿no?... Y sobre todo si no sabe nadar o se pierde... Bueno, la cosa es que yo no me voy de aquí. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 202b, 15min20).

Ou quando Chapolin e Juleu estão levando, com muitas trapalhadas, uma escada para subir ao balcão de Romieta:

JULEU: ¿Quiere ayuda, Chapulín?

CHAPULÍN: No. Ya lo dice el refrán: “Poco estorba el que poco ayuda”... “El que estorba y ayuda le toca la mayor parte”. No... “El que parte y reparte en parte ayuda y en parte estorba”... Bueno, mejor, sí, ayúdame. (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 18min00).

No episódio em que Chapolin e Super Sam atendem ambos ao chamado do casal amedrontado pela ameaça do Poucas Trancas, Florinda começa expressando a sua preferência pelo herói nacional com um ditado, o que leva o Chapolin a responder-lhe na mesma moeda:

CHAPULÍN: Oye, pero tú prefieres que te defienda yo, ¿no?

FLORINDA: ¡Ah claro que sí! Más vale malo por conocido que... Ahm... Ay, quiero decir que sí prefiero que me defiendas tú.

CHAPULÍN: Sí, pues fíjate que yo también me sé un refrán muy conocido, aquel que dice: “A palabras necias no entran moscas”... No, no, espera... “En boca cerrada, oídos sordos”... No, no... “Las moscas son muy necias y cuando tienen la boca cerrada se quedan sordas... o

siguen molestando, pues”... Bueno, la idea es esa, ¿no? (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 201b, 04min35).²⁷¹

Em *El Chavo*, por sua vez, Seu Madruga cunha a sua própria máxima ao garantir à Dona Florinda que “*no hay trabajo malo, lo malo es tener que trabajar*”. (1978, ep. 219, 03min25). Por outro lado, as frases feitas, como aquela que diz que “não se bate em uma mulher nem com uma pétala de rosa”, vêm corrompidas pela boca das crianças. Quico chega e vê o Chaves pisoteando, irritado, o buquê de flores que o Prof. Girafales, distraído ao encontrar a Dona Florinda, havia deixado dentro de uma de suas vasilhas de refresco.

QUICO: ¡¿Qué estás haciendo, Chavo?! [...] ¡¿Pero que no sabes que a una flor no se le pega ni con una pétala de una mujer?!

CHAVO: ¿Que no es al revés?

QUICO: ...Por eso digo que es al revés... (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 171, 06min55).

Na temporada seguinte é a vez do Chaves, que, vendo Quico gritar com a Chiquinha, adverte-lhe que “*¡A una mujer no se le grita ni con una pétala de una rosa!*” (1978, ep. 197, 14min25).

Já na aula de primeiros socorros é a Chiquinha que dá um sentido literal à metáfora de um conhecido chavão:

PROF. JIRAFALES: ¿Qué es lo que hay que hacer cuando una persona siente un dolor en el corazón?

CHILINDRINA [*levantando a mão*]: Apagar la luz.

PROF. JIRAFALES: ¡¿Apagar la luz?!

CHILINDRINA: Sí.

PROF. JIRAFALES: ¿Por qué?

CHILINDRINA: Porque “ojos que no ven, corazón que no siente”. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 221, 13min50).

Na história de Juleu e Romieta, sendo surpreendido por Capuleto no momento em que o chamava de “*un pobre diablo que parece tripa escurrida*”, Chapolín recorre a um trecho de uma oração católica, numa tentativa de desviar-lhe a atenção:

²⁷¹ Os ditados do Chapolín citados foram revisados a partir das transcrições contidas no site *La Vida Secada al Sol*, sob o título “*Ya lo dice el viejo y conocido*” ([201-]), que alegadamente reúne as transcrições de todos os ditados do Chapolín, com a referência de seus respectivos episódios. Na verdade, não chega a ser exatamente “todos”, mas, mesmo assim, é uma boa parte deles. Seria interessante um estudo que analisasse os provérbios deformados pelo Chapolín, identificando os ditados reais a partir dos quais eles são formados e interpretando a sua relação com a situação de cada episódio.

CAPULETO: ¡De manera que tú eres un de ellos!
 CHAPULÍN: ¿De quienes?
 CAPULETO: De nuestros enemigos...
 CHAPULÍN [*com medo*]: ¡“...libranos, señor”!
 CAPULETO: ¡Cuando yo hablo de “nuestros enemigos”, me refiero a la familia de los Montesco! (BOLAÑOS, 1975, *El Chapulín*: ep. 90, 09min20).

Trata-se da oração “*La señal de la cruz*”, pela qual se invoca a proteção de Deus: “*Por la señal de la Santa Cruz, / de nuestros enemigos / libranos Señor, Dios nuestro, / en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén*”. (Cf. EL VALOR de la señal de la cruz, 2017) — o que condiz com a situação, visto que no momento Chapolin se acovardara ao ser surpreendido por Capuleto.

Mas há trocadilhos que, se não servem tanto à caracterização, funcionam para a comicidade dos diálogos. É assim que Juleu, ouvindo o pai de Romieta dizer “*¡Yo soy un Capuleto!*”, logo pergunta “*¿Hermano de Capulina?*”, numa referência àquele comediante mexicano do programa *Cómicos y Canciones*. É assim também na cena em que a aspirante a artista chega no escritório de Don Horacle, o empresário teatral:

FLORINDA: Buenas tardes.
 CARLITOS: Buenas tardes, señorita.
 FLORINDA: ¿Aquí es donde se solicitan cantantes, bailarinas y etcétera?
 CARLITOS: ¿Bueno, usted es cantante, bailarina o etcétera?
 FLORINDA: Hmm, de todo un poco: canto, bailo, y estoy tomando clases de etcétera. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 113, 10min00).

Aqui a expressão “*etcétera*” é transferida de seu sentido de locução conjuntiva para o de substantivo, como uma terceira espécie de arte além do canto e da dança. Já no episódio do aprendiz de super-herói se dará a essa expressão o sentido de adjetivo, quando Rubén ressalta que Chapolin é “baixinho, débil, tonto, fraco, feio, pançudo, covarde, medroso etc. etc. etc. etc.” e o herói reclama, dizendo que ele “ao menos podia ter tirado um par de etcéteras...” (1979, ep. 241, 06min24).

Tais transferências de sentido acontecem também em “*La historia de Don Juan Tenorio*”, onde o trocadilho tem não só função paródica, mas também poética:

CIUTTI [*ajoelhando-se*]: Asómate a la vergüenza,
 Cara de poca ventana,
 Y dame un vaso de sed,
 Que me estoy muriendo de agua.

BRÍGIDA: Tengo los tensos tan dedos,
Que hasta las temblas me piernan,
Por eso los cantos gallan,
Por eso los ladros perran.

CIUTTI [*olhando para a câmera*]: Y yo que me la llevé al río
Creyendo que era canoa...

(BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 219, 10min05).

Trata-se aqui de uma paródia dentro da paródia. Na cena anterior, Don Juan e Dona Inés haviam trocado declarações de amor, num diálogo já paródico por si. Porém a cena seguinte eleva o grau da paródia, na medida em que agora os criados imitam a atitude geral da relação entre seus patrões, porém preenchendo-a com um diálogo *nonsense*.²⁷²

A fala de Ciutti é uma apropriação da tradição poética hispânica. Antonio García de León Griego (2002, p. 146) esclarece que “*En la lírica común de todo el Caribe [...] se canta la muy conocida de: ‘Asómate a la vergüenza, / cara de poca ventana, / y dame un vaso de sed / que me estoy muriendo de agua’*”, da qual uma das versões antigas aparece, por exemplo, nos entremezes “*Los tejedores*”, de Don Ambrosio de Cuenca, e “*El Barbero*”, de Vicente Suárez de Deza, ambos do *Siglo de Oro* espanhol: “*Asómate a esa vergüenza, / cara de poca ventana, / y dame un jarro de sed, / que vengo muerto de agua.*”²⁷³

O jogo de palavras se dá pela inversão das palavras finais dos versos, ou seja: “Aparece à *vergonha*, / cara de pouca *janela*, / e dá-me um copo de *sede*, / que estou morrendo de *água*.” Brígida, na sequência, eleva o jogo a outro nível, invertendo agora as classes das palavras dentro de cada verso: inversão entre adjetivo e substantivo, no primeiro — “Tenho os *tensos* tão *dedos*,” — e entre substantivos e verbos nos demais, o que lhes altera não só a posição, como também a forma — “Que até as *tremas* me *pernam*, / Por isso os *cantos galam*, / Por isso os *ladros cachorram*.”

²⁷² É possível relacionar este trecho, como também vários dos exemplos que vimos no tópico da anedota de abstração, à tradição hispânica da “poesia sem sentido” ou *disparate* — de origem medieval, mas que perdura até hoje em vários países da América Latina. Como descreve Gabriela Nava (2005, p. 378, tradução minha): “A poesia disparatada se caracteriza por seu absurdo semântico total ou parcial e a variação rítmico-métrica de seus versos. No *disparate* o recurso ‘primário’ é a transgressão da lógica que se constrói a partir de uma eclosão tanto do fantástico como do tópico carnavalesco do *mundo ao revés* (Periñán 1979, 44).” (“*La poesía disparatada se caracteriza por su absurdo semántico total o parcial y la variación rítmico-métrica de sus versos. En el disparate el recurso ‘primario’ es la trasgresión de la lógica que se construye a partir de una eclosión tanto de lo fantástico como del tópico carnavalesco del mundo al revés* (Periñán 1979, 44)”).

²⁷³ Cf. também Graves e Cohen (1995, pp. 299–300).

A inversão é um procedimento muito usado por Chespirito na criação de trocadilhos e jogos de palavras. Muito frequentes são as confusões do Seu Madruga com o nome do Sr. Barriga, como ao cumprimenta-lo: “¿*Qué hay de barriga, Señor Nuevo? Digo, digo... ¿Qué hay de nuevo, Señor Barriga?*” (1977, *El Chavo*: ep. 176, 04min00). Ou quando lhe dá a sua bola de boliche em troca de alguns meses de aluguel: “*Usted no va de aquí sin su barriga, Señor Bola. [...] Digo, digo, que usted no va de aquí sin su bola, Señor Barriga.*” (1978, ep. 220, 15min19). Nesse mesmo episódio, aliás, quando o Sr. Barriga se gaba de sua média (*promedio*) no boliche, dizendo que “*actualmente de promedio tengo ciento noventa*”, eis que o Seu Madruga exclama: “¿*¿Usted tiene ciento noventa de barriga, Señor Promedio?! Digo, digo, digo...*” (1978, ep. 220, 08min40).

Quando o Seu Madruga, no Festival da Boa Vizinhança, o apresenta como Mestre Linguíça, o Prof. Girafales também se confunde na hora de corrigir o seu sobrenome (*apellido*):

DON RAMÓN [*puxando os aplausos*]: ¡Con ustedes, el Maestro Longaniza!

PROF. JIRAFALES: ¡Ta, ta, ta, taa, ta! ¡Ni soy maestro, ni mi apellido es Longaniza! ¡Soy longaniza y mi apellido es Maestro!... Digo, soy maestro y mi apellido es Jirafales. (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 138, 01min55).

No episódio da prisão de trabalhos forçados, Mantosíssimo Kid, vendo Rasga Bucho deitado no chão — desmaiado em função de um golpe accidental do Chapolin —, adverte-o de que o capataz, se chegasse ali, poderia castigá-lo por estar descansando em vez de trabalhar. O Chapolin, porém, garante que “*estando aquí el Chapulín Colorado, no habrá capaz que sea capataz de hacer nada.*” (1976, ep. 127, 09min35). Se nesse mesmo episódio o Mantosíssimo Kid consegue simultaneamente elogiar e insultar o Chapolin, chamando-o de “grande, no sentido figurado”, Rasga Bucho obtém o mesmo efeito por meio de um trocadilho, ao elogiar uma de suas ideias: “¿*Que buena idea! ¿Que ideota!*” (1976, ep. 127, 05min45).

Já no episódio do Abominável Homem das Neves, há uma inversão através de um jogo de ideias, quando o Chapolin vê os excursionistas se preparando para dormir:

CHAPULÍN: ¿Se van a dormir?

FLORINDA: ¡Pues a ver si puedo! Porque estuve tomando café y cuando tomo café no puedo dormir.

CHAPULÍN: A mí me pasa al revés: cuando estoy dormido, no puedo tomar café. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 12min15).

Pouco antes, Chapolin já havia cometido outra inversão, ao chamar-lhes novamente a atenção para o fato de que o Yeti não passava de uma lenda:

CHAPULÍN: Ya ven, si los dije: ¡ya pasaran tres horas, y ni señales del Abominiebre Hombre de las Nables!

FLORINDA: ¡“Abominable Hombre de las Nieves”!

CHAPULÍN: Eso. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 107, 11min50).

Assim, além da inversão de palavras inteiras — como quando o dono do hotel, vendo o motorista fugir com as malas do casal inadimplente, grita “*¡Escápenlo que se agarra!*”, em vez de “*¡Agárrenlo que se escapa!*” (1976, ep. 119, 14min25) —, também é muito comum a troca de sílabas — seja de uma única palavra, como quando Chaves diz que “*A una mujer no se le pega ni con el tépalo de una rosa*” (em vez de “*pétalo*”) (*apud* QUIROZ, 2018, p. 58), seja de duas palavras, como nas frequentes ocasiões em que ele chama o Seu Madruga de “*Ron Damón*”, em vez de “*Don Ramón*”.

É assim também que Dona Florinda, quando o Quico lhe conta a fofoca (*chisme*) de que Seu Madruga e Dona Clotilde vão se casar, repreende-o: “*Tesoro, ¡¿no te he dicho que no te andes entrometiendo en los chusmes de la chisma?! Digo, ¡¿en los chismes de la chusma?!*” (1976, ep. 110, 09min15). E ainda assim é que o Chapolin grita por “*¡Auxorro, soquílio!*”, em vez de “*¡Socorro, auxílio!*” (1973, ep. 20 *apud* AGUASACO, 2010, p. 78). Aliás, inclusive um de seus bordões é formado por meio desse expediente das inversões, pois, em vez de pedir “*que no cunda el pánico*” (que não se expalhe o pânico), ele pede “*que no panda el cúnico*”.

5.6. Bordão e variação

Como observam Jill Marshall e Angela Werndly (2002, pp. 46 e 55, tradução minha), “Em geral todos os textos de televisão contém elementos familiares e novos”. O público “antecipa os prazeres familiares das convenções genéricas conhecidas”, de

modo que “A recorrência de elementos genéricos significa que tiramos prazer da expectativa e da antecipação.”²⁷⁴

Mas não é só no texto televisivo que existe essa tensão entre o novo e o familiar. Comentando sobre as artes formulísticas, Northrop Frye considera que

Uma das fontes mais vivas do prazer de ouvir uma poesia ou uma música é a satisfação de uma expectativa *geral*, de uma espécie que apenas se torna possível na arte altamente convencionalizada. Se uma expectativa particular está sendo satisfeita, no caso de sabermos exatamente o que vai ser dito, como se estivéssemos ouvindo alguma coisa que nos é bastante familiar, nossa atenção se dispersa e aquilo de que estamos participando tende a tornar-se um ritual, uma coisa enfadonha ou mesmo, possivelmente, as duas coisas. Se não temos a mínima idéia do que virá a seguir, nossa atenção permanece tensa e sujeita a fadiga. A posição intermediária, em que não sabemos o que Pope vai dizer, mas sabemos que ele o dirá com uma parelha de versos maravilhosamente torneada, em que não sabemos num conto policial quem matou X, mas estamos informados de que alguém o fez, é a área de contato mais íntimo entre o poeta e o público. (FRYE, 1973, p. 39).

Considerando o campo especificamente cômico, está claro que, dos três processos da comédia diferenciados por Bergson, a fórmula enquadra-se no da repetição. Já tive ocasião de comentar brevemente sobre a tensão entre as fórmulas e suas variações — ou seja, entre o “familiar e o novo” — quando analisei, no item 2.3, o diálogo recorrente entre o Prof. Girafales e Dona Florinda, e o modo como ele com frequência parodia sua própria fórmula. E também no início deste capítulo, quando notei que a maioria das personagens de Chespirito “são marcadas por gestos característicos e recorrentes”. Não só por gestos, mas igualmente por falas recorrentes, isto é, bordões.

Pelas citações ao longo deste trabalho o leitor provavelmente já terá formado uma ideia de como os bordões aparecem no texto de Bolaños. É um elemento que, em primeiro lugar, funciona na caracterização das personagens, uma vez que a maioria delas tem seus próprios bordões particulares, os quais refletem características de suas respectivas personalidades.

É assim que os bordões do Chaves expressam algo de cínico, quando, após alguma de suas travessuras, explica-se dizendo que “*Fue sin querer queriendo...*”, e, levando uma bronca, pede, com toda a calma: “*¡Bueno, pero no te enojés!*” Também

²⁷⁴ “Generic television texts all contain familiar and new elements. Audiences anticipate the familiar pleasures of known generic conventions.” (MARSHALL, WERNDLY, 2002, p. 46). “The recurrence of generic elements means we derive pleasure from expectation and prediction.” (MARSHALL, WERNDLY, 2002, p. 55).

quando insulta alguém que ele não havia visto que estava por perto e se desculpa com “*Se me chispoteó*” (“Me escapuliu”), e ainda quando, ante alguma irritada vítima de um de seus insultos ou pancadas, que o repreende dizendo que “*¡Tenía que ser el Chavo del Ocho!*”, ele atribui tal irritação a um simples motivo: “*Es que no me tienen paciencia...*” Já na escola, quando comenta as respostas dos colegas, sua falta de inteligência, ou pelo menos de estudo, se revela na frase “*¡Que bruto, póngale cero!*”, uma vez que, ironicamente, o aluno que ele assim chama de burro (*bruto*) sempre está certo em suas respostas ao professor.

Já o bordão de Dona Florinda, dito após estapear o Seu Madruga, “*¡Vámonos tesoro, no te juntes con esa chusma!*”, seguido pelo bordão de Quico, “*¡Chusma! ¡Chusma!*”, expressa o seu desprezo pelo vizinho e seu sentimento de superioridade em relação ao seu meio.

Os bordões do Chapolin, por sua vez, revelam aspectos de sua condição anti-heroica: seu orgulho transparece quando, após tropeçar e sofrer uma queda ou chocar-se com algo, ele explica, a fim de justificar seu estabamento: “*Todos mis movimientos están fríamente calculados. Lo hice intencionalmente para...*”, acrescentando aí alguma desculpa qualquer. Também quando alguém explica algo óbvio que ele não havia percebido, ele se apressa a disfarçar a sua tontice dizendo que “*¡Lo sospeché desde un principio!*” ou “*¡Es exactamente lo que iba yo a decir!*” Dependendo da ocasião, soam irônicos seus pedidos para que não se espalhe o “cânico”, na medida em que não raro ele mesmo é o responsável por piorar a situação. Também o bordão com que se vangloria após solucionar algum problema, “*¡No contaban con mi astucia!*”, pode parecer-nos irônico, quando se trata de um problema simples ou que foi causado pelo próprio Chapolin. E às vezes, vendo-se obrigado a cumprir o seu papel de herói, ou desprezado por quem lhe pediu ajuda, a ironia da situação expressa-se pelo bordão: “*Se aprovechan de mi nobleza...*”

Além da caracterização, os bordões também desempenham uma função estruturadora de enredos, cenas e diálogos. Destarte é que, por exemplo, após o estabelecimento do conflito que guiará o episódio, Chapolin é invariavelmente invocado pelo bordão “*Oh, y ahora, ¿quién podrá defenderme?*” — ou variações como “*ayudarme*”, “*consolarme*”, “*defendernos*” etc.:

FLORINDA: Oh, y ahora, ¿quién podrá defendernos?

CHAPULÍN [*aparecendo*]: ¡Yo!
 FLORINDA: ¡El Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia!
 FLORINDA: ¡Qué bueno que llegaste, Chapulín! Fíjate que...
 (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 247, parte 1: 05min10).

Em seguida, a personagem que o invocou então explica resumidamente qual é o seu problema. Essa fórmula, portanto, com pequenas variações, cumpre a função de trazer o herói à cena e colocá-lo a par de sua missão. Às vezes, ela vem incrementada por mais um ou dois de seus bordões:

ATADOLFA: Oh, y ahora, ¿quién podrá defenderme?
 CHAPULÍN [*apareciendo por trás do sofá*]: ¡Yo!
 ATADOLFA: ¡El Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! ¡Síganme los buenos!
 [*Salta por cima do sofá, mas tropeça e cai no chão*].
 ATADOLFA: ¡Cuidado, Chapulín! ¿No te lastimaste?
 CHAPULÍN: No, claro que no. Ya sabes que todos mis movimientos están fríamente calculados. (BOLAÑOS, 1978, *El Chapulín*: ep. 199, 03min30).

Ou ainda, quando é chamado à prisão de trabalhos forçados:

RASCABUCHES: Oh, y ahora, ¿quién podrá defendernos?
 CHAPULÍN [*aparecendo*]: ¡Yo!
 RASCABUCHES: ¡El Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! ¡Síganme los buenos!
 [*Tropeça em um cilindro de concreto e cai para a frente*].
 MANTOSÍSSIMO KID: ¡Chapulín, hombre! ¿No te lastimaste?
 CHAPULÍN: ¡Claro que no! Lo... lo hice intencionalmente para llegar más rápido.
 MANTOSÍSSIMO KID: ¡Ay, hombre, menos mal!
 RASCABUCHES: ¡Pero qué bueno que viniste, Chapulín Colorado! Mira... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 127, 04min40).

Ou no episódio da casa caindo de velha:

FLORINDA: Oh, ¿y ahora quién podrá defendernos?
 CHAPULÍN [*aparecendo na janela*]: ¡Yo!
 FLORINDA: ¡El Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! ¡Síganme los buenos!
 [*Salta para dentro da casa, mas o piso frágil se quebra e o herói cai num buraco*].
 FLORINDA [*ajudando-o a sair do buraco*]: [...] ¡Con cuidado, Chapulín! Con cuidado... ¿No te lastimaste?
 CHAPULÍN: No. Lo hice intencionalmente para calcular la resistencia de los pisos. Todos mis movimientos están fríamente calculados. (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 73, 04min30).

E assim vão sendo intercalados os “elementos familiares e novos” de que falam Marshall e Werndly (2002, p. 46). À maneira do comentário de Frye, pode-se dizer que sabemos que em dado momento o Chapolin será invocado, mas não sabemos como lidará com o problema; sabemos que às vezes sua entrada será atabalhoada, e outras vezes não; sabemos que, ao cair, ele provavelmente dará uma desculpa esfarrapada para a sua queda, mas não sabemos exatamente qual será a desculpa.

Em *El Chavo* essas fórmulas são ainda mais comuns. Vários grupos de personagens têm suas cenas esquematizadas em torno de gestos recorrentes e bordões, as quais vão variando a cada episódio, como o diálogo dos apaixonados, Prof. Girafales e Dona Florinda, que comentei no item 2.3. É assim também quando Dona Florinda estapeia Seu Madruga, como mencionado acima. E há ainda muitas outras fórmulas cujo comentário não caberá aqui: Seu Barriga dizendo que “*¡Tenía que ser el Chavo del Ocho!*” após levar uma pancada do Chaves, que então responderá que “*Fue sin querer querendo...*”; Quico citando várias alternativas, até expressar sua desistência com o bordão “*¡Pues me doy!*”; Chiquinha dizendo “*¡Fíjate, fíjate, fíjate!*” para convencer alguém de que fala a verdade; Quico, ao ser ofendido, perguntando “*¿No me simpatizas?*” etc.

Chespirito então serve-se desses esquemas como peças com as quais vai montando os esqueletos dos enredos, que serão preenchidos pelas carnes dos diálogos e histórias particulares de cada episódio.

O efeito cômico do bordão geralmente decorre da repetição — ou seja, ele causa o riso não pela surpresa, mas pela realização de uma expectativa. Assim, os elementos de novidade costumam ser aqueles que vêm ao redor dos bordões, antecedendo-os ou sucedendo-os. Por outro lado, Chespirito algumas vezes, sob pretextos diversos, introduz variações que deformam ou complementam os próprios bordões — e nesse caso a risada se produz pelo inesperado, quando se percebe que a expectativa não se cumpriu.

Essa variação pode dar-se pela inversão em forma de trocadilho, como quando, no episódio do Abominável Homem das Neves, Chapolin, do lado de fora da cabana, ouve o grito de Florinda vindo lá de dentro e logo se apressa para socorrê-la, mas dá uma pirueta ao chocar-se com a trava da porta (lembre-se que, como comentei no item 3.2.2, a porta desta cabana abre-se ironicamente para o lado contrário da tranca).

Chapolin sai cambaleando sob o efeito do giro, que afeta também a sua explicação: “*Lo hice intencionalmente para calcular la resistencia de la tranca. Todos mis calculados están fríamente movimientos.*” (1976, ep. 107, 18min25). Também no episódio em que ele surge de cabeça para baixo, descendo pela chaminé:

FLORINDA: Oh, ¿y ahora quién podrá aconsejarme?
 CHAPULÍN [*surgindo pela chaminé*]: ¡Yo!
 FLORINDA: ¡El Chapulín Colorado!
 CHAPULÍN: ¡Astucia me con contaba no!
 FLORINDA: ¡¿Qué?!
 CHAPULÍN [*saíndo da chaminé*]: Pues es que, como estaba yo al revés... (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 138, 03min55).

Assim, o elemento de variação muitas vezes se dá pela relação entre o bordão e a cena. Investigando o caso do selo desaparecido, Chapolin vê no chão um cigarro que poderá ser uma pista do ladrão. Agachando-se para pegá-lo, baterá a cabeça na mesa... duas vezes, o que o levará a complementar o seu bordão costumeiro:

CHAPULÍN: ¡Quietos! ¡Quietos! ¡Que nadie toque ese cigarro! [*Abaixa-se para pegá-lo, mas bate a cabeça na mesa*]. [...] Lo hice intencionalmente para probar la resistencia del escritorio. Todos mis movimientos están fríamente calculados. [*Volta a abaixar-se para pegar o cigarro, e novamente bate a cabeça na mesa*]. ...¡la repetición instantánea!... (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 45, 07min00).

Aqui o bordão mantém-se o mesmo, mas o acréscimo da sequência amplia-lhe o significado. Outro método pelo qual Chespirito repetia os mesmos bordões de um jeito surpreendente era colocá-los na boca de outra personagem. Em “*El cofre del pirata*” (1976, ep. 144, 20min00), é Chapolin que, vendo-se numa situação desesperadora, chama “*Oh, y ahora, ¿quién podrá defendernos?*”, ao que responde o fantasma do Pirata Alma Negra: “*¡Yo!*” E Chapolin quase dá sequência ao diálogo da fórmula: “*¡El Chapu... ¿Quién?!*” Também o bordão “*¡Siganme los buenos!*” tem suas variações nesse episódio: primeiro o Pirata Matalote sai de cena dizendo a seus companheiros “*¡Siganme los malos!*” (09min35); mais tarde, após combinar um plano com o fantasma do Pirata Alma Negra, Chapolin sai dizendo “*¡Siganme los vivos!*” (15min20).

Em *El Chavo* é ainda mais frequente vermos bordões de uma personagem na boca de outra. Quando, tirando a bola de boliche das mãos do Quico, o Sr. Barriga dá sem querer uma bolada na barriga do Chaves, seus bordões se invertem:

SR. BARRIGA: Chavo, perdóname.

CHAVO: Sí, “perdóname”... ¡Pero tenía que ser el Señor Barriga!

SR. BARRIGA: Es que... Es que... Fue sin querer queriendo...
(BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 220, 08min00).

Os bordões também se invertem no dia em que o Quico embroma para assinar ao Chaves um vale de um milhão de pesos: então é a vez do Chaves gritar “¡Cállate, cállate, cállate, que me desesperas!” e o Quico responder “¡Es que no me tienes paciencia!” (1977, ep. 166, 11min45). Na segunda parte do Festival da Boa Vizinhança (1976, ep. P31), quando o público começa a discutir sobre quem seria a estrela principal da festa que iriam ver, o Prof. Girafales os interrompe com o bordão do Quico: “Calem-se, calem-se, calem-se, que me deixam louco!” (06min00).²⁷⁵ Dona Clotilde propõe que se considerem todos como estrelas, e que se comece logo o espetáculo, no que o Sr. Barriga concorda usando o bordão do Chaves, “Isso, isso, isso, isso, isso!”, e o Seu Madruga, usando o do Chapolin, “Era exatamente isso o que eu ia dizer, Dona Clotilde!” (06min30).

Outro dia, Seu Madruga recorrerá a mais um bordão do Chapolin ao ser afrontado pelo Prof. Girafales. O professor, irritado por haver sido molhado pela Chiquinha, pergunta-lhe o motivo de tê-lo molhado. Seu Madruga tenta explicar, mas é interrompido:

PROF. JIRAFALES [gritando]: ¡¡¡ESTOY HABLANDO A ELLA!!!

DON RAMÓN [gritando]: ¡¿Me gritó?!

PROF. JIRAFALES [gritando]: ¡¡¡Sí!!!

DON RAMÓN [engolindo seco]: Lo sospeché desde un principio...
Con permiso, dijo Monchito, y se fue tomar un cafecito... [Sai].
(BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 135, 08min45).

Já em outro episódio, ele e o Sr. Barriga, após trocarem alguns insultos, resolvem o seu conflito mediante a fórmula dos apaixonados:

SR. BARRIGA: Quiero decir algo.

DON RAMÓN: Sí, ya sé: “¡Págueme la renta!”

SR. BARRIGA: No, no. Quiero darle un consejo para conseguir trabajo, de forma confidencial. Hablar de hombre a espantapájaros.

DON RAMÓN: A ver se entendí bien: usted quiere que hablemos abiertamente...

SR. BARRIGA: Sí.

²⁷⁵ Também esse episódio atualmente só é encontrado em sua versão dublada em português, sendo a versão original considerada como perdida.

DON RAMÓN: De hombre a pelota.
 SR. BARRIGA: ¡Págume la renta!
 DON RAMÓN: Digo, digo: hablar de hombre a espantapájaros, mire. [*Imita espantallo*]. ¿Pero no gusta a pasar a tomar una tacita de café, Señor Barriga?
 SR. BARRIGA: ¿No será mucha molestia?
 DON RAMÓN: Por supuesto que no, Señor Barriga. Pase usted.
 SR. BARRIGA: Después de... [*Percebendo o ridículo da cena*] ¡Aah! [*Vão entrando*]. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 198, 10min00).

Existem ainda alguns bordões que não são exclusividade de nenhuma personagem particular, mas que são características marcantes do estilo chespiritiano. Um deles é o uso da fórmula “...no es así una cosa que digan ‘¡Que bruto que...!’, pero...” para indicar algo que, se não é tão bom, também não é tão mau. Dessa forma, Chapolin, depois de dizer que fala francês, logo completa, amenizando a afirmação: “Bueno, claro, no es una cosa así que digan ‘¡Que bruto, como habla francés este hombre!’, pero, más o menos.” (1976, 132, 03min07). E, quando vai contar a história de Pedrinho e o Lobo, adverte: “Bueno, no lo recuerdo así una cosa que digan ‘¡Que bruto, como lo recuerda exactito, a la precisión!’, no, pero más o menos.” (1977, ep. 180, 15min10). Muitas vezes essa fórmula resulta irônica, visto que a sequência da cena com frequência a desmente, mostrando que a verdade está mais para menos que para mais. É assim que Chapolin primeiro diz que sabe francês, depois ameniza a afirmação, dizendo que sabe só mais ou menos, e no final vemos que ele na realidade não sabe é nada de francês. Apesar de mais comum nas falas do Chapolin, a fórmula também aparece nas de outras personagens, como quando Quico repreende o Chaves por andar dormindo no meio do pátio: “¡¿que no ves que las personas decentes no deben quedarse dormido en la mitad del patio?! Claro que tú no eres una cosa así que digan ‘¡Que bruto, que decente es el Chavo!’, pero pues anda haciendo méritos.” (1975, ep. 77, 03min00).

Outra expressão característica do estilo de Bolaños é a exclamação de surpresa “¡Chanfle!” Embora não tenha inventado a palavra propriamente dita,²⁷⁶ Chespirito foi responsável por difundir e popularizar este seu significado exclamativo — que inclusive daria título a dois de seus filmes, *El Chanfle* (1978) e *El Chanfle II* (1982).

Segundo o artigo “¡Chanfle!: Breve historia de una palabra”,

²⁷⁶ Entre seus significados comuns, estão: 1) “esquina de edificios”; 2) “Golpe, trabalho ou sinal feito em linha oblíqua ou diagonal em direção ao horizonte”; 3) no futebol, “técnica de chutar a bola de modo que descreva uma trajetória curva” (ou seja, o equivalente ao que no Brasil chamamos de “trivela”).

A exclamação *¡chanfle!*, difundida por Chespirito, nunca antes havia sido registrada na América Hispânica, mas sim na Galícia (onde se fala o galego, língua intermediária entre o espanhol e o português), desde o início do século XX [...] Mesmo que esse uso também não tenha prosperado no galego, foi se incorporando com o tempo no espanhol do México, provavelmente por influência dos imigrantes galegos, e muito lentamente, desde 1960.

Quer dizer, o sentido exclamativo que Chespirito usa (*¡Chanfle!*) para expressar raiva, surpresa ou preocupação, já se pode rastrear desde fins do século XIX. Essa forma interjetiva *¡Chanfle!* não existia na América Latina, o que significa que andaluzes ou galegos, ou espanhóis em geral, que migraram para o México, inspiraram Roberto Gómez Bolaños. (*¡CHANFLE!: Breve historia de una palabra*, 2016, tradução minha).²⁷⁷

Como comenta Orlanda Miranda Silva (2013, p. 115), embora no México não seja “uma palavra usada coloquialmente”, nos países de língua espanhola onde o programa fez sucesso, ela “já faz parte da fala das pessoas, usando-a de maneira semelhante ao contexto dos episódios, como interjeição tanto de surpresa (*¡Chanfle!*) como de irritação (*¡Me lleva el chanfle!*).”

Assim, expressando irritação, “*¡Me lleva el chanfle!*” aparece como algo equivalente a “Raios me partam!” (Cf. BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 45, 01min05). Já como exclamação de surpresa, a palavra tem o sentido de “Caramba!” ou “Puxa!” (que é como costuma ser traduzida na dublagem brasileira). Em algumas cenas, a exclamação até adquire graus de intensidade, à medida que se sucedem os motivos de surpresa, como quando vão listando ao Chapulín os objetos roubados que ele deve ajudar a recuperar:

LICENCIADO: ¡Qué bueno, qué bueno que llegaste, Chapulín Colorado! ¡Ha desaparecido una televisión de transistores y una estampilla que no es mía!

CHAPULÍN: ¡Chanfle!

SECRETARIA: ¡Mi tejido y mis tijeras!

CHAPULÍN: ¡Rechanfle!

EMPLEADO DE LA LIMPIEZA: ¡Mis tortas y mis tacos!

²⁷⁷ “La exclamación *¡chanfle!* difundida por Chespirito nunca antes se había registrado en Hispanoamérica, pero sí en Galicia (donde se habla gallego, lengua intermedia entre el español y el portugués) desde inicios del siglo XX [...] Aunque este uso tampoco prosperó en el gallego, se fue incorporando con el tiempo al español de México, probablemente por influencia de los inmigrantes gallegos, y muy lentamente, desde 1960. Es decir, el sentido exclamativo que usa Chespirito (*¡Chanfle!*) para expresar rabia, sorpresa o preocupación ya se puede rastrear desde fines del siglo XIX. Esta forma interjetiva *¡Chanfle!*, no existía en América Latina, lo cual quiere decir que andaluces o gallegos, o en general españoles, que migraron a México inspiraron a Roberto Gómez Bolaños.” (*¡CHANFLE!: Breve historia de una palabra*, 2016).

CHAPULÍN: ¡Recontrachanfle! (BOLAÑOS, 1974, *El Chapulín*: ep. 45, 03min30).

Ou quando a Chiquinha, o Chaves e o Seu Madruga veem o latejante calo do Sr. Barriga:

SR. BARRIGA: [...] Pero es que en ese pie tengo un callo que me está matando, mira.

CHILINDRINA [*olhando o calo*]: ¡Chanfle!

CHAVO [*aproximando-se para olhar*]: ¡Rechanfle!

DON RAMÓN [*aproximando-se para olhar*]: ¡Recontrachanfle! (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 166, 09min05).

Por fim, existem ainda aqueles bordões que ficam restritos a determinados episódios. Um que já vimos, por exemplo, é o de “*¡Ya llegó el platillo volador!*”, e sua contraparte, “*¡Ya se fue el platillo volador!*”, em torno dos quais se constrói os equívocos do enredo. (BOLAÑOS, 1977, *El Chavo*: ep. 176). Também aquela fórmula de diálogo que se repete duas vezes entre o Seu Madruga e o Sr. Barriga: “*Perdóneme.*”, “*Es usted perdonado.*” etc. (1977, ep. 156, 02min40 e 13min05).

No episódio “*Roedores en la fonda – Parte 2*” (1979, ep. 265), aparecem ratos no restaurante de Dona Florinda. Na cozinha, Chaves encontra um deles dentro da gaveta, à visão do qual Dona Florinda começa a gritar. Chaves o coloca no chão e Dona Florinda, gritando mais ainda, sobe numa cadeira. Estando enfim mais calma, o Prof. Girafales lembra-lhe que logo estarão chegando os clientes, de maneira que eles teriam que tomar cuidado para que a clientela não ficasse sabendo da presença dos ratos.

PROF. JIRAFALES: [...] Así que, perdóname se lo digo, pero hay que evitar ciertos... aspavientos...

D. FLORINDA: ¿Se refiere a mis gritos?

PROF. JIRAFALES: Pues, francamente, sí, Doña Florinda. Nada de subirse en la silla, ni de gritos, ni de escándalos, ni de nada de eso.

D. FLORINDA: Sí, tiene razón, pero me costará mucho trabajo...

PROF. JIRAFALES: Pero tiene que hacerlo, Doña Florinda. Recuerde: nada de aspavientos.

D. FLORINDA: Sí, de acuerdo. (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 265, 07min35).

Daí, a advertência “*nada de aspavientos*” — traduzida na versão brasileira como “*nada de exaltações*” — reaparecerá comicamente ao longo do episódio, à maneira de bordão. A começar pela própria sequência da mesma cena:

PROF. JIRAFALES: Y tú también, Chavo, ¿eh? Recuerda: nada de aspavientos. [*Vai pegar um biscoito dentro de uma caixa, mas prende a mão numa ratoeira que o Chaves colocara ali dentro*].

CHAVO [*alertando-o, ao vê-lo a ponto de gritar de dor*]: ¡“Nada de aspavientos”! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 265, 08min10).

Pouco depois, com o restaurante já cheio de clientes, um rato entrará dentro da calça do professor, mas Chaves novamente o ajudará a recordar-se de seu próprio aviso: “*Nada de aspavientos*” (12min00). O professor, então, com o rato dentro da calça, vai até a cozinha, sacodindo-se em silêncio, e explicando, ao ser perguntado pela Dona Florinda sobre o que estava acontecendo: “*¡Nada de aspavientos! ¡Nada de aspavientos!*” (12min40). Mais tarde, Chaves virá com uma vassoura, em perseguição a outros ratos, e no processo acabará quebrando a xícara de café do professor. Vendo o professor prestes a lhe dar uma bronca, o menino lembrará mais uma vez: “*Sin aspavientos*”. (16min50).

Em “*El perrito de Quico – Parte 2*” (1974, ep. 52), Seu Madruga pergunta ao Chaves se pode lhe fazer um favor. O menino responde que não, e explica que antes Seu Madruga sempre lhe pagava algo pelos seus favores, mas agora já fazia muito tempo que não lhe dava nenhuma gorjeta. Seu Madruga então se explica: “*Bueno, bueno... ¡Pues es que las estoy juntando, para dártelas todititas en montón al fin de año!*” (03min15). Chaves, relutante, acaba concordando. Seu Madruga pede-lhe que vá à venda e compre meia dúzia de ovos. Chaves fica esperando pelo dinheiro, mas Seu Madruga explica-lhe que deverá comprá-los fiado:

DON RAMÓN: [...] Usted no va comprar nada. Simplemente llegue e le dice al tendero que le fíe media docena de huevos.

CHAVO: ¿Y le digo que le va pagar toditito en montón al fin de año?

DON RAMÓN: En primer lugar, no le vas a decir que vas de parte mía. No, le dices que va de parte de Doña Florinda. [*Chaves fica olhando-o com cara de desconfiado*] ¿Qué? ¿Qué traes, que traes...?

¿No me digas que estás dudando de mí?!

CHAVO: ¡No lo estoy dudando, estoy seguro!

DON RAMÓN: ¡Ya, pues te equivocas, ¿eh?, te equivocas! ¡Porque yo ese dinero se lo voy a pagar a Doña Florinda!

CHAVO: ¿Toditito en montón al fin de año? (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 52, 03min55).

Mais tarde, Seu Madruga descobre que um dos ovos trazidos pelo Chaves estava vazio. Ao ser interrogado, o menino acaba confessando que havia bebido o ovo mediante um furo feito por um alfinete.

CHAVO [*chorando*]: Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi. Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi...

DON RAMÓN: Ya, ya, ya, ya, ya. Total, total. Con tanta hambre, pues, cualquiera se come un huevo.

CHAVO: O media docena...

DON RAMÓN: ¡Te los comiste todos!

CHAVO: Pero se los voy a pagar...

DON RAMÓN: ¡Ah, sí, “*Se los voy a pagar*”! ¿Y cuándo?

CHAVO: Todititos en montón al fin de año... (BOLAÑOS, 1974, *El Chavo*: ep. 52, 10min35).

Mais tarde, Seu Madruga pede-lhe que vá comprar mais ovos, e que os coloque agora na conta de Dona Clotilde. “¿*La Bruja del 71?*”, confirma o Chaves, “¿*Y le digo que ella también le va a pagar toditito en montón al fin de año?*” (13min20).

No episódio em que Seu Madruga está trabalhando de sapateiro (1978, ep. 200), Chaves vem pedir-lhe o martelo emprestado, explicando que o quer para bater no Quico, visto que este havia quebrado o ovo que ele queria comer. Seu Madruga, porém, impedindo-o de levar o martelo, explica-lhe que “*No hay cosa más fea que la venganza*” (12min47), ensinamento que em seguida exprime por meio de uma máxima: “*Pero recuerda bien una cosa: ‘La venganza nunca es buena, mata el alma y la envenena’.*” (13min10). Seu Madruga sai para entregar uns sapatos, mas leva o martelo, por via das dúvidas. Pouco depois, Chaves se irrita com a Chiquinha e ameaça atingi-la com um tijolo. Porém controla-se, pela vaga lembrança do refrão:

CHAVO: No te pego no más porque “*La venena no es vengana...*” Porque... ¡Bueno, como dice tu papá!

CHILINDRINA: “*La venganza nunca es buena, mata el alma y la envenena.*”

CHAVO: Ah, ¿ya te lo sabías?

CHILINDRINA: ¡Uuuh, pues sí!

CHAVO: Con razón... Pero la próxima vez yo empiezo, para que tú sea la que no te puedas vengar. (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 200, 13min55).

Após esta irônica conclusão, ele então joga o tijolo para trás, mas acaba atingindo o Sr. Barriga, que acabava de chegar à vila. Daí outra vez Chaves recorre ao lema de Seu Madruga, agora para conter-lhe a irritação:

SR. BARRIGA: ¡Tenía que ser el Chavo del Ocho! ¡Siempre que llego a la vecindad me recibes con un golpe, pero un día me voy a cansar y vas a ver...!

CHAVO: ¡No! “La venganza nunca es buena, mata el alma y la envenena.” (BOLAÑOS, 1978, *El Chavo*: ep. 200, 15min10).

Mais tarde, voltará a citá-lo, ao ver o Sr. Barriga ameaçando o Seu Madruga de despejo pela falta de pagamento do aluguel, o que fará o Sr. Barriga reconsiderar a proposta de Seu Madruga de trocar a mensalidade pelo conserto de seus sapatos (17min40).

Em “*De Chapulín, cazador y loco todos tenemos un poco*” (1975, ep. 97), em certo momento Chapolin se chocará com a porta da cabana, derrubando-a. Perguntado por Florinda sobre o que aconteceu com a porta, ele explica: “*Esta puerta no anda bien.*” (12min50). Chapolin escora a porta de novo em seu lugar, mas, dali em diante, várias vezes voltará a derrubá-la, sempre acrescentando o comentario de que “*Esta puerta no anda bien.*” (14min28, 15min33, 16min45).

No episódio “*Cuentos de brujas*” (1976, ep. 110), Nene chega à sua mãe, a Bruxa Baratuxa, para contar-lhe que decidiu se casar “*Con una sencilla aldeana de noble corazón que sale todos los días al bosque a recoger leña*” (02min00). A bruxa pega sua vassoura e sai voando até o lugar onde se encontra esta “simples camponesa”.

ALDEANA: ¡La Bruja Baratuja!

BRUJA BARATUJA: No te asustes, sencilla aldeana de noble corazón que sales todos los días al bosque a recoger leña... No he venido hacerte daño... He venido a... [*Observando-a*] ...darte visto bueno.

ALDEANA: No entiendo.

BRUJA BARATUJA: Ay, mira: toda la vida he soñado que mi Nene se case con una sencilla aldeana de noble corazón que saiga todos los días al bosque a recoger leña... Y ahora...

ALDEANA: ¡Prefiero muerta que casada con el hijo de una bruja!

BRUJA BARATUJA: ¡¿Cómo?! ¡¿Entonces te niegas a casarte con mi Nene?! [...] ¡Ya bien! ¡Cómo has querido, sencilla aldeana de noble corazón que sales todos los días al bosque a recoger leña! Voy a ir por mi varita mágica, y cuando regrese, ¡te voy a convertir en sapo! [...] (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 03min55).

Chapolin, havendo sido invocado pela camponesa para protegê-la da ameaça da bruxa, procura acalmá-la: “*¡Calma, calma, calma, que no panda el cúnico! Recuerda que estás protegida por el Chapulín Colorado, que siempre está dispuesto a ayudar a las sencillas aldeanas de noble corazón que salen todos los días al bosque a recoger leña.*” (1976, ep. 110, 05min50). Mas a bruxa aparece para desafiá-lo:

BRUJA BARATUJA: ¿De modo que tú eres el que quiere evitar que mi Nene se casa con la sencilla aldeana de noble corazón que sale todos los días al bosque a recoger leña?

CHAPULÍN: ¡Sí!

BRUJA BARATUJA: ¡Pues vamos a ver se es cierto! [*Chamando*]

¡Nene! Nene, ¿dónde estás? Where are you, Nene?

NENE [*surgindo ao lado de Chapulín*]: ¡Aquí estoy!

CHAPULÍN [*assustando-se*]: ¡Ay!

BRUJA BARATUJA: [...] Nene, ya puedes levarte la sencilla aldeana de noble corazón que sale todos los días al bosque a recoger leña. (BOLAÑOS, 1976, *El Chapulín*: ep. 110, 07min30).

Desse modo, a descrição inicial feita por Nene passa depois a ser usada, sempre inteira, para referir-se à camponesa, valendo-lhe por nome, de modo que a sua repetição se torna cômica pelo exagero, uma vez que repisa uma especificação desnecessária.²⁷⁸ O bordão será repetido ainda mais três vezes: quando a bruxa dá à camponesa mais uma chance de aceitar o casamento (10min45); quando, ante a recusa, joga um feitiço com sua varinha para transformá-la em árvore (11min29); e quando o Chapolin finalmente consegue reverter o feitiço (18min15).

Como chamou-me à atenção o professor Thiago Saltarelli, podemos ver aqui até mesmo uma semelhança com os epítetos fixos da poesia épica, que remontam a Homero, como os de “filho de Atreus” e “rei dos homens” para Agamêmnon. Embora no texto de Chespirito o longo epíteto da camponesa seja usado mormente para efeito cômico, e não como uma fórmula própria da forma de composição da poesia oral (cf. SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p. 13), ainda assim ele não deixa de dar a este episódio certo colorido ou sonoridade, digamos assim, reminiscente do estilo épico; mais especificamente, essa repetição também ajuda a lhe dar o tom característico dos contos de fadas, que aparece aqui parodiado. (Cf. KREADY, 2011; WADE, 2017).

Por outro lado, há alguns bordões que só aparecem em uma única cena, que vai sendo estruturada a partir deles. No episódio dos ratos no restaurante, vemos uma destas cenas, cujos diálogos se valem de dois refrões do Chaves. Este, cumprindo seu papel de garçom, está conferindo os pedidos de Dona Neves e Jaiminho, que sentam à mesma mesa:

²⁷⁸ Piada semelhante, embora talvez não tão bem sucedida, e agora referindo-se a um lugar em vez de a uma pessoa, seria usada depois, no ep. 126 da mesma temporada de 1976, em que Chapolin e Super Sam tentam salvar uma mocinha que está presa em “*una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse*”.

D. NIEVES: ¿Ahora sí ya lo apuntaste bien, Chavito?
 CHAVO [*conferindo suas anotações*]: Sí. Usted va a querer sopa. ¡Y él también! Usted va a querer arroz. ¡Y él también! Usted va a querer guisado de pollo. ¡Y él también! Y usted va a querer café. ¡Y él también!
 D. NIEVES: ¡Ay! Se me olvidaba el postre. Hi, hi. ¡Qué tonta soy!
 CHAVO: ¡Y él también!
 JAIMITO: ¿Qué pasó? ¿Ya nos llevamos así, Chavo?
 CHAVO: Es que usted también va a querer postre, ¿no?
 JAIMITO: ¡Ah, sí, claro que sí, eso sí! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 265, 13min15).

Em seguida os dois passam a considerar o que pediriam para a sobremesa (*postre*), e aí um refrão do Chaves vai como que separando as etapas de uma anedota de abstração, à medida que tenta informar que estão em falta de biscoitos (*galletas*):

JAIMITO: Piense usted que postre vamos a tomar.
 D. NIEVES: Pues es que todavía no me decido. ¿Por qué no piensa usted?
 JAIMITO: Es que quiero evitar la fatiga...
 D. NIEVES: Bueno. Chavo, tráenos helado de vainilla con galletas.
 CHAVO: Ah, pero no hay galletas...
 D. NIEVES: Entonces, un flan... con galletas.²⁷⁹
 CHAVO: ¡Que no hay galletas!
 D. NIEVES: Tá bueno. Un helado de chocolate... con galletas.
 CHAVO: ¡¡Que no hay galletas!!
 D. NIEVES: [...] Entonces tráenos un dulce de coco.
 CHAVO [*vai saindo*]: Sí.
 JAIMITO: ...con galletas.
 CHAVO [*gritando*]: ¡¡¡Que no hay galletas!!!
 D. NIEVES: ¡Está bueno, no grites, que no somos sordos! ¡Tráenos las galletas solas y ya! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 265, 14min00).

Eles por fim acabam deixando para decidir a sobremesa apenas depois de comerem o que já haviam pedido. Enquanto Chaves vai buscar o pedido, Dona Florinda, no balcão, traz uma xícara de café ao Prof. Girafales. E então:

D. FLORINDA: ¿Quiere alguna otra cosa más?
 PROF. JIRAFALES: Bueno, talvez unas galletas.
 CHAVO [*de dentro da cozinha, aos berros*]: ¡¡¡¡QUE NO HAY GALLETAAS!!!! (BOLAÑOS, 1979, *El Chavo*: ep. 265, 15min40).

Como vimos no capítulo anterior, Chiquinha serve-se de um bordão para irritar a Dona Clotilde, quando vai insistentemente respondendo às suas perguntas alternativas

²⁷⁹ *Helado de vainilla*: sorvete de baunilha; *flan*: flã (espécie de pudim).

com “*Las dos cosas*”. Esse refrão, assim como o “*¡Que no hay galletas!*” do Chaves, também será retomado pouco depois, dando um desfecho cômico à cena. Dona Clotilde vai saindo, irritada, e acaba tropeçando na vassoura com que Chaves varria o pátio. Logo chega a Dona Florinda, que se espanta ao ver a outra estirada no chão, ali bem perto do Chaves, e lhe pergunta se havia caído ou sido derrubada por ele:

D. FLORINDA: ¡¿Se cayó o la tiró el Chavo?!

D. CLOTILDE: Las dos cosas... (BOLAÑOS, 1976, *El Chavo*: ep. 111, 14min50).

No episódio em que o Chapolin é chamado para cuidar da neném enquanto os pais vão à festa, o herói, atendendo à invocação do casal, aparece na janela da casa, porém desta vez o seu atabalhoamento se mostra ainda maior que de costume: ele vai destruindo diversos itens da casa, e a cada vez desculpando-se com o mesmo refrão, que vem entremeado aos seus outros bordões habituais:

ESPOSO: Oh, y ahora, ¿quién podrá ayudarnos?

CHAPULÍN [*aparecendo na janela*]: ¡Yo!

ESPOSO: ¡El Chapulín Colorado!

CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! ¡Siganme los buenos! [*Pula para dentro da casa, mas enrosca-se numa das cortinas e cai no chão*].

ESPOSA: ¡Chanfle! ¡Mi cortina nueva!

CHAPULÍN: ¡Calma, calma, que no panda el cúnico! Por una cortina no se va acabar el mundo. [*Enrola a cortina e a joga para o lado, mas acaba atingindo um vaso de flores em uma mesinha*].

ESPOSA: ¡Ay! Mi florero que traje de Checoslovaquia...

CHAPULÍN: ¡Bueno, calma! ¡Tampoco por un florero se va acabar el mundo! Digo, yo, se estoy... [*Apoia o pé na mesinha de centro, que se vira com o peso, derrubando no chão um vasinho de planta e uma bandeja cheia de xícaras*]. ...Bueno, por una maceta y unas tazas no se va acabar el mundo... ¿Puedo saber para qué invocaran mi ayuda? (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 245, 03min10).

As desculpas baseadas na ideia de que “*no se va acabar el mundo*” expressam certo cinismo do Chapolin, e vão dando à cena um tom irônico, que chega ao seu ápice quando, enfim havendo aceitado cuidar da menina, Chapolin vai pegá-la nos braços, mas quase a deixa cair:

ESPOSA: ¡Ay!

CHAPULÍN: ¡Calma, calma, que no panda el cúnico! Por una niña no se va acabar el mundo... (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 245, 04min30).

O pai então começa a ter dúvidas quanto a deixar a filha aos cuidados do Chapolin, e acha melhor desistir de ir à festa, mas a esposa, que não quer perdê-la, esforça-se por dissuadi-lo. Na construção do diálogo seguinte entrará três bordões: a) um refrão na boca do pai (“¿Ya lo ves!? ”); b) uma das fórmulas típicas do Chapolin, que é a de ser interrompido quando vai dar sua opinião (“Yo opino... ”); c) a fórmula do “mais ou menos” (“no es una cosa que digan ‘¡que bruto...!’”) — e ainda alguns equívocos de interpretação por parte do Chapolin:

ESPOSO: De cualquier manera, yo no creo que el Chapulín Colorado sepa mucho de eso de cuidar bebés.

CHAPULÍN: Ah, ¿cómo es que no? Bueno, claro, no una cosa así que digan “¡que bruto como sabe este cuate!”, pero más o menos.

ESPOSO: A ver: ¿Qué harías se la nena se pusiera a llorar?

CHAPULÍN: Ah, yo me voy... No, yo, para mí, los chillones, no, no...

ESPOSO [*para a esposa*]: ¿Ya lo ves?! ¿Ya lo ves?! ¿Ya lo ves?!

ESPOSA: No, no, no... pero lo dije de broma. ¿Verdad, Chapulín?

CHAPULÍN: Bueno, yo opino...

ESPOSA: Ah, Chapulín, y ya que vas a cuidar a la niña, ¿te gustaría cambiarla?

CHAPULÍN [*sorrindo satisfeito*]: Sí, me gustaría cambiarla por una de veinte años.

ESPOSO [*para a esposa*]: ¿Ya lo ves?! ¿Ya lo ves?! ¿Ya lo ves?!

ESPOSA: No, no... Calma... Yo digo que si te gustaría cambiarle los pañales.

CHAPULÍN: ¿Qué estos ya no le quedan bien?

ESPOSO: Sí, Chapulín, pero se trata de cambiarlos por otros limpios.

CHAPULÍN [*fazendo cara de nojo*]: Yo opino...

ESPOSA: Ah, y lo más importante: tienes que darle de comer.

CHAPULÍN [*desconfiado*]: ¿Yo?

ESPOSA: Sí, en el refrigerador está su mamila.

CHAPULÍN: Ah... (BOLAÑOS, 1979, *El Chapulín*: ep. 245, 04min58).²⁸⁰

Há cenas, portanto, em que a repetição assume o caráter de anáforas ou de refrões que ajudam a formar diálogos específicos. É o que ocorre com o enfático “¿Ya lo ves?!” do esposo, e igualmente em outros diálogos já citados, como aquele em que Chapolin tenta convencer Juleu a deixar-se matar por Capuleto, quando a conversa vai sendo estruturada pela alternância entre os refrões “No, mejor no lo dejo...” e “¡No, sí déjalo, déjalo!”, cujo contraste expressa o conflito da cena; ou ainda quando Sansão vai

²⁸⁰ Cuate: camarada; los chillones: os escandalosos; pañales: fraldas; mamila: mamadeira.

“confirmando” a história de que matou um leão no deserto, intercalando cada nível de abstração com o refrão “*Pero todo lo demás, sí, fue verdad...*”

CONCLUSÃO

“...o valor da obra de arte está na vida que emana dela, indefinível como o gosto do café...”

João Carlos Marinho, 2017.

“Não há uma explicação única, [...] Mas se tivesse que fazer uma análise forçosa, diria que o programa permanece no gosto do público, independentemente de fronteiras, idades ou classes sociais, porque nele estão contidos valores e princípios universais, os quais fazem parte de nossa essência, como seres humanos.”

Roberto Gómez Bolaños, 2005.²⁸¹

A principal tese que este trabalho procurou demonstrar foi a de que as séries *El Chapulín Colorado* e *El Chavo* são ricas em recursos humorísticos, a partir dos quais elas tratam de temas de interesse universal, sendo esse um dos motivos de seu permanente sucesso. Desse modo, mediante a análise desses recursos, aliada à interpretação de seus personagens, diálogos e enredos, pretendeu-se refutar não só aqueles críticos que as depreciam como “estúpidas”, “banais” e “pobres”, como também aqueles de seus admiradores que expressam a ideia recorrente de que a maior qualidade destas obras de Roberto Gómez Bolaños seria a sua simplicidade, mostrando-se que na verdade elas se formam a partir de uma complexa composição de elementos e recursos cômicos e literários dos mais variados. Poder-se-ia talvez chamar de pobre ou simples a comédia que se fundamentasse apenas na repetição de bordões, ou apenas em trocadilhos, ou só no equívoco, ou só na caricatura, ou só na abstração, e assim por diante, mas não aquela que, como se mostrou com abundância de exemplos nas páginas anteriores, se valha prodigamente de todos esses expedientes, combinando-os das mais diversas formas.

A análise das séries levou à seguinte divisão dos procedimentos cômicos de caráter literário utilizados por Chespirito: anedotas de abstração; paródia e caricatura; ironia e sátira; cinismo; títulos e nomes; quiproquó; equívocos de interpretação; trocadilhos; e bordões. Contudo, deve-se notar que tais recursos, embora distinguíveis, não são totalmente separáveis, de modo que é importante ressaltar que a separação se deu somente no âmbito da exposição interpretativa, e não no da obra concreta. O leitor

²⁸¹ Entrevista a Pablo Kaschner (2006, p. 232).

haverá de ter percebido que no texto de Bolaños esses expedientes vão sendo combinados uns com os outros, de modo que, por exemplo, as paródias se baseiam na ironia e se formam a partir de equívocos, trocadilhos e anedotas de abstração; as anedotas de abstração às vezes são paródicas ou irônicas ou cínicas; o cinismo se combina à ironia ou à sátira; a sátira se faz mediante equívocos e trocadilhos; o quiproquó, gerado por um equívoco, não raro leva a uma situação irônica, imprimindo no nível do enredo a estrutura que as anedotas de abstração imprimem no dos diálogos; os equívocos de interpretação muitas vezes resultam em trocadilhos e insultos satíricos; os bordões expressam o cinismo ou ironia ou condição paródica própria de certas personagens; os títulos e nomes, enfim, apresentam as histórias e personagens por meio de trocadilhos, abstrações, ironias etc.

Tais procedimentos são cômicos, na medida em que têm a função principal de causar o riso, e são literários, porquanto formados a partir das palavras. Ademais, além de servirem à comicidade das séries, como elementos destinados a serem engraçados, eles ao mesmo tempo colaboram no desenvolvimento de seus principais elementos literários: enredos, personagens e diálogos. Assim, vimos que vários desses recursos contribuem para a caracterização, uma vez que expressam características típicas de cada personagem: o medo e o orgulho de Chapolin, como também, de modo geral, a sua condição de anti-herói; a inocência ingênua e a tontice do Chaves; o cinismo irônico da Chiquinha e do Seu Madruga; a visão de mundo própria das crianças; e assim por diante. Além do mais, também ajudam a gerar a ação que move os enredos: a paródia, que busca em obras do cinema e do teatro histórias e personagens a serem deformadas comicamente; os equívocos de interpretação, que levam à tensão do quiproquó; os bordões, que valem como pontos de apoio para a estruturação dos acontecimentos; a ironia, que ressalta o contraste entre a situação e a condição ou fala das personagens... Tudo isso expressado, em grande medida, por meio dos diálogos.

O motivo de haver tomado um objeto de estudo tão amplo, abrangendo potencialmente todo o conjunto dos mais de 500 episódios de *El Chavo* e *El Chapulín* — em vez de ficar restrito apenas a uma seleção de alguns episódios de uma das duas séries —, foi para mostrar que ambas, produzidas simultaneamente no período de 1973 a 1979, usam basicamente dos mesmos procedimentos cômicos, de modo consistente e reiterado, sendo estes, portanto, características constantes do estilo literário de

Chespirito. Com isso, a interpretação combinada das duas séries permitiu dar uma ideia de como aqueles recursos gerais se adequam às situações e personagens específicas, de maneira que a paródia ou a ironia, por exemplo, embora presentes nos dois seriados, manifestam-se de forma diferente em cada um deles.

Aliada à tese principal, outra ideia defendida foi a de que, relacionado aos aspectos cômico e literário, a obra de Chespirito teria ainda um aspecto filosófico. No caso, este seria um aspecto derivado dos outros dois, e não tão explícito quanto eles. Partindo da aproximação entre humor e metafísica proposta por Guimarães Rosa, combinada com a teoria aristotélica da unidade entre os discursos poético, retórico, dialético e lógico, vimos exemplos de como as anedotas de abstração contidas no texto de Bolaños podem funcionar como um gatilho inicial para a reflexão de temas filosóficos, provocando aquela admiração ou espanto que, segundo Sócrates (Cf. PLATÃO, *Teeteto*, 155d), seria a origem da filosofia. Ademais, o aspecto filosófico pôde ser visto igualmente na aproximação entre Chaves e Diógenes, ainda que se tenha destacado um limite para a semelhança entre os dois, e também, embora de maneira um pouco mais remota, nas personagens irônicas, tendo em vista que a ideia de ironia remonta à figura de Sócrates.

É então por meio de tais elementos cômicos, filosóficos e literários que as séries tratam daqueles temas de interesse universal. A covardia e o medo, como também os seus polos opostos, da coragem e do heroísmo, são temas frequentes de *El Chapulín Colorado*. Não é raro as personagens afirmarem, como também o próprio autor, que o verdadeiro heroísmo estaria não na ausência do medo, mas sim na capacidade de superá-lo (Cf. AGUASACO, 2010, pp. 57–58 e 243) — o que seria simbolizado pelo Chapolin, mesmo que às vezes, orgulhoso, ele afirme jamais ter medo, o que em geral a sua situação irônica logo contradiz. Já *El Chavo*, como observa Ademir Luiz ([2019]), retrata temas como “a questão das crianças abandonadas, do desemprego, da solidão na velhice, bullying, crise na educação, recomeçar a vida após a viuvez, solidariedade entre vizinhos, perdão, inveja, ciúme, medo, violência e muito mais.” Pode-se mencionar ainda os temas filosóficos instigados pelas anedotas de abstração, tais como: os graus do possível e do impossível, a afirmação e a negação, o ser e o nada, a contradição, a lógica e a dialética, a divisão, a analogia, além da própria abstração e a formação dos conceitos. E apesar de aqui a interpretação filosófica ter enfatizado mormente os

conceitos metafísicos, ficou ao menos esboçada uma via de interpretação também em termos éticos e morais, em especial nos itens sobre a sátira e o cinismo, com temas quais os da virtude e do vício, do bem e do mal, do certo e do errado, do conveniente e do inconveniente.

As possibilidades de continuação deste estudo são inúmeras, muitas das quais procurei já ir deixando indicadas nas notas de rodapé. Indico ainda mais algumas, brevemente, quais sejam: verificar como estes recursos estilísticos aparecem nas outras obras de Chespirito (séries, filmes, peças, livros); examinar o processo de criação das séries e personagens, observando, por exemplo, as mudanças dos roteiros em suas várias versões; observar como a tradução brasileira se valeu criativamente desses procedimentos (por exemplo, adaptando o apelido “*Tobogán de Saltillo*” para “Tobogã de salto alto” ou deformando ainda mais o bordão do Chapolin: “Palma, palma, não priemos cânico”); considerar quais seriam os equivalentes desses recursos literários no âmbito cênico (gestos, expressões faciais, entonações, figurinos, cenários, enquadramentos etc.); entre outras.

Apesar de este não ser nem o primeiro nem o segundo nem o terceiro estudo a tomar a obra de Roberto Bolaños como tema de pesquisa, espero que ele venha a contribuir para lançar uma nova luz sobre ela, revelando-lhe aspectos inesperados, de modo a abrir ao público outras possibilidades de interpretação e apreciação, na qualidade de obras de arte dignas de atenção. Assim sendo, nada melhor para coroar um esforço nesse sentido que aquela célebre exortação chapolinesca: “*Sigam-me os bons!*”

REFERÊNCIAS

GERAIS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1. ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.

ABRIL Coleções. **Da Vinci**. Coleção Grandes Mestres, v. 1. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788579830259>>. Acesso em: 12 set. 2020.

ALLINGHAM, Philip V. The Roots of Dickens's *Christmas Books* and Plays in Early Nineteenth-Century Melodrama and Pantomime. **The Victorian Web: Literature, History & Culture in the Age of Victoria**. 2002. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva56.html>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. Capítulo XLII – Apêndice Literário. In. _____. **Gramática metódica da língua portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1950. pp. 454–465.

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. **O autor em cena: as Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, de Charles Dickens**. 2012. 198 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) — Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11831>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARISTÓTELES. **Das Categorias**. (Órganon). Tradução, notas e comentários de Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. São Paulo: Matese, 1965.

_____. Poética. In. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ATTARDO, Salvator. **Linguistic Theories of Humor**. Humor Research 1. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994. 426 p.

AVELAR, Idelber. The Logic of Paradox in Guimarães Rosa's *Tutameia*. **Latin American Literary Review**, 22 (43), 1994. pp. 67-80.

AZUMA, Satoma Oishi. Estudos comparativos dos recursos de polidez na língua japonesa e na língua portuguesa. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 33, 2013. Centro de

Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. pp.116-132. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i33p116-132>>. Acesso em: 12 set. 2020.

A WEEK in the life of: Koaki, Apprentice Geisha – Schooled in the arts of pleasure. **The Independent**, 7 ago. 1998. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/a-week-in-the-life-of-koaki-apprentice-geisha-schooled-in-the-arts-of-pleasure-1170322.html>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

BALMES, Jaime. **O critério**. Tradução clássica de João Vieira, revisada e aumentada. São Paulo: Logos, 1957. 253 p.

BARBOSA, Matheus. Conheça o Mjolnir, o lendário martelo de Thor no universo Marvel. **Aficionados**, 12 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.aficionados.com.br/mjolnir-martelo-thor-marvel/>>. Acesso em: 10 out. 2019.

BARNS, Jonathan. **Aristóteles**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2001. 156 p.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BROMBERT, Victor H.. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. Em torno de um monumento [*Livros na mesa*, 1960]. In. _____. **Ensaio reunidos**: vol. 1: De *A cinza do purgatório* até *Livros na mesa*. Organização, Introdução e Notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999.

_____. Otimismo de Svevo [1946]. In. _____. **Ensaio reunidos**: vol. II. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2005. 941 p.

CARVALHO, Olavo de. A origem da burrice nacional. **Bravo!**, dez. 1999 - jan. 2000. Disponível em: <<http://old.olavodecarvalho.org/textos/burrice.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

_____. **Aristóteles em nova perspectiva**: Introdução à Teoria dos Quatro Discursos. 2. ed. (revisada). Campinas: Vide Editorial, 2013. 150 p.

_____. Difamação pura e simples. **Jornal do Brasil**, 19 de junho de 2008. Disponível em: <<http://www.olavodecarvalho.org/difamacao-pura-e-simples/>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

_____. Entrevista ao Daniel Lopez 18 abr 19. **Youtube**, 21min37, 19 de abril de 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/rT8XEUAkAP8>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

_____. From Poetics to Logic: Exploring Some Neglected Aspects of Aristotle's Organon. In. BEZIAU, Jean-Yves; COSTA-LEITE, Alexandre (edits.). **Handbook of the First World Congress and School on Universal Logic** (1): pp. 57-59, Montreux, Suíça, 2005. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DECFPT>>. Acesso em: 8 mar. 2020.

_____. Introdução a um exame de consciência. In. CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaaios reunidos**: vol. 1: De *A cinza do purgatório* até *Livros na mesa*. Organização, Introdução e Notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. pp. 15-69.

_____. **O futuro do pensamento brasileiro**: Estudos sobre o nosso lugar no mundo. 4. ed. Campinas: Vide Editorial, 2016. 239 p.

_____. Os gêneros literários: seus fundamentos metafísicos. In. _____. **A dialética simbólica**: estudos reunidos. Campinas: Vide Editorial, 2015. pp. 100–141.

_____. Pensamento e atualidade de Aristóteles, quarta aula, parte 1. Transcrição de Heloísa Madeira, João Carlos Madeira e Kátia Torres Ribeiro. **Apostilas do Seminário de Filosofia**, n. 7, 1994. Disponível em: <http://old.olavodecarvalho.org/apostilas/pensaris4_1.htm>. Acesso em: 13 fev. 2018.

_____. Pensamento e atualidade de Aristóteles, quarta aula, parte 2. Transcrição de Heloísa Madeira, João Carlos Madeira e Kátia Torres Ribeiro. **Apostilas do Seminário de Filosofia**, n. 7, 1994a. Disponível em: <http://old.olavodecarvalho.org/apostilas/pensaris4_2.htm>. Acesso em: 13 fev. 2018.

_____. Símbolos e mitos no filme *O silêncio dos inocentes*. In. _____. **A dialética simbólica**: estudos reunidos. Campinas: Vide Editorial, 2015a. pp. 144–219.

CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**. Tomo Primero. Edición anotada por Don Nicolás Díaz de Benjumea. Ilustrada por Don Ricardo Balaca. Barcelona: Montaner y Simon, 1880. Disponível em: <<https://archive.org/details/elingeniosohid00cervuoft?>>. Acesso em: 12 out. 2019.

CHUN, Jayson. Learning Bushidō from Abroad: Japanese Reactions to *The Last Samurai*. **IJAPS**, Vol. 7, n. 3, Special Issue, September 2011. Disponível em: <<http://ijaps.usm.my/wp-content/uploads/2012/07/JaysonChun-BushidoTheLastSamurai.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

CLEARY, Thomas. Introducción. In: TAIRA, Shigesuke. **El código del Samurái**: una traducción de Thomas Cleary del *Bushido Shoshinshu*. Ilustraciones de Oscar Ratti. Traducción del inglés de Miguel Portillo. 5. ed. Barcelona: Kairós, 2011. pp. 11-19.

COPLESTON, Frederick. **Filosofia Medieval**: Uma introdução. Tradução de Wilson Filho Ribeiro de Almeida. Curitiba: Danúbio, 2017. 190 p.

CORTELLA, Mário Sérgio. Entrevista com Danillo Gentili. **Agora é Tarde**, 23 de abril de 2013. 48min00. Disponível em: <<https://youtu.be/UoQ8CvaYHBw>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

COSTA, Grazielle Camilo da. **O riso e a coragem da verdade em *Aguafuertes Poteñas*, de Robert Arlt**. 2018. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21551>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

CRUZ, José Marques da. **História da Literatura: traços gerais da literatura oriental, grega, latina, demais literaturas modernas e, especialmente, portuguesa e brasileira**. 8. ed. revista e ampliada. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

CRUZ, Sor Juana Inés de la. Hombres necios que acusáis... Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/hombres-necios-que-acusais/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Revised by C. E. Preston. London: Penguin, 1999. 991 p.

DEMERS-OLIVIER, Myriam. Superman: What makes him so Iconic?, **Pop Culture: Politics of Media Literacy**, George Brown College, 2009. 17 p. Disponível em: <<https://popculture11.files.wordpress.com/2010/04/myriam20demers-olivier20superman.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

DELARBRE, Raul Trejo. La nueva política de masas de la derecha mexicana: un vistazo a Televisa. In: _____. (org.). **Televisa: el quinto poder**. 4. ed. México D.F: Ed. Claves latinoamericanas, 1989. p. 180.

DEL RUSTICO, de la raposa, y del queso. In. **FABULAS de la vida del sábio y claríssimo fabulador Isopo, con las fabulas, y sentencias de diversos, y graves autores**. Segovia: Imprenta de Espinosa, 1813. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2dAMAAAYAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 16 out. 2019.

DELSOL, Christine. Mexico's legend of La Llorona continues to terrify. **SFGATE**, October 9, 2012. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/mexico/mexicomix/article/Mexico-s-legend-of-La-Llorona-continues-to-3933072.php>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

DENTITH, Simon. **Parody**. London; New York: Taylor & Francis, 2002. 224 p. <<https://doi.org/10.4324/9780203451335>>.

DIÓGENES LAÊRTIOS. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. 360 p.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. **Resultado de pesquisa** – ironia e humor em literatura. Belo Horizonte, 1994.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005. 168 p.

EL VALOR de la señal de la cruz. **Aleteia**, 31 mar. 2017. Disponível em: <<https://es.aleteia.org/2017/03/31/el-valor-de-la-senal-de-la-cruz/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

ENCYCLOPEDIA of Art: Art Glossary. Conceptual art: meaning and characteristics. Disponível em: <<http://www.visual-arts-cork.com/conceptual-art.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

FREITAS, Diana. O que significa o provérbio: “Les bons comptes font les bons amis”? **Francês Cultural**, 19 abr. 2018. Disponível em: <<https://francescultural.com/2018/04/19/o-que-significa-o-proverbio-les-bons-comptes-font-les-bons-amis/>>. Acesso em: 21 set. 2019.

FRIEDLÄNDER, Paul. Chapter VII: Irony. In. _____. **Plato: An Introduction**. Traduzido do alemão por Hans Meyerhoff. Nova York: Harper Torchbooks, 1964. pp. 137–153.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Péricles Eugênio da Silva. 2. ed. São Paulo: Cultrix, [19--]. 362 p.

_____. **O caminho crítico**: Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Tradução de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GIBKA, Martyna. The Humorous Function of the Characters’ Names in Terry Pratchett’s *Men at Arms*. In. KARASIA, Kamila *et al.* (ed.). **All About Pratchett**. Gdańsk: Editora da Universidade de Gdańsk, 2018. pp. 45–55. Disponível em: <<https://independent.academia.edu/MartynaGibka/>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

GRAVES, Alessandra Bonamore; COHEN, Henry. *Corridos* from Costa Rica. IN. CASPI, Mishael M. **Oral Tradition and Hispanic Literature**: Essays in Honor of Samuel G. Amistead. New York; London: Garland Publishing, 1995. Disponível parcialmente em: <https://books.google.com.br/books?id=Yej1AwmvO6gC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 30 jan. 2020.

GREENWOOD, Jocelyn. Geisha: A History of an Empowered Group. **Footnotes**, vol. 6, 2013. pp. 97-106. Disponível em: <<https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/footnotes/article/view/2388/2857>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

GRIEGO, Antonio García León. **El mar de los deseos**: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto. México: Siglo XXI Editores, 2002. Disponível parcialmente em: <https://books.google.com.br/books?id=RHYnz3Zo0bMC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 30 jan. 2020.

GUAL, Carlos García. **La secta del perro**. Acompanhado de “Vida de los filósofos cínicos”, de Diógenes Laércio, tradução de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2014. 116 p.

HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio (orgs.). **Permanência clássica**: visões contemporâneas da Antiguidade. São Paulo: Escrituras, 2011. pp. 145–169.

HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad. **Lexikon der Ästhetik**. München: C. H. Beck, 2004. 424 p.

HERMOSILLO, Alfredo. El uso del nombre próprio em la obra de Nikolai Gógol. **Revista Interpretextos**, año 3, n. 4, otoño 2009, pp. 10–18. Disponível em: <<http://ww.ucol.mx/interpretextos/resultados.php?idarti=170>>. Acesso em: 7 out. 2019.

HITCHCOCK, Alfred. “Puns are the highest form of literature”. **The Dick Cavett Show**, 1972. 01min51. Disponível em: <<https://youtu.be/gu5g86nhWK4>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

HISTORY of Kimonos. **Kids Web Japan**. Disponível em: <<http://web-japan.org/kidsweb/virtual/kimono/kimono01.html>>. Acesso em: 3 maio 2016.

HUGHES, Glenn. **Transcendência e história**: A busca por ultimidade das sociedades antigas à pós-modernidade. Tradução de Wilson Filho Ribeiro de Almeida. Curitiba: Danúbio, 2019. 274 p.

HUTCHEON, Linda. Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática a la ironía. In: SILVA, Hernán (ed.). **De la ironía a lo grotesco**. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HYDEN, Sage. How to pun like the masters [Como fazer trocadilhos de mestre]. **JustWrite**, YouTube, 2 nov. 2016. 06min43. Disponível em: <<https://youtu.be/fB6UU1p8NYs>>. Acesso em: 24 set. 2019.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [197-]. 434 p.

_____. Sobre as funções da linguagem no espetáculo teatral (Apêndice). pp. 413–434. In: _____. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição

Puga e João F. Barrento. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [197-]. 434 p.

JIMENEZ, José Alfredo. *El Rey*. 1971. 02min17. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/jimenez-jose-alfredo/254396/>>. Canção disponível em: <<https://youtu.be/j7mLxWowgA>>. Acesso em: 15 out. 2019.

JOSEPH, Sister Miriam. **Shakespeare's Use of the Arts of Language**. Philadelphia: Paul Dry Books, 2005. 423 p.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Vol. 1. Tradução de Paulo Quintela. 3.ed. Coimbra: Arménio Amado, 1963. 345p.

KERNAN, A. **The Cankered Muse**: Satire of the English Renaissance. London: New Haven, 1959.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. 283 p.

KIMONO. **Japan Zone**. Disponível em: <<http://www.japan-zone.com/culture/kimono.shtml>>. Acesso em: 3 maio 2016.

KIMONO. **Victoria and Albert Museum**. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/page/k/kimono/>>. Acesso em: 3 maio 2016.

KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. London: Hutchinson, 1964. 752 p.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. Série Princípios. 2. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2000. 94 p.

KREADY, Laura F. Chapter V: Classes of Fairy Tales. In. _____. **A Study of Fairy Tales**. [1916]. Internet Sacred Text Archive, 2011. Disponível em: <<https://www.sacred-texts.com/etc/sft/sft08.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

LA LEYENDA de la Llorona. **Leyendas de terror**, [2015]. Disponível em: <<https://leyendadeterror.com/la-leyenda-de-la-llorona/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

LAURENZA, Domenico. **Da Vinci**: o sábio maior. Scientific American Brasil: Gênios da Ciência, n. 2. Tradução de Rita de Lucca *et al.* São Paulo: Ediouro, [2005]. 98 p.

LOBATO, Monteiro. Prefácio à “Antologia de contos humorísticos”. In. _____. **Prefácios e entrevistas**. Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série: Literatura geral, vol. 19. São Paulo: Brasiliense, 1951. pp. 11–22.

LONERGAN, Bernard. **Method in Theology**. Nova York: Herder and Herder, 1972.

PARRY, Milman. Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, LXIV, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 433 p.

PERIÑÁN, Blanca. **Poeta ludens**: Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII, Pisa: Giardini Editori, 1979.

PESSOA, Fernando. **Páginas de doutrina estética**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946. pp. 183–184.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Tradução, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. 4. ed. Lisboa: Guimarães, 1999. 102 p.

_____. Teeteto. In. _____. **Diálogos V**: Parmenides, Teeteto, Sofista, Político. Traduções, introduções e notas de Maria Isabel Santa Cruz, Alvaro Vallejo Campos e Néstor Luis Cordero. Madri: Gredos, 1988.

PINNINGTON, Mike. A brief history of abstract art with Turner, Mondrian and more. **Tate**, 2014. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/brief-history-abstract-art>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Tradução e notas de Dion Davi Macedo. Introdução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996. 195 p.

POLOCK, John. **The Pun Also Rises**: How the Humble Pun Revolutionized Language, Changed History, and made Wordplay more than some Antics. Gotham Books: Nova York, 2011. Disponível parcialmente em: <https://books.google.com.br/books?id=XwMoG3zIYVwC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 24 jan. 2020.

PORFÍRIO. **Isagoge**. (Introdução às Categorias de Aristóteles). Tradução, notas e comentários de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965.

¿POR QUÉ apodaron al boxeador José Nápoles como “Mantequilla”? **El Heraldo de México**, 16 ago. 2019. Disponível em: <<https://elheraldodemexico.com/meta/por-que-apodaron-al-boxeador-jose-napoles-como-mantequilla/>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

PRIETO, Antonio González; TELLO, Antonio. **Leonardo da Vinci**. Tradução de Martín Ernesto Russo. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, n. 3. Barueri: Editorial Sol, 2007. 96 p.

PUTTENHAM, George. **The Arte of English Poesie**. [1859]. Ed. by Gladys Doidge Willcock and Alice Walker. Cambridge, 1936.

QUEVEDO, Francisco de. A un hombre de gran nariz. **Poemário**, mar. 2014. Disponível em: <<https://poemario.org/a-un-hombre-de-gran-nariz/>>. Acesso em: 13 out. 2019.

QUINTILIANO. **De institutione oratória**. Tradução de Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1933. 4 v.

RAMOS, Jacqueline. O estranho cômico em *Tutaméia*. **Revista Anpoll**, 2 (24), 2008: pp. 149-175. Disponível em: <<https://doi.org/10.18309/anp.v2i24.5>>. Acesso em: 12 set. 2020.

REALE, Giovanni. Entrevista com Giovanni Reale para a edição comemorativa da revista *Educação e Filosofia*. Entrevista conduzida e traduzida por Dennys Garcia Xavier. **Revista Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 20, n. 40, pp. 19-29, jul./dez. 2006.

_____. **História da Filosofia Antiga: V. 2: Platão e Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 1994. 505 p.

REISCHAUER, Edwin O. Prefácio. In. YOSHIKAWA, Eiji. **Musashi**. Tradução de Leiko Gotoda. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 3 vol. 1800 p.

RODRIGUEZ, Francisco Javier López. Entre geishas y samuráis: la imagen del japonés en el cine occidental. **Gabinete: Comunicación y educación**, Congreso Euro-Iberoamericano: Alfabetización mediática y culturas digitales, Sevilla, [2010]. Disponível em: <http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/entre_geishas_y_samurais_la_imagen_del_japones_en_el_cine_occidental.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2016.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. 256 p.

_____. Defesa e ilustração do trocadilho. In. _____. **Como aprendi o português e outras aventuras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. pp. 89–95.

_____. Especulações sobre *Tutaméia*. In. _____. **Pois é**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. pp. 15–28.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 193 p.

ROSE, Margareth. **Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction**. London: Croom Helm, 1979.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introduction à l'analyse du théâtre**. Paris, Dunod, 1996.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Convite à estética**. Enciclopédia de Conhecimentos Fundamentais. 4. ed. São Paulo: Logos, 1966. 136 p.

_____. **Convite à filosofia e à história da filosofia**. 5. ed. São Paulo: Logos, [196-]. 214 p.

_____. Da abstração e da metafísica. [Áudio] 07min24. [196?]. Disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/qcfzdMnm/02_Santos_Mrio_Ferreria_dos_-__.html>. Acesso em: 8 set. 2019.

_____. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. 3. ed. São Paulo: Matese, 1965. 4 vol.

_____. Filosofia Concreta. [Áudio]. 22min06. [196?a]. Disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/Hlj0iyuT/05_Santos_Mrio_Ferreria_dos_-__.html>. Acesso em: 8 set. 2019.

_____. Notas e comentários. In. ARISTÓTELES. **Das Categorias**. (Órganon). Tradução, notas e comentários de Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. São Paulo: Matese, 1965a.

_____. Notas e comentários. In. PORFÍRIO. **Isagoge**. (Introdução às Categorias de Aristóteles). Tradução, notas e comentários de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965b.

_____. **Tratado de simbólica**. 2. ed. São Paulo: Logos, 1959. 257 p.

SCHNEIDER, Jakob Hans Josef. A imagem de Platão em Tomás de Aquino. Observações a uma controvérsia medieval: Platão e/ou Aristóteles. **Revista Cultura e Fé**, v. 36, n. 143, out./dez. 2013. pp. 395–410. Disponível em: <https://www.idc.edu.br/revistas/cultura_e_fe/id/37>. Acesso em: 23 fev. 2019.

_____. A paixão pela filosofia: Poesia e filosofia no *Convívio* de Dante Alighieri. **Scintilla**, Curitiba, v. 15, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://scintilla.fae.emnuvens.com.br/scintilla/article/viewFile/56/45>>. Acesso em: 1 maio 2019.

SCHOLES; Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, Antonia Marly Moura da. Entre a metáfora e o conceito: Guimarães Rosa, contista e teórico do conto. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**: Centro, Centros – Ética, Estética; UFPR – Curitiba, Brasil, 2011.

SILVA, Arlindo. **A fantástica história de Sílvia Santos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006. 262 p.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. Série Princípios, n. 166. São Paulo: Ática, 2007. 85 p.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Publié sous la direction de Anne Souriau. 2. ed. Paris: Quadrige; PUF, 2004. 1415 p.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e Formatos na Televisão**. São Paulo: Summus, 2004.

SUPERMAN (1941): Quotes, **IMBD**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0034247/quotes>. Acesso em: 15 abr. 2016.

SUPERMAN (1941–1942) – Episode 1: The Mad Scientist. 10min00. Disponível em: <https://youtu.be/GymQB4xZ-Og>. Acesso em: 15 abr. 2016.

TATE: Glossary. Conceptual art. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/c/conceptual-art>. Acesso em: 13 jul 2016.

TORRES, Walter Lima. O título: primeiro sentido do texto teatral. **Revista Folhetim**, n. 2, 1998, pp. 22–29.

Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-2/>. Acesso em: 19 jan. 2015.

UENO HIKOMA. “Samurai (Harada Kiichi), Nagasaki, Japan.” 1865–1875. Fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ueno_Hikoma_-_Samurai_\(Harada_Kiichi\),_Nagasaki,_Japan_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ueno_Hikoma_-_Samurai_(Harada_Kiichi),_Nagasaki,_Japan_-_Google_Art_Project.jpg). Acesso em: 1 jun. 2016.

VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. Apresentação. In: KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. pp. 7-12.

VOEGELIN, Eric. **Helenismo, Roma e Cristianismo Primitivo**. História das Ideias Políticas – Vol. 1. Tradução de Mendo Castro Henriques. São Paulo: É Realizações, 2012. 365 p.

_____. Introdução: A desintegração espiritual. Tradução de Fabio Faria. In. _____. **Helenismo, Roma e Cristianismo Primitivo**. História das Ideias Políticas – Vol. 1. Tradução de Mendo Castro Henriques. São Paulo: É Realizações, 2012. pp. 99–116.

YOSHIKAWA, Eiji. **Musashi**. Tradução de Leiko Gotoda; prefácio de Edwin O. Reischauer. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 3 vol. 1800 p.

WADE, T. K. Fairy Tale Spotlight: Repetition. **T. K. Wade – Author** [Blogspot], 29 ago. 2017. Disponível em: <http://tkwadeauthor.blogspot.com/2017/08/fairy-tale-spotlight-repetition.html>. Acesso em: 19 mar. 2020.

WEBER, David Michael. The Kamogawa Odori Geisha Dance. **OhMyNews**, 14 jul. 2006. Disponível em: <http://english.ohmynews.com/articleview/article_view.asp?at_code=342996>. Acesso em: 31 mar. 2016.

WELCH, David; SCOMA, Joey. How *Star Wars* was saved in the edit. **RocketJump Film Schol (Canal), Youtube**, 11 dez. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/zEHRNS-Scrs>>. Acesso em: 8 fev. 2020.

WILSON, William Scott. **O samurai**: a vida de Miyamoto Musashi. Tradução de Mauro Pinheiro. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 325 p.

ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio**. Colección Averroes. Andalucía: Junta de Andalucía; Consejería de Educación y Ciencia, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.css.cl/catalogo/pdf/lib014956-.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2019.

SOBRE ROBERTO GÓMEZ BOLAÑOS

ADEMIR LUIZ. Chaves é melhor do que Friends. **Revista Bula**, Ideias, [2019]. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/26079-chaves-e-melhor-do-que-friends/>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

_____. Pecados, demônios e tentações em Chaves. **Revista Bula**, Ideias, [201-]. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/768-pecados-demonios-e-tentacoes-em-chaves/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

AGUASACO, Carlos Eduardo. **No contaban con mi astucia!** Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de el Chapulín Colorado [1970–1979]. Dissertation (Doctor of Philosophy) — Stony Brook University, Department of Hispanic Language and Literature, 2010. Disponível em: <<https://ir.stonybrook.edu/jspui/handle/11401/70924>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

_____. **No contaban con mi astucia!** México: Parodia, nación y sujeto en la serie de el Chapulín Colorado. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014. 257 p.

_____. 4. From the Picaresque Novel to *El Chavo del 8*. In: FRIEDRICH, Daniel; COLMENARES, Erica (ed.). **Resonances of El Chavo del Ocho in Latin American Childhood, Schooling, and Societies**. New Directions in Comparative and International Education. London; New York: Bloomsbury Academic, 2019. pp. 69–85. Disponível parcialmente em: <<https://books.google.com.br/books?id=Fq8kDwAAQBAJ&>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. A anedota de abstração na obra de Roberto Gómez Bolaños, **Revista Interpretos**, n. 12, Otoño de 2014, pp. 41–68. Disponível

em: <http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/4_inpret1208.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2015.

_____. As personagens da gueixa e do samurai em *El Chapulín Colorado*. **Hon No Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses**, [S.l.], v. 2, n. 2, pp. 25–47, dez. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/HonNoMushi/article/view/3416>>. Acesso em: 10 maio 2018.

_____. O estudo das comédias de Chespirito e as relações entre literatura e outras artes: noções óbvias... ou não tão óbvias. [Manuscrito inédito]. 2015.²⁸²

_____. Paródias do terror em *El Chapulín Colorado*. **Todas as Musas**, ano 09, n. 02, jan-jun 2018. pp. 123–134. Disponível em: <https://www.todasasmusas.com.br/18Wilson_Filho.pdf>. Acesso em: 27 maio 2019.

ARRUDA, Alex S. Por que a esquerda odeia Chaves? **Direita Já** [Blog], 30 nov. 2014. Disponível em: <<http://direitaja-br.blogspot.com/2014/11/por-que-esquerda-odeia-chaves.html>>. Acesso em: 14 maio 2020.

BAHR, Michael Pizzatto. *El Chavo del Ocho / Chaves*: Tradução, adaptação, dublagem. 2014. 103 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) — Programa de Pós-graduação *strictu sensu*, Universidade Tuiuti do Paraná, 2014. Disponível em: <<https://tede.utp.br/jspui/bitstream/tede/1416/2/EL%20CHAVO%20DEL.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2019.

BEAUREGARD, Luis Pablo. Chaves, do amor ao ódio em sua terra: venerado na América Latina, Bolaños deixa legado que divide críticos e fãs no México. **El País**, 29 nov. 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/29/cultura/1417230830_749319.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

CARDOSO, Ludimila Stival. **A saga do herói mendigo**: o riso e a neopicaresca no programa Chaves. 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Programa de Pós-graduação *strictu sensu* em Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://mestrado.fic.ufg.br/up/76/o/Disserta_o_de_Ludimila_Stival_Cardoso.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017.

¡CHANFLE!: Breve historia de una palabra. **Poligrafías**, 25 jun. 2016. Disponível em: <<https://poligrafias.lamula.pe/2016/06/25/cuestion-chespiritesca-chanfle-rechanfle-recontrachanfle/cesaraugusto/>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

²⁸² Este ensaio foi enviado em 2015 à revista mexicana *Acta Poética*, e dela recebeu uma mensagem de aceitação, porém não chegou a ser publicado.

CHAVES e a Filosofia [blog]. As fofalhas da gentoca e Diógenes Laercio. **Blogspot**, 19 dez. 2014. Disponível em: <chaveseafilosofia.blogspot.com/2014/07/as-fofalhas-da-gentoca-e-diogenes.html>. Acesso em: 10 fev. 2020.

_____. Diógenes e Chaves, vida de cão e Peludinho. **Blogspot**, 17 dez. 2014. Disponível em: <<http://chaveseafilosofia.blogspot.com.br/2008/12/digenes-e-chaves-vida-de-co-e-peludinho.html>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

CHESPIRITO y sus Amigos, **YouTube** (Canal), 2016–2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCJGLRAYP8SwDiYtPL9N06Tg/about>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

COLOMBO, Sylvia. Menos Chaves, mais Cantinflas. **Folha de S. Paulo**, Latinidades, 29 nov. 2014. Disponível em: <<https://sylviacolombo.blogfolha.uol.com.br/2014/11/29/menos-chaves-mais-cantinflas/>>. Acesso em: 9 out. 2019.

D'ARTIGUES, K.. El Shakespeare chiquito. **Revista Gatopardo**, vol. 16, ago. 2001.

EPISODIOS de El Chapulín Colorado. **Chespiritopedia**, Fandom. Disponível em: <https://chespirito.fandom.com/es/wiki/Categor%C3%ADa:Episodios_de_El_Chapul%C3%ADn_Colorado#>. Acesso em: 4 out. 2019.

FRIEDRICH, Daniel; COLMENARES, Erica. “El Chavo del ocho as a New Direction in Comparative Education”. Interview with Will Brehm, **FreshEd**, 98, podcast audio, December 4, 2017. Disponível em: <<https://www.freshedpodcast.com/friedrichcolmenares/>>. Acesso em: 7 abr. 2020.

FÓRUM CHAVES. Chaves e Chapolin fora do ar. **Twitter**, 4 ago. 2020. Disponível em: <<https://twitter.com/ForumChaves/status/1290673883981455362>>. Acesso em: 11 set. 2020.

_____. **Episódios Perdidos**: uma história [Documentário]. Direção de João Victor Trascastró, roteiro de Igor Borges. **Youtube**, Canal Fórum Chaves, 21 ago 2020. 1h29min29. Disponível em: <<https://youtu.be/198hV4K7nEA>>. Acesso em: 5 set. 2020.

_____. **Lista CH** [Lista de episódios dos programas de Chespirito]. Thomas Henrique; James Revolti *et al.* (orgs.), **Fórum Chaves**, 2014–2020. Disponível em: <<http://forumchaves.com.br/listach/site/index.php>>. Acesso em: 2016–2020.

_____. Os episódios perdidos de Chaves e Chapolin. **Facebook**, página Fórum Chaves, 5 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/f%C3%B2%B5%AD-chaves/os-epis%C3%A4%A9%AFs-perdidos-de-chaves-e-chapolin/1698327633599605/>>. Acesso em: 5 set. 2020.

_____. **YouTube**, Canal Fórum Chaves, 2010–2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/forumchaves/about>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

HELD, Felipe. Entenda as piadas sem sentido do Chaves: gromaica, tão ou limerindo. **Eu sou o Cavaleiro com Solitária** [Blog], 11 jul. 2011. Disponível em: <http://cavaleirocomsolitaria.blogspot.com/2011/07/entenda-as-piadas-sem-sentido-do-chaves_11.html>. Acesso em: 28 jan. 2020.

HOLANDA, Francisco Thiê da Conceição. “**Sem querer querendo**”: análise do programa Chaves e sua permanência por 40 anos em exibição. 2014. 71 f. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) — Centro de Ensino Superior do Ceará, Faculdade Cearense, Fortaleza, 2014. Disponível em: <<http://faculdadescearenses.edu.br/biblioteca/2014-07-23-00-33-36/6-publicidade/269-sem-querer-querendo-analise-do-programa-chaves-e-sua-permanencia-por-40-anos-em-exibicao>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

JOLY, Luis; THULER, Fernando. **Chaves e Chapolin**: sigam-me os bons. São Paulo: Matrix, 2006. 208 p.

JOLY, Luis; THULER, Fernando; FRANCO, Paulo. **Chaves**: foi sem querer querendo? São Paulo: Matrix, 2005. 160 p.

KASCHNER, Pablo. **Chaves de um sucesso**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006. 248 p.

LOPES, Geovane Guilherme. **Lá vem o Chaves, Chaves, Chaves**: Um estudo de caso dos anunciantes do programa. 2008. 92 f. Monografia. (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) — Centro Universitário Franciscano – UNIFRA, Santa Maria-RS, 2008. Disponível em: <<https://lapecpp.files.wordpress.com/2011/05/trabalho-final-de-graduac3a7c3a3o-geovane-guilherme-lopes-lc3a1-v.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

MONTEIRO, Marcela Rossi. Pigmaleão entre Shaw e Bolaños: adaptação de *sketches* de humor. **REU: Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba, SP, v. 42, n. 1, p. 149–164, jun. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.22484/2177-5788.2016v42n1p149-164>>. Acesso em: 19 out. 2019.

MORA, Sebastián. Estos son los significados de los "mexicanismos" que adoptamos gracias al Chavo del 8. **24 Horas**, 1 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.24horas.cl/muerechespirito/estos-son-los-significados-de-los-mexicanismos-que-adoptamos-gracias-al-chavo-del-8-1513512>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

OLIVEIRA, Gabriel Barboza de. **Os elementos que tornam a série de TV Chaves um sucesso de décadas, em especial entre o público adulto**. 2013. 56 f. Monografia. (Graduação em Comunicação Social) — Curso de Comunicação Social – Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em:

<<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/235/4047/1/21077959.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2018

PEREIRA, Vinícius. Os chifres queimados do Professor Girafales. **ChavesMania**, Blogspot, 30 de outubro de 2015. Disponível em: <http://blogchavesmania.blogspot.com/2015/10/os-chifres-queimados-do-professor_30.html>. Acesso em: 2 out. 2019.

PERSONAJES de *El Chapulín Colorado*. **Chespiritopedia**, Fandom. Disponível em: <https://chespirito.fandom.com/es/wiki/Categor%C3%ADa:Personajes_de_El_Chapul%C3%ADn_Colorado>. Acesso em: 4 out. 2019.

PERSONAJES de *El Chavo del Ocho*. **Chespiritopedia**, Fandom. Disponível em: <https://chespirito.fandom.com/es/wiki/Categor%C3%ADa:Personajes_de_El_Chavo_del_Ocho>. Acesso em: 4 out. 2019.

PIADAS sem sentido. **Mundo Chespirito**, 6 jan. 2016. Disponível em: <<http://mundodechespirito.blogspot.com/2016/01/piadas-sem-sentido-paracomecar-uma-fala.html>>. Acesso em 15 abr. 2020.

QUIROZ, Ariel Marcelo Fernández. **Análise da perda de comicidade na tradução de piadas do seriado “El Chavo del 8” em um corpus paralelo da sua dublagem do espanhol do México para o português do Brasil**. 2018. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) — Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154495>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

RICCO, Flávio. “Chaves” passou a ser um mal desnecessário na vida do SBT. **UOL TV e Famosos**, Coluna Flávio Ricco, 6 jan. 2017. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2017/01/06/chaves-passou-a-ser-um-mal-desnecessario-na-vida-do-sbt.htm>>. Acesso em: 9 out. 2019.

RINCÓN, Luis Carlos Ávila. **¡Me lleva El Chanfle!** – Chespirito y la comedia televisiva latino-americana. 2010. 118 f. Monografia. (Graduação em Comunicação Social) — Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010. Disponível em: <<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5423>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

RODRIGUES, Priscila de Andrade. Entretenimento ou projeto de esquecimento? A turnê de espetáculos das séries *Chaves* e *Chapolin Colorado* no Chile (1977). **AEDOS: Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS**, Porto Alegre, v. 10, n. 22, pp. 310–326, ago. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/download/76436/49778>>. Acesso em: 21 set. 2019.

_____. **Movimentos friamente calculados: política, televisão e cultura em Chapolin Colorado (1970–1979)**. 2015. 80 f. Monografia. (Graduação em História) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de

Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <<http://faculdaadescearenses.edu.br/biblioteca/2014-07-23-00-33-36/6-publicidade/269-sem-querer-querendo-analise-do-programa-chaves-e-sua-permanencia-por-40-anos-em-exibicao>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

SANTOS, Orlanda Miranda. **Tendências de tradução de *mexicanismos* em roteiros e episódios das séries televisivas *Chaves* e *Chapolin***: Análise com base na linguística de corpus e na tradução audiovisual. 2013. 284 f. Tese. (Doutorado em Estudos da Tradução) — Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/122579>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

SILVA, Patricia Vieira. “**Suspeitei desde o princípio!**”: a (re)leitura dos clássicos pelas paródias do seriado *Chapolin*. 2015. 192 f. Dissertação. (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) — Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes, Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2015. Disponível em: <<http://tede.unigranrio.edu.br/bitstream/tede/312/5/Patricia%20Vieira%20da%20Silva%202015.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2019.

SOBRENOMBRES de los personajes. **El Chavo del 8**: Blogspot, [2010]. Disponível em: <<http://es-que-no-me-tienes-paciencia.blogspot.com/2010/05/sobrenombres-de-los-personajes.html>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

VALDÉS, Miguel; OCHOA, Carmen. Con Permisito EP 15 Carmen Ochoa Productora y directora del Chavo del 8 Detrás de Cámaras INÉDITO. **YouTube**, Canal Ramón Valdés, 5 fev. 2020. 17min54. Disponível em: <<https://youtu.be/Ds24sW9Kuxc>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

VECINDAD CH. Diálogo. 1999–2020. Disponível em: <<https://www.vecindadch.com/dialogo/>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

_____. Carta de la Chilindrina a don Ramón (Diálogos CH). Disponível em: <<https://www.vecindadch.com/dialogo/carta-de-la-chilindrina-don-ramon/>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. Carta del Profesor Jirafales a Doña Florinda (Diálogos CH). <<https://www.vecindadch.com/dialogo/carta-del-prof-jirafales-dona-florinda/>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. Don Ramón boxeador (Diálogos CH). Disponível em: <<https://www.vecindadch.com/dialogo/don-ramon-boxeador/>>. Acesso em: 12 jan. 2020

_____. Don Ramón habla dos idiomas con el Chavo (Diálogos CH). <<https://www.vecindadch.com/dialogo/don-ramon-habla-dos-idiomas-con-el-chavo/>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

_____. La vieja guitarra (Diálogos CH). <<https://www.vecindadch.com/dialogo/la-vieja-guitarra/>>. Acesso em: 9 dez. 2019.

_____. Revista del Chapulín Colorado (Diálogos CH). Disponível em: <<https://www.vecindadch.com/dialogo/revista-del-chapulin-colorado/>>. Acesso em: 28 jan. 2020.

VÉLEZ, Ana María Quiceno. **De Barthes al Chapulín Colorado**: Una lectura de los héroes y antihéroes como configuraciones míticas. 2010. 65 f. Monografía. (Graduação em Comunicação Social) — Facultad de Comunicación Social y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colômbia, 2010. Disponível em: <<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/5525/1/tesis537.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

TELEVISA. **Chaves**: a história oficial ilustrada. Tradução de Maurício Tamboni. São Paulo: Universo dos Livros, 2012. 208 p.

WHITTON, Claudine U. Diálogo – Que tal aprender um pouco de espanhol com o Chaves? **UOL Educação**, Página 3, Pedagogia & Educação, [2009?]. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/espanhol/dialogo-que-tal-aprender-um-pouco-de-espanhol-com-o-chaves.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

YA LO dice el viejo y conocido: ¡La transcripción completa de refranes chapulinescos! **La Vida Secada Al SOL**: Depósito de Ideas sobre Epistemología y Ontología de la Literatura, [20--]. Disponível em: <<http://vidasecadalsol.com/ya-lo-dice-el-viejo-y-conocido/>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

DE ROBERTO GÓMEZ BOLAÑOS

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **El Chapulín Colorado**: c. 250 episódios. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Cidade do México: Televisa, 1973–1979.

Temporada 1973

La Llorona (El Cementerio). [A Chorona]. **El Chapulín Colorado**: ep. 12c, original de 1972, reprisado em 30/05/1973. 9min43. Disponível em: <<https://youtu.be/6iA27k6wENU>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Una momia bastante egípcia. [Uma múmia bastante egípcia]. **El Chapulín Colorado**: ep. 22, de 07/09/1973. 23min41. Disponível em: <<https://youtu.be/syfk-1nFzjU>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

El Bueno, el Malo y el Chapulín. [O bandido]. **El Chapulín Colorado**: ep. 32, de 30/11/1973. 25min43. Disponível em: <<https://youtu.be/UONkz7GvySs>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

Temporada 1974

El caso de dos hombres que eran tan parecidos que eran idénticos, sobre todo uno de ellos. [O caso dos homens que eram idénticos]. **El Chapulín Colorado:** ep. 37, de 11/01/1974.

La bella durmiente era un señor muy feo – Parte 2. [A bela adormecida era um senhor muito feio – Parte 2]. **El Chapulín Colorado:** ep. 38, de 25/01/1974. 25min19. Disponível em: <<https://youtu.be/zFN19aop3MU>>. Acesso em: 8 out. 2019.

Chapulines vemos, cerebros no sabemos. [Chapolin vemos, cérebro não sabemos]. **El Chapulín Colorado:** ep. 40, de 08/02/1974. 22min33. Disponível em: <https://youtu.be/gxB_C_Wo-tM>. Acesso em: 13 out. 2019.

En estos tiempos todo anda por las nubes, hasta los aviones. [O extrato de energia volátil]. **El Chapulín Colorado:** ep. 41, de 22/02/1974. 23min11. Disponível em: <<https://youtu.be/bbtXNdl1VGw>>. Acesso em: 7 set. 2019.

Lo malo de los fósiles es que son muy difósiles de encontrar. [Expedição arqueológica]. **El Chapulín Colorado:** ep. 43, de 08/03/1974. 24min47. Disponível em: <https://youtu.be/KimBTvSeG_I>. Acesso em: 24 abr. 2017.

Ladrón que roba a ladrón es traidor al sindicato. [Ladrão que rouba ladrão está traindo o sindicato]. **El Chapulín Colorado:** ep. 45, de 29/03/1974. 25min31. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2fxko1>>. Acesso em: 4 fev. 2020.

Don Chapulín de la Mancha. [Dom Chapolin de la Mancha]. **El Chapulín Colorado:** ep. 46, de 19/04/1974. 20min56. Disponível em: <<https://youtu.be/3iaufZNkSic>>. Acesso em: 12 out. 2019.

En la casa del fantasma, hasta los muertos se asustan. [A casa dada não se contam os fantasmas]. **El Chapulín Colorado:** ep. 47, de 26/04/1974. 23min38. Disponível em: <<https://youtu.be/Ky6kDJYiLfo>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Los bebés ya no vienen de París. Ahora vienen de Júpiter. [O bebê jupiteriano]. **El Chapulín Colorado:** ep. 60, de 24/08/1974. 21min42. Disponível em: <<https://youtu.be/cfrQa4D7jnM>>. Acesso em: 6 set. 2019.

La guerra de Secesión de los Estados Unidos. No como fue, sino como pudo haber sido. [A Guerra de Secessão]. **El Chapulín Colorado:** ep. 63a, de 14/09/1974.

No es lo mismo “la casa se cae de vieja”, que “la vieja se cae de la casa”. [Não confunda “a casa está caindo de velha” com “a velha está caindo da casa”]. **El Chapulín Colorado:** ep. 73, de 27/07/1974. 19min21. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2g41e1>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

Temporada 1975

No es lo mismo “las bombas de agua” que “jaguas con la bomba!” [Uma herança explosiva]. **El Chapulín Colorado:** ep. 74, de 02/01/1975.

De médico, chapulín y loco todos tenemos un poco. [De médico, Chapolin e louco, todo mundo tem um pouco]. **El Chapulín Colorado:** ep. 76, de 06/02/1975. 22min44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zxp0oLYYCB4>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

Aventuras en un planeta habitado por salvajes, que aunque parezca mentira, no es la Tierra. [O planeta selvagem]. **El Chapulín Colorado:** ep. 77, de 02/10/1975. 20min56. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6k7skc>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

La ropa limpia se ensucia en casa. [Vagabundos vemos, trabalhos não sabemos]. **El Chapulín Colorado:** ep. 78b, de 20/02/1975.

Dinero llama a dinero. Ah, pero también al ratero. [Tostão atrai tostão... mas também ladrão!]. **El Chapulín Colorado:** ep. 79, de 27/02/1975.

Un bandido bastante muerto. [Um bandido bastante morto]. **El Chapulín Colorado:** ep. 80b, de 06/03/1975.

La ley del Chipote Chillón. [A lei da marreta biônica]. **El Chapulín Colorado:** ep. 82, de 20/03/1975.

Cuando los gemelos no son buenos cuates. [Irmãos gêmeos]. **El Chapulín Colorado:** ep. 85, de 14/04/1975.

Las momias no se venden... ¡Ah, pero como se vendan! [Uma múmia incomoda muita gente, duas muito mais]. **El Chapulín Colorado:** ep. 86, de 17/07/1975. 20min20. Disponível em: <<https://youtu.be/ebkxrLbDzlg>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Con la ley del embudo, ni el Chapulín pudo. [O louco]. **El Chapulín Colorado:** ep. 87, de 01/05/1975. 22min21. Disponível em: <https://youtu.be/IYxMaNOn8_c>. Acesso em: 7 out. 2019.

La romántica historia de Juleo y Rumietta – Parte 1. [Juleu e Romieta – Parte 1]. **El Chapulín Colorado:** ep. 90, de 26/06/1975. 22min33. Disponível em: <<https://youtu.be/PZ76mPF8lGc>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

La romántica historia de Juleo y Rumietta – Parte 2. [Juleu e Romieta – Parte 2]. **El Chapulín Colorado:** ep. 91, de 03/07/1975. 23min08. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-u4ZFjVcIIY>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

Jamás volveré a jugar apostando dinero, y te apuesto lo que quieras a que cumplo. [Quer apostar como nunca mais eu entro em uma aposta?]. **El Chapulín Colorado:** ep. 93, de 31/07/1975.

La Mansión de los Duendes. [A mansão dos duendes]. **El Chapulín Colorado:** ep. 94, de 07/08/1975. 20min53. Disponível em: <<https://youtu.be/Xpr2p4jbUy4>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

De Chapulín, cazador y loco todos tenemos un poco. [De caçador e de louco, todos nós temos um pouco]. **El Chapulín Colorado:** ep. 97, de 04/09/1975. 21min45. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2g8tr9>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

Limosnero y con garrote. [Pedinte em família]. **El Chapulín Colorado:** ep. 98, de 11/09/1975. 21min14. Disponível em: <<https://youtu.be/c8mzCRbS3cY>>. Acesso em: 3 dez. 2019.

El fantasma del pirata. [O tesouro do pirata fantasma]. **El Chapulín Colorado:** ep. 99, de 18/09/1975. 23min24. Disponível em: <<https://youtu.be/M1ShwA9TLS4>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

La historia de Guillermo Tell. No como fue, sino como pudo haber sido. [A história de Guilherme Tell]. **El Chapulín Colorado:** ep. 102b, de 16/10/1975.

El extraño y misterioso caso del difunto que se murió. [O estranho e misterioso caso do morto que morreu]. **El Chapulín Colorado:** ep. 103, de 23/10/1975. 21min18. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4lo7NnZeE48>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

La historia de Don Juan Tenorio. No como fue, sino como pudo haber sido. [Don Juan Tenório]. **El Chapulín Colorado:** ep. 104, de 30/10/1975.

Temporada 1976

El misterio del Abominable Hombre de las Nieves. [O Abominável Homem das Neves]. **El Chapulín Colorado:** ep. 107, de 08/01/1976. 20min43. Disponível em: <<https://youtu.be/DHSas2gVvIE>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

O Abominável Homem das Neves. **El Chapulín Colorado:** ep. 107, de 08/01/1976. 10min43 (parte 1) e 09min51 (parte 2). Versão dublada em português pelo Estúdio MAGA (1990). [Nesta versão há uma cena atualmente cortada na versão em espanhol]. Disponível em: <<https://youtu.be/DRAupSqoRAM>> e <<https://youtu.be/3Tof7pIuwzQ>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

Los costales caben en todo, sabiéndolos acomodar. [O patrão é quem manda]. **El Chapulín Colorado:** ep. 108, de 15/01/1976. 21min35. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q4O_SXsflFw>. Acesso em: 1 nov. 2019.

El campeón de karate amaneció de mal carácter. [Caratê cara a cara]. **El Chapulín Colorado:** ep. 109, de 22/01/1976. 20min21. Disponível em: <https://youtu.be/3YT8_bm8L78>. Acesso em: 8 jun. 2016.

Cuento de brujas. [História de bruxas]. **El Chapulín Colorado:** ep. 110, de 29/01/1976. 21min59. Disponível em: <<https://youtu.be/xd0XoQHgTmQ>>. Acesso em: 22 abr. 2017. Também em: <<https://youtu.be/8NbCzXQFHQU>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Si los ventrílocuos hablan con el estómago, ¿qué trompudos son los panzones! [O ventrilouco]. **El Chapulín Colorado:** ep. 113, de 26/02/1976. 20min13. Disponível em: <<https://youtu.be/GWYYIRqqnIE>>. Acesso em: 24 dez. 2019.

¿Quién dijo que Sansón no tenía un pelo de tonto? [A fantástica história de Sansão]. **El Chapulín Colorado:** ep. 118, de 01/04/1976. 24min35. Disponível em: <<https://youtu.be/dqGaGBY66ZI>>. Acesso em: 21 fev. 2018. Também em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2gf1th>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

Hay hoteles tan higiénicos que hasta la cartera te limpian. [Há hotéis tão limpos que limpam até carteira]. **El Chapulín Colorado:** ep. 119, de 08/04/1976. 24min09. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6k7mwig>>. Acesso em: 10 ja. 2020.

Cómo aplastar a un chapulín sin mortificar a la Sociedad Protectora de Animales. [Morte ao Chapulín!]. **El Chapulín Colorado:** ep. 120b, de 15/04/1976. 21min57. Disponível em: <<https://youtu.be/M28-1irxlCw>>. Acesso em: 1 dez. 2019.

De los delincuentes que se fugan, el más peligroso se llama gas. [O vazamento de gás]. **El Chapulín Colorado:** ep. 122, de 10/06/1976. 21min32. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2gfwbi>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Para un chaparro, bajar de la banqueta es caer al vacío. [Recuperando o documento]. **El Chapulín Colorado:** ep. 125, de 08/07/1976.

Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse. [A velha mina abandonada]. **El Chapulín Colorado:** ep. 126, de 15/07/1976.

La isla de los hombres casi solos. [A dona da ilha dos homens]. **El Chapulín Colorado:** ep. 127, de 22/07/1976. 23min53. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3EzeaNLpOa0>>. Acesso em: 1 nov. 2019

Un difunto bastante muerto. [Um morto que não é brincadeira]. **El Chapulín Colorado:** ep. 128b, de 29/07/1976.

Fotógrafos vemos, mañas no sabemos. [O fotógrafo]. **El Chapulín Colorado:** ep. 132b. de 02/09/1976. 18min46. Disponível em: <<https://youtu.be/N685wDDe1ts>>. Acesso em: 6 set. 2019.

Si los astronautas llegan a Marte, tú debes corresponder con un cariño igual. [Confusão nas estrelas]. **El Chapulín Colorado:** ep. 133b. de 09/09/1976.

El Chirrin Chirrión del diablo. [De acordo com o diabo]. **El Chapulín Colorado:** ep. 138. De 30/10/1976. 24min36. Disponível em: <<https://youtu.be/AO4-xDr2mAE>>. Acesso em: 13 out. 2019.

No se dice estuata, se dice menumento. [Não se diz estuata, se diz menumento!]. **El Chapulín Colorado:** ep. 139b. de 06/11/1976.

No es lo mismo el pelotón de la frontera, que la pelotera del frontón. [O pelotão de fuzilamento]. **El Chapulín Colorado:** ep. 140, de 13/11/1976. 20min58. Disponível em: <<https://youtu.be/4vAvyvewYCY>>. Acesso em: 11 out. 2019.

Más vale una mujer joven, rica y bonita que una vieja, pobre y fea. [Mais vale uma mulher jovem, rica e bonita do que uma velha, pobre e feia]. **El Chapulín Colorado:** ep. 143, de 04/12/1976. 23min30. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9u1WqfaSLvM>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

El cofre del pirata. [O cofre do pirata]. **El Chapulín Colorado:** ep. 144, de 25/12/1976. 23min15. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6k7jyw>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

Temporada 1977

¿Sabía usted que su vecino podría ser un marciano? [Os marcianos]. **El Chapulín Colorado:** ep. 145, de 05/02/1977. 21min35. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=waug6gLfDB0>>. Acesso em: 9 dez. 2019.

No es lo mismo antigüedades que vejestorios. [Antiguidade não é o mesmo que velharia]. **El Chapulín Colorado:** ep. 149, de 19/03/1977. 23min13. Disponível em: <<https://youtu.be/yIGJzUqxbdE>>. Acesso em: 13 out. 2019.

Perdón, ¿aquí es donde vive el muerto? [O monstro do cemitério]. **El Chapulín Colorado:** ep. 151, de 02/04/1977. 21min07. Disponível em: <<https://youtu.be/pKTobm4LT5E>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Matrimonio y mortaja, lana sube y lana baja. [Casamento com bruxa, não!]. **El Chapulín Colorado:** ep. 160b, de 01/06/1977. 16min19. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1635557336573707>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

El fantasma del piel roja. [O fantasma do pele vermelha]. **El Chapulín Colorado:** ep. 161b, de 08/06/1977. 13min23. Disponível em: <<https://youtu.be/s3oLzJIIRpl>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Yo al hombre invisible no lo puedo ver ni en pintura. [A pintura invisível]. **El Chapulín Colorado:** ep. 167b, de 20/07/1977.

El cadáver muerto de un difunto que falleció al morir. [O cadáver morto de um defunto que faleceu ao morrer]. **El Chapulín Colorado:** ep. 170, de 10/08/1977.

Muñecos vemos, rateros no sabemos. [A vingança]. **El Chapulín Colorado:** ep. 171b, de 17/08/1977. 13min23. Disponível em: <<https://youtu.be/LFMNOymjbQQ>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

Melodía bastante inmortal. Con la historia de Federico Chopin: no como fue, sino como pudo haber sido. [A fortuna de Frédéric Chopin]. **El Chapulín Colorado:** ep. 177, de 05/10/1977.

Y de salud, ¿cómo anda el muerto? [E de saúde, como vai o morto?]. **El Chapulín Colorado:** ep. 178b, de 12/10/1977.

Los del norte corren mucho y los del sur se quedarán tras, tras, tras, tras. [Os do Norte correm muito e os do Sul ficam para trás]. **El Chapulín Colorado:** ep. 179, de 19/10/1977. 23min20. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=glr7ajNhGF8>>. 1 nov. 2019.

El niño que mandó sus juguetes a volar – Parte 1. [O menino que jogava os seus brinquedos – Parte 1]. **El Chapulín Colorado:** ep. 180, de 26/10/1977. 21min09. Disponível em: <<https://youtu.be/hV4ACurVjo8>>. Acesso em: 16 out. 2019. Também em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6k7fwh>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

No son todos los que están, ni están todos los que son. [Não são todos os que estão, nem estão todos os que são]. **El Chapulín Colorado:** ep. 182, de 23/11/1977.

Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar. [Hospedaria sem estrelas]. **El Chapulín Colorado:** ep. 184, de 07/12/1977. 22min49. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1422137117915731>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

Temporada 1978

Más vale cien fantasmas volando que uno en la mano. [Nós e os fantasmas]. **El Chapulín Colorado:** ep. 186, de 08/03/1978. 23min54. Disponível em: <<https://youtu.be/dfiLBvgL5rc>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

Se regalan ratones. [O presente de casamento]. El Chapulín Colorado: ep. 188, de 22/03/1978. 22min45. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DYePD62Ocws>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

No es lo mismo “la casa se cae de vieja”, que “la vieja se cae de la casa”. [Não confundir “a casa cai de velha” com “a velha cai da casa”. **El Chapulín Colorado:** ep. 191b, de 15/05/1978.

Aristócratas vemos, rateros no sabemos. [Aristocratas vemos, gatunos não sabemos]. **El Chapulín Colorado:** ep. 199, de 14/06/1978. 20min44. Disponível em: <<https://youtu.be/q4gjeGQ-OHw>>. Acesso em: 4 dez. 2019.

El retorno de Súper Sam. [A volta do Super Sam]. **El Chapulín Colorado:** ep. 201b, de 28/06/1978. 17min08. Disponível em: <<https://youtu.be/ceEz3nj8hTU>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Al hombre Lobo le hacen daño las Caperucitas Verdes. [O lobisomem]. **El Chapulín Colorado:** ep. 202b, de 05/07/1978. 23min37. Disponível em: <<https://youtu.be/sMjc04vESlk>>. Acesso em: 6 set. 2019.

La mansión de los fantasmas. [A mansão dos fantasmas]. **El Chapulín Colorado:** ep. 204, de 19/07/1978. 19min50. Disponível em: <<https://youtu.be/yD6KFm55EAo>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

La amenaza del mosquito biónico. [O mosquito biônico]. **El Chapulín Colorado:** ep. 205, de 26/07/1978. 23min07. Disponível em: <<https://youtu.be/l2HGs1QIRMk>>. Acesso em: 14 out. 2019.

La función debe continuar – Parte 4. [O show deve continuar – Parte 4] **El Chapulín Colorado:** ep. 209, de 23/08/1978. 22min49. Disponível em: <<https://youtu.be/WB2Zb36Lfk>>. Acesso em: 12 out. 2019.

Érase un hombre a una nariz pegado. [Cyrano de Bergerac] **El Chapulín Colorado:** ep. 212, de 13/09/1978. 23min13. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6k7bru>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

No es lo mismo "Pancracio se enfermó del colon" que "Colón se enfermó de páncreas". [O ovo de Colombo]. **El Chapulín Colorado:** ep. 216, de 11/10/1978. 24min39. Disponível em: <<https://youtu.be/TbF0miQHCoo>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

Los hombres vampiro no saben hacer otra cosa más que estar chupando sangre. [Um giro com o vampiro]. **El Chapulín Colorado:** ep. 217, de 18/10/1978. 22min32. Disponível em: <<https://youtu.be/-2gaaDQ5pQQ>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

La historia de Don Juan Tenorio. [A história de Don Juan Tenório]. **El Chapulín Colorado**: ep. 219, de 01/11/1978. 22min24. Disponível em: <https://youtu.be/CFilJRR_Qt4>. Acesso em: 13 out. 2019.

El Sastrecillo Valiente – Partes 1–4. [O Alfaiatezinho Valente – Partes 1–4]. **El Chapulín Colorado**: ep. 221–224, respectivamente de 15/11, 22/11, 29/11 e 06/12/1978.

Asesino a sueldo. [O rei do disfarce]. **El Chapulín Colorado**: ep. 225, de 13/12/1978.

Temporada 1979

¿Duende está el dónde? Eh, perdón, ¿dónde está el duende? [Os duendes]. ep. 226, original de 09/11/1977, reprisado em janeiro de 1979.

¿Quién lleva aquí los pantalones? [Aqui quem canta de galo sou eu!]. **El Chapulín Colorado**: ep. 227, de 07/02/1979. 23min00. Disponível em: <<https://youtu.be/YytbPaT23Og>>. Acesso em: 11 out. 2019.

Limosneros vemos, millonarios no sabemos. [Mendigos vemos, milionários não sabemos]. **El Chapulín Colorado**: ep. 234, de 04/04/1979. 21min32. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v8lrAniZ9FM>>. Acesso em: 1 nov 2019.

El pintor se fue de pinta. [O pintor]. **El Chapulín Colorado**: ep. 237, de 25/04/1979. 22min19. Disponível em: <<https://youtu.be/vMhIAOCrV40>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

Más mezcla, maistro! [Vinte mil beijinhos para não morar com a sogra]. **El Chapulín Colorado**: ep. 238b, de 02/05/1979. 21min44. Disponível em: <<https://youtu.be/sFOyi8vrKt4>>. Acesso em: 11 out. 2019.

Cómo convertirse en héroe en cuatro fáciles lecciones. [Como tornar-se um herói]. **El Chapulín Colorado**: ep. 241, de 23/05/1979. 22min03. Disponível em: <<https://youtu.be/2qDoJDq3yvE>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

Bebé de carne sin hueso. (Bebê de carne sem osso). **El Chapulín Colorado**: ep. 245, de 20/06/1979. 22min30. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rQKzjX1ikQE>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

De torpe, Chapulín y loco todos tenemos un poco. [O louco da floresta]. **El Chapulín Colorado**: ep. 246, de 27/06/1979.

Al robot se le infectaron los transistores. [O robô que pirou]. **El Chapulín Colorado**: ep. 247, de 04/07/1979. 12min55 (parte 1) e 09min18 (parte 2).

Disponível em: <<https://youtu.be/T87oSr2akTc>> e <<https://youtu.be/mPS2KJ81S4I>>. Acesso em: 24 dez. 2019.

La ociosidad es la madre de un amigo mío. [A ociosidade é a mãe de um amigo meu. **El Chapulín Colorado**: ep. 249, original de 14/02/1979, reprisado em 15/08/1979.

_____. **El Chavo del Ocho (El Chavo)**: c. 273 episódios. Direção: Roberto Gómez Bolaños e Enrique Segoviano. Cidade do México: Televisa, 1973-1979.

Temporada 1974

El tendadero (Los pantalones de Don Ramón). [Quem baixa as calças, fica sem elas!]. **El Chavo del Ocho**: ep. 44b, de 01/04/1974. 16min28. Disponível em: <<https://youtu.be/ICoHfpFN5Vw>>. Acesso em: 9 dez. 2019.

El perrito de Quico – Parte 2. [Gente sim, animal não! – Parte 2]. **El Chavo del Ocho**: ep. 52, de 03/06/1974. 23min17. Disponível em: <https://youtu.be/oU_AmPSEDRO>. Acesso em: 6 fev. 2020.

Falta de agua (No hay agua en la vecindad). [Tempestade em balde d'água]. **El Chavo del Ocho**: ep. 54, de 01/07/1974. 22min57. Disponível em: <<https://youtu.be/LSUM4NboJ9I>>. Acesso em: 21 out. 2019.

La carpintería – Parte 1. [Seu Madruga carpinteiro – Parte 1]. **El Chavo del Ocho**: ep. 55b, de 08/07/1974. 18min25. Disponível em: <<https://youtu.be/8l3wDIL7yIc>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Disgusto amoroso (Termina el romance). [A briga dos pombinhos]. **El Chavo del Ocho**: ep. 62, de 16/09/1974. 26min23. Disponível em: <<https://youtu.be/-6gSNW282hg>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

Temporada 1975

La guitarra (Clases de Guitarra). [Tocando violão]. **El Chavo**: ep. 72, de 17/02/1975. 22min15. Disponível em: <https://youtu.be/yelj_SrG9oo>. Acesso em: 9 dez. 2019.

El regreso de la Chilindrina. [Chiquinha, o terror do cortiço]. **El Chavo**: ep. 75, 1975. 21min54. Disponível em: <<https://youtu.be/EbzoBB6XDX4>>. Acesso em: 2019.

Los bomberos (Jugando a los bomberos). [Brincando de bombeiros]. **El Chavo**: ep. 76, de 31/03/1975. 24min03. Disponível em: <https://youtu.be/_NIVIXdigDQ>. Acesso em: 7 dez. 2018.

El sueño. [O belo adormecido]. **El Chavo:** ep. 77, de 07/04/1975. 22min16. Disponível em: <<https://youtu.be/u4gdgpMvwV8>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

Jugando a los pasteleros. [Posso não emprestar o que é meu, mas dos outros...]. **El Chavo:** ep. 78, de 14/04/1975. 21min28. Disponível em: <<https://youtu.be/JaxUz9oIeNw>>. Acesso em: 2019.

La mascota de Quico (El gato de Quico y el juicio del Chavo) – partes 1 e 2. [Era uma vez, um gato... – Partes 1 e 2]. **El Chavo:** ep. 80–81, respectivamente de 28/04 e 05/05/1975. 42min18. Disponível em: <<https://youtu.be/OHNPeuEash8>>. Acesso em: 23 out. 2019.

El viejo del costal – Parte 1. [Seu Madruga pega no batente – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 83, original de 20/01/1975, reprisado em 19/05/1975.

El cumpleaños fúnebre de Don Ramón. [A morte do Seu Madruga]. **El Chavo:** ep. 85, de 30/06/1975. 22min35. Disponível em: <<https://youtu.be/1J4VOpc6FV8>>. Acesso em: 1 dez. 2019.

La guerra del Chavo (La vecindad em guerra). [Guerra é guerra!]. **El Chavo:** ep. 86b, de 07/07/1975. 13min37. Disponível em: <<https://youtu.be/8HzvpeRv0DI>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

La Bruja del 71 (La casa de la Bruja del 71). [A casa da bruxa]. **El Chavo:** ep. 98, de 22/09/1975. 21min29. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6n6bzu>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

Primero día de clases – Parte 1. [O primeiro dia de aula – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 99, de 29/09/1975. 23min01. Disponível em: <<https://youtu.be/3g28Rq06uFc>>. Acesso em: 13 set. 2019.

Las palomitas del Chavo (Los insectos del Chavo). [Os insetos do Chaves]. **El Chavo:** ep. 104, de 10/11/1975. 23min26. Disponível em: <<https://youtu.be/eWKtDWpn8WI>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

Temporada 1976

La basura en su lugar (Barriendo el patio). [A limpeza do pátio]. **El Chavo:** ep. 106, de 12/01/1976. 22min25. Disponível em: <<https://youtu.be/G0y7jeL3cnI>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

La nueva profesión (Don Ramón pintor) – Parte 1. [Ser pintor é uma questão de talento – Parte 1]. 1976. **El Chavo:** ep. P26, de 02/02/1976. 21min10. Versão dublada em português pelo Estúdio MAGA (1990). [A versão original atualmente é considerada perdida]. Disponível em: <<https://youtu.be/jUwSOKg9u5c>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

La nueva profesión (Don Ramón pintor) – Parte 2. [Pintando o sete – Parte 2]. 1976. **El Chavo:** ep. 109, de 09/02/1976. 20min10. Disponível em: <https://youtu.be/q5aNi0S2_9Q>. Acesso em: 13 fev. 2020.

El traje de Don Ramón (El traje del tío Jacinto). [O defunto será maior? (O terno do tio Jacinto)]. **El Chavo:** ep. 110, de 16/02/1976. 20min34. Disponível em: <<https://youtu.be/33TK8eKfv2c>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

Los tronadores. [Bombinhas são perigosas, ainda mais em mãos erradas]. **El Chavo:** ep. 111, de 23/02/1976. 23min52. Disponível em: <<https://youtu.be/lyOyTTTlvik>>. Acesso em: 25 out. 2019.

Trabajo nuevo (Don Ramón peluquero). [Confusão no cabeleireiro]. 1976. **El Chavo:** ep. 115, de 29/03/1976. 22min22. Disponível em: <<https://youtu.be/BiT0SZBtoZA>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

Fútbol en la vecindad (Jugando penalties). [Jogando futebol]. **El Chavo:** ep. 118, original de 16/06/1975, reprisado em 17/05/1976. 22min49. Disponível em: <https://youtu.be/TZf_7ZPpduA>. Acesso em: 14 nov. 2019.

El libro de animales. [O livro da Chiquinha]. **El Chavo:** ep. 119, original de 23/06/1975, reprisado em 24/05/1976. 22min43. Disponível em: <https://youtu.be/mMjod_f356k>. Acesso em: 7 nov. 2019.

La siembra de un huevo (El Castigo de Quico). [A guerra é de terra]. **El Chavo:** ep. 122, de 14/06/1976. 21min29. Disponível em: <https://youtu.be/T_kMsQfAQIM>. Acesso em: 2 out. 2019.

Exámenes – Parte 2 [Exame de recuperação – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 123, de 28/06/1976. 23min07. Disponível em: <<https://youtu.be/DXknKuwQUBs>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

La venta de la vecindad (La vecindad en venta) – Partes 1 e 2. [A venda da vila – Partes 1 e 2]. **El Chavo:** ep. 125–126, respectivamente de 12 e 19/07/1976. 39min42. Disponível em: <<https://youtu.be/fKfPHAnsVdY>>. Acesso em: 9 fev. 2020.

Invocando a Satanás (Un perrito llamado Satanás). [Satanás]. **El Chavo:** ep. 135, de 04/10/1976. 22min16. Disponível em: <<https://youtu.be/3r14S4C4jos>>. Acesso em: 2 out. 2019.

La resortera (La resortera y la lagartija). [O matador de lagartixas]. **El Chavo:** ep. 137, 1976. 20min22. Disponível em: <<https://youtu.be/zTknYsRp65U>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

El Festival de la Buena Vecindad – Parte 2. [Um festival de vizinhos – Parte 2]. **El Chavo:** ep. P31, de 18/10/1976. 23min48. Versão dublada em português pelo

Estúdio MAGA (1990). [A versão original atualmente é considerada perdida]. Disponível em: <<https://youtu.be/Yrli6FyNgnw>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

El Festival de la Buena Vecindad – parte 3. [E o festival continua... – parte 3]. **El Chavo:** ep. 138, de 25/10/1976. 22min39. Disponível em: <<https://youtu.be/ybe0oO3ZQo8>>. Acesso em: 24 out. 2019.

El Hombre invisible. [Invisibilidade]. **El Chavo:** ep. 140, de 08/11/1976. 20min52. Disponível em: <<https://youtu.be/62yKv6UDhUs>>. Acesso em: 20 set. 2019.

Temporada 1977

Ramoncito – Parte 1. [As gravatas do Seu Madruga – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 148, de 21/02/1977. 22min19. Disponível em: <<https://youtu.be/6moPiuPif2U>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

Dinero en maceta (La Maceta Y Los Algodones De Azúcar). [Quem semeia moeda, colhe tempestade!]. **El Chavo:** ep. 150, de 14/03/1977. 23min13. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1903935266320812>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

La fotografia – Parte 1. [A máquina fotográfica – Parte 1] e *Intento de fotografia – Parte 2*. [O fotógrafo – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 151–152, respectivamente de 28/03 e 04/04/1977. 44min08. Disponível em: <<https://youtu.be/QoVVzMdFvgg>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

La casita (La casita de Quico). [A casinha do Quico]. **El Chavo:** ep. 154, de 18/04/1977. 22min58. Disponível em: <<https://youtu.be/3VvUZwWwZi4>>. Acesso em: 9 fev. 2020.

Ayuda a tus semejantes (Los globos y los favores). [Amarelinhas e balões]. **El Chavo:** ep. 155, de 25/04/1977. 20min32. Disponível em: <<https://youtu.be/ensxvbO8bNU>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

El negocio de los globos. [O vendedor de balões]. **El Chavo:** ep. 156, de 02/05/1977. 20min59. Disponível em: <https://youtu.be/ZP8Y7CCKT_I>. Acesso em: 24 nov. 2019.

La locura (La locura del Chavo). [O cavaleiro das mil encrencas]. **El Chavo:** ep. 157, de 09/05/1977. 20min28. Disponível em: <<https://youtu.be/yehQrE40yZE>>. Acesso em: 29 dez. 2019.

El carpintero – Partes 1 e 2 [Os carpinteiros – Parte 1 e Quanto mais quente, pior! – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 158–159, respectivamente de 16 e 23/05/1977. 39min35. Disponível em: <<https://youtu.be/RmbIRDEn0DY>>. Acesso em: 2019.

Escasez de agua – Partes 1 e 2. [Falta água, sobram problemas! – Partes 1 e 2]. **El Chavo:** ep. 164–165, respectivamente de 18 e 25/07/1977. 36min29. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=esBS0i61NuI>>. Acesso em: 21 out. 2019.

Pie hinchado (El callo del Señor Barriga). [O calo do Senhor Barriga]. **El Chavo:** ep. 166, de 01/08/1977. 20min26. Disponível em: <<https://youtu.be/linWOgHedJo>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

La tienda del Chavo (Las aguas frescas) – Parte 1. [Nem todos os bons negócios são negócios da China – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 169, de 22/08/1977. 19min37. Disponível em: <<https://youtu.be/Z5L8jeccR1s>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

La tienda del Chavo (Las aguas frescas) – Parte 2. [Refrescos numa fria – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 170, de 29/08/1977. 19min17. Disponível em: <<https://youtu.be/uIHHVfCeeFA>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

La tienda del Chavo (Las aguas frescas) – Parte 3. [A insônia do Seu Madruga – Parte 3]. **El Chavo:** ep. 171, de 05/09/1977. 21min47. Disponível em: <<https://youtu.be/d3S-e-KGwz4>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

Los pensamientos del profesor (Confusión de cartas). [Bilhetes trocados]. **El Chavo:** ep. 172, de 12/09/1977. 21min44. Disponível em: <<https://youtu.be/wbHAI0dZIUQ>>. Acesso em: 26 out. 2019.

El mejor escondite (Las escondidas y la caja de madera). [A bruxa está solta!]. **El Chavo:** ep. 174, de 26/09/1977. 22min10. Disponível em: <<https://youtu.be/vH7x4WezF84>>. Acesso em: 9 dez. 2019.

Los favores de Don Ramón (El platillo volador). [O disco voador]. **El Chavo:** ep. 176, de 10/10/1977. 20min34. Disponível em: <<https://youtu.be/9l21r7wsqmo>>. Acesso em: 2019.

Pintando La Vecindad – Parte 1 (El trato). [Abre a torneira! – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 177, de 17/10/1977. 19min43. Disponível em: <<https://youtu.be/OpewBHm91Mo>>. Acesso em: 1 dez. 2019.

El desalojo de Don Ramón – partes 1 e 2. (El álbum de fotografías). [O despejo do Seu Madruga – partes 1 e 2]. **El Chavo:** ep. 180–181, respectivamente de 07 e 14/11/1977. 40min14. Disponível em: <<https://youtu.be/b50a3s8ITow>>. Acesso em: 8 out. 2019.

La clase de música (Clases de música). [Uma aula de canto] **El Chavo:** ep. 184, de 05/12/1977. 23min37. Disponível em: <<https://youtu.be/QbV1VDz6axI>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

Temporada 1978

Enyesar la vecindad – Parte 2. [As paredes de gesso – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 189, de 03/04/1978. 21min56. Disponível em: <<https://youtu.be/K5C58ZhGUAM>>. Acesso em: 9 nov. 2019.

Los cuernos del profesor [Os chifres queimados do Professor Girafales]. **El Chavo:** ep. 190, de 10/04/1978. 20min29. Disponível em: <<https://youtu.be/JBB0l89twKU>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

La jardinera (La chirimoya). [A mudinha de cherimoia]. **El Chavo:** ep. 191, de 17/04/1978. 23min01. Disponível em: <<https://youtu.be/MqseGM5KDY8>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

El sobre de la renta (Dinero perdido). [Dinheiro perdido]. **El Chavo:** ep. 197, de 29/05/1978. 20min30. Disponível em: <<https://youtu.be/puaoTxqH5FI>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

El Chavo atropellado (Los atropellados) – Parte 1. [Estatísticas – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 198, de 05/06/1978. 22min08. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x6k8bze>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

La venganza nunca es buena (Don Ramón zapatero) – Parte 1. [Seu Madruga sapateiro – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 200, de 26/06/1978. 22min00. Disponível em: <<https://youtu.be/eLiBVrzgYc8>>. Acesso em: 6 fev. 2020.

El concurso de Miss Universo. [O concurso de beleza]. **El Chavo:** ep. 203, de 24/07/1978. 21min37. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iXPv-dRSi6U>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

El baño del Chavo (Bañando al Chavo). [O banho de Chaves]. **El Chavo:** ep. 204, de 31/07/1978. 21min25. Disponível em: <https://youtu.be/pdw9uxG_2Jw>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Ciencias naturales – Parte 1. [O castigo da escola – Parte 1]. **El Chavo:** ep. 206, de 14/08/1978.

Los astronautas (Jugando a los bombeiros). [Os bombeiros]. **El Chavo:** ep. 208, de 28/08/1978. 21min48. Disponível em: <https://youtu.be/2I_AbtN16F0>. Acesso em: 21 fev. 2018.

Don Ramón Globero (El día de la independencia) – Parte 2. [A proposta]. **El Chavo:** ep. 211, de 18/09/1978. 21min49. Disponível em: <<https://youtu.be/2aD7n7y-e0o>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

La gloria de Don Ramón – Parte 3. [Seu Madruga, o conquistador – Parte 3]. **El Chavo:** ep. 214, de 16/10/1978.

Jugando con la bola (La bola de Don Ramón) – Parte 2. [A bola de boliche – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 219, de 27/11/1978. 21min27. Disponível em: <https://youtu.be/s_ztSZiwPC8>. Acesso em: 2019.

El trato (La otra bola de Don Ramón) – Parte 3. [Quem descola o dedo da bola, número 2 – Parte 3]. **El Chavo:** ep. 220, de 04/12/1978. 22min19. Disponível em: <<https://youtu.be/c6kOO27i1io>>. Acesso em: 2019.

Clases de primeros auxilios (Todavía no es hora de clases). [A escolinha do Professor Girafales]. **El Chavo:** ep. 221, de 11/12/1978. 21min24. Disponível em: <<https://youtu.be/Wln7BtO3mpQ>>. Acesso em: 12 set. 2019.

Viaje a Acapulco (De vacaciones en Acapulco) – Parte 1. [Vamos todos a Acapulco!]. **El Chavo:** ep. 222, originalmente de 30/05/1977, reprisado em 18/12/1978. 22min26. Disponível em: <<https://youtu.be/DHz41PNPjZ4>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

Aventuras en Acapulco – Parte 2 (Vacaciones en Acapulco – Parte 2). [Os farofeiros – Parte 2]. **El Chavo:** ep. 223, originalmente de 06/06/1977, reprisado em 25/12/1978. 21min42. Disponível em: <<https://youtu.be/LBbFqwtFadY>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

Temporada 1979

El foco de la vecindad (El cambio de foco). [É duro ser eletricista!]. **El Chavo:** ep. 226, de 05/02/1979. 20min35. Disponível em: <<https://youtu.be/mtfdhxl1trY>>. Acesso em: 5 set. 2019.

Pretendiendo a Don Ramón (Los insectos del Chavo). [Nas pontas dos pés]. **El Chavo:** ep. 230, de 05/03/1979. 21min40. Disponível em: <<https://youtu.be/yGrTv8gyWic>>. Acesso em: 8 nov. 2019.

El actor Héctor Bonilla – Parte 1. [Um astro cai na vila – Parte 1]. **El Chavo:** ep. P39, de 26/03/1979. 21min08. [Episódio perdido, recuperado de uma gravação antiga feita por um fã]. Disponível em: <<https://youtu.be/PCigAh519vY>>. Acesso em: 21 out. 2019.

El perro Peluchín. [O cachorrinho]. **El Chavo:** ep. 235, de 16/04/1979. 21min57. Disponível em: <<https://youtu.be/Tr9NhO1cXcc>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

La clase de aritmética. [A prova de aritmética]. **El Chavo:** ep. 236, de 23/04/1979. 22min30. Disponível em: <https://youtu.be/LhDO_nQEK1s>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Manos negras del Chavo. [Um banho para o Chaves]. **El Chavo:** ep. 238, de 07/05/1979. 20min17. Disponível em: <<https://youtu.be/oYyGq4gxki8>>. Acesso em: 20 set. 2019.

Las mascotas (Los pescaditos de colores). [Peixe cru faz bem para a memória]. **El Chavo:** ep. 240, de 21/05/1979. 18min55. Disponível em: <<https://youtu.be/fwZx08tEw2M>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

El examen de historia. [Uma aula de história]. **El Chavo:** ep. 241, de 28/05/1979. 21min02. Disponível em: <<https://youtu.be/u2EgV1vSK2s>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

El cachorro de Doña Clotilde (Satanás). [O cãozinho Satanás]. **El Chavo:** ep. 243, de 11/06/1979. 21min28. Disponível em: <<https://youtu.be/z9cJfwZmtus>>. Acesso em: 24 out. 2019.

El regreso de la biscabuela (La llegada de Doña Nieves y Jaimito). [Nasce uma bisavó]. **El Chavo:** ep. 258, de 24/09/1979. 22min42. Disponível em: <<https://youtu.be/GpGpSc1JA-c>>. Acesso em: 5 set. 2019.

Roedores en la fonda – Parte 2 (Caça ao rato – Parte 2). **El Chavo:** ep. 265, de 12/11/1979. 22min16. Disponível em: <<https://youtu.be/ZPBgRAA0AL0>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

_____. Chespirito en “**El Rumor del Humor**” (1995). Entrevista conduzida por Efraín Barrera e Pablo Viruega. Produção de Gerardo Gutiérrez de la Vega. Semana da Comunicação, Universidade Intercontinental (UIC), Cidade do México, 1995. 26min33. Disponível em: <<https://youtu.be/fzMwTB6zmGI>>. Acesso em: 10 out. 2019.

_____. **El diario de El Chavo del Ocho**. Texto e ilustrações de Roberto Gómez Bolaños. *S.l.*: Punto de Lectura, 1995.

_____. **Sin querer queriendo:** memorias. [*s.l.*]: Aguilar, [2006]. 206p.

_____. **Twitter**, 30 de maio de 2011, 4:19 PM. Disponível em: <<https://twitter.com/ChespiritoRGB/status/75280106687442944>>. Acesso em: 15 out. 2013.

DICIONÁRIOS DE LÍNGUAS

CONJUGADOR de verbos em espanhol. **BomEspanhol**. Disponível em: <<https://www.bomespanhol.com.br/conjugar>>. Acesso em: 2016–2020.

DICCIONARIO de la lengua española. **Real Academia Española**. Disponível em: <<https://dle.rae.es/>>. Acesso em: 2016–2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

JERGAS y regionalismos de México. **AsiHablamos.com**: El diccionario latino-americano. Disponível em: <<https://www.asihablamos.com/word/pais/mx/>>. Acesso em: 2016–2020.²⁸³

LINGUEE. Disponível em: <<https://www.linguee.com.br/>>. Acesso em: 2016–2020.

MICHAELIS. **UOL**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 2016–2020.

THE FREE Dictionary. Disponível em: <<https://es.thefreedictionary.com/>>. Acesso em: 2016–2020.

²⁸³ Agradeço ao Ariel Quiroz e seu amigo, que numa breve conversa durante o *Entrad 2016* me indicaram este dicionário, o qual me foi muito útil.