

Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy"
UNIGRANRIO

Patricia Vieira da Silva

"SUSPEITEI DESDE O PRINCÍPIO!":
a (re)leitura dos clássicos pelas paródias do seriado *Chapolin*

Duque de Caxias
2015

Patricia Vieira da Silva

"SUSPEITEI DESDE O PRINCÍPIO!":

a (re)leitura dos clássicos pelas paródias do seriado *Chapolin*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy", como parte dos requisitos parciais para obtenção do grau de Mestre em Letras e Ciências Humanas.

Área de concentração: Educação, Linguagem e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Luiz Corrêa Vilaça

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Daniele Ribeiro Fortuna

Duque de Caxias

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE/BIBLIOTECA - UNIGRANRIO

S596s Silva, Patricia Vieira da.
"Suspeitei desde o princípio!": a (re)leitura dos clássicos pelas paródias do seriado Chapolin / Patricia Vieira da Silva. – 2015.
193 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado em Letras e Ciências Humanas) –
Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy", Escola de
Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2015.

"Orientador Profº Márcio Luiz Corrêa Vilaça".

"Co-Orientadora: Profª. Daniele Ribeiro Fortuna".

Bibliografia: f. 183-193.

1. Enfermagem. 2. Literatura clássica. 3. Diálogo. 4. Chapolin Colorado (Programa de televisão). 5. Paródias. I. Vilaça, Márcio Luiz Corrêa. II. Fortuna, Daniele Ribeiro. III. Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy". IV. Título.

CDD – 610.73

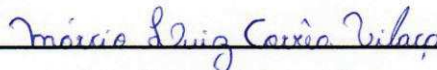
Patricia Vieira da Silva

**Suspeitei desde o princípio!": a (re)leitura dos clássicos pelas paródias do
seriado Chapolim.**

Exemplar apresentado para avaliação pela banca examinadora em

13/11/2015

Aprovado pela banca examinadora:



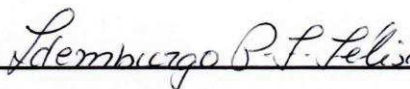
Prof. Dr. Marcio Luiz Correa Vilaça
Orientador

UNIGRANRIO



Prof.ª Dr.ª Daniele Ribeiro Fortuna
Coorientador

UNIGRANRIO



Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Felix
Examinador Interno

UNIGRANRIO



Prof.ª Dr.ª Shirley de Souza Gomes Carreira
Examinador Externo

UNIABEU

Este trabalho é dedicado à pessoa sem a qual eu nunca teria chegado tão longe: minha querida mãe, Geny. Obrigada por tudo!

AGRADECIMENTOS

À minha irmã, Vanessa, incentivadora de todas as horas e primeira leitora de todos os meus textos. O caminho teria sido mais tortuoso sem sua ajuda.

À minha mãe, Geny, pela criação e pelo amparo.

Aos meus padrinhos, Carlos e Janete, pelo apoio e carinho nos momentos mais difíceis.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Luiz Corrêa Vilaça, e à minha coorientadora, Prof.^a Dr.^a Daniele Ribeiro Fortuna, por terem acreditado neste projeto e ajudado a torná-lo possível.

A todos os meus professores do Mestrado Acadêmico em Humanidades, Culturas e Artes da Unigranrio por enriquecerem minha bibliografia, minha vida acadêmica e minha percepção sobre os mais variados temas através de seus conhecimentos.

A Roberto Gómez Bolaños (*in memoriam*), por ter dado à América Latina seu próprio herói, que, apesar de fraco, covarde e atrapalhado, superava o medo e as adversidades para ensinar a diversas gerações que o bem sempre sobrepuja o mal e que a força bruta jamais vencerá a inteligência.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização desta dissertação.

Sigam-me os bons!

Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção.

Linda Hutcheon

O riso é uma expressão de triunfo do cérebro. Se você ri por uma piada é porque a entendeu.

Roberto Gómez Bolaños

RESUMO

Neste trabalho, tomando a televisão como um importante instrumento democratizador de acesso a bens culturais eruditos, propõe-se a análise da (re)leitura de clássicos da literatura universal, a saber, *Fausto, uma tragédia*, de Goethe; *Cyrano de Bergerac*, de Rostand; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, pelas paródias do popular seriado humorístico *Chapolin* presentes nos episódios "De acordo com o Diabo" (1976), "Cyrano de Bergerac" (1978), "A história de Dom Juan Tenório" (1978) e "La romántica historia de Julio y Julieta, partes 1 y 2" (1979), respectivamente. Com base na teoria da adaptação postulada por Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Hutcheon (2013) e Sanders (2006), discute-se, nesta dissertação, a forma como as adaptações dos clássicos foram construídas, procurando evidenciar os processos criativos envolvidos no ato da adaptação à luz dos conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 1997, 2000), intertextualidade (KRISTEVA, 2005) e hipertextualidade (GENETTE, 1997, 2010), em confluência com as diferentes matizes do conceito de paródia discutidos por Bakhtin (1993, 1997), Sant'Anna (2003), Hutcheon (1985) e Rose (1993). Buscando as referências inter/hipertextuais presentes nas adaptações paródicas, bem como os elementos novos, incorporados para atender à proposta do programa humorístico, longe de se pautar em critérios de fidelidade — o que levaria a procurar por traições e/ou deformações realizadas pelo texto de chegada em relação ao texto de partida, proposta rechaçada nesta pesquisa —, demonstra-se, através da análise do *corpus*, que todo texto é palimpséstico por natureza e que mesmo as obras que serviram de inspiração para os episódios analisados são, elas mesmas, releituras de outras. Embora entendendo tais adaptações como produtos novos, que se apropriam das obras fonte para romper com elas, adequando-as ao seu principal objetivo — a produção do efeito cômico — e ao espaço e formato próprios desse tipo de programa televisivo, conclui-se que, ao mesmo tempo em que dessacralizam os clássicos, através do humor, da ironia, da sátira e do ridículo jocoso utilizados, as paródias realizadas pelo seriado ajudam a manter esses textos literários vivos e atuais, tanto pelo seu reavivamento na memória daqueles que já os conhecem, quanto pela sua apresentação àqueles que ainda não tiveram acesso a eles.

Palavras-Chave: Clássicos da Literatura Universal — Diálogos Intertextuais — Chapolin — Adaptação Paródica

ABSTRACT

This paper, taking television as an important democratizing instrument to access scholar cultural properties, proposes the analysis of the (re) reading of classics of world literature, at wit, *Faust, a tragedy*, of Goethe; *Cyrano de Bergerac*, of Rostand; *Don Juan Tenorio*, of Zorrilla; and *Romeo and Juliet*, of Shakespeare, by the parodies of popular comedy series *Chapolin* presents on the episodes "Deal with the Devil" (1976), "Cyrano de Bergerac" (1978), "The history of Don Juan Tenório" (1978) and "The romantic history of Julio and Rumieta, parts 1 and 2" (1979), respectively. Grounded on the theory of adaptation postulated by Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Hutcheon (2013) and Sanders (2006), this dissertation discuss the form as the adaptations of the classics were constructed, searching to evidence the creation processes involved in the adaptation act in light of the concepts of dialogism (BAKHTIN, 1997, 2000), intertextuality (KRISTEVA, 2005) and hypertextuality (GENETTE, 1997, 2010), in confluence with the different shades of the concept of parody discussed by Bakhtin (1993, 1997), Sant'Anna (2003), Hutcheon (1985) and Rose (1993). Searching for the inter/hypertextual references present in the parody adaptations, as well as the new elements, incorporated to meet the proposal of the comedy show, far from grounding in criteria fidelity — what would lead to seek for betrayals and/or deformations performed by the target text in relation to the source text, proposal denied by this survey —, is demonstrated through the *corpus* of analysis that all text is palimpsest by nature and even the works which served as inspiration for the episodes analyzed are, by themselves, re-reading of others. Although understanding such adaptations as new products, which appropriate from the resources to break through it, adapting them to its main objective — the production of comic effect — and to own space and format of this type of TV program, comes to conclusion that, at the same time in which desacralization the classics, by means of humor, irony, satire and ridiculous jocose used, the parodies performed in the series help keep those literary texts alive and actual, not only by its revival in memory of those who already know them, but also by the presentation to those who have not yet had access to them.

Keywords: Classics of Universal Literature — Inter-textual Dialogs — Chapolin — Parody Adaptation

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Chapolin (Roberto Bolaños) surge em cena pela primeira vez em episódio do programa <i>Los supergenios de la mesa cuadrada</i> , em 1970	81
Figura 02. Elenco de <i>Chapolin</i>	82
Figuras 03 e 04. Chapolin em seu clássico uniforme vermelho e amarelo, já sem as asinhas superiores	86
Figuras 05 e 06. A semelhança entre os uniformes de Super Sam (Ramón Valdés) e Superman	94
Figuras 07 e 08. A caracterização de Super Sam, parodiando Uncle Sam, ícone norte-americano	95
Figura 09. Fausto (Roberto Bolaños) entra em cena acompanhado por Margarida (Florinda Meza)	115
Figuras 10 e 11. Mefistófeles (Ramón Valdés) se materializa para Fausto	116
Figuras 12, 13 e 14. Mefistófeles utiliza o chirrín chirrión para tornar Fausto mais jovem	118
Figuras 15, 16 e 17. Mefistófeles chora depois que Fausto faz desaparecer o contrato	119
Figuras 18 e 19. A semelhança entre o chirrín chirrión do Diabo e a nova criação do Professor Inventivo (Ramón Valdés)	121
Figura 20. A personagem de Florinda Meza usa uma camisa com estampa do seriado <i>Chaves (El Chavo)</i>	123

Figuras 21 e 22. Mefistófeles chorando com os mesmos trejeitos do personagem Seu Madruga, do seriado <i>Chaves</i> , ambos interpretados pelo ator Ramón Valdés	124
Figura 23. O perfil de Cyrano de Bergerac (Ramón Valdés) na primeira cena da adaptação paródica, evidenciando seu exagerado nariz	130
Figuras 24, 25, 26 e 27. Cyrano e Cristiano (Roberto Bolaños) duelam, e Cyrano descobre que sua arma está descarregada	134
Figura 28. Cristiano se declara à Roxana (Florinda Meza) através do que lhe sussurra Cyrano, escondido sob o balcão	135
Figuras 29 e 30. Cyrano agarra Cristiano, irritado por este não ser capaz de repetir as belas frases que dirigia à Roxana, quando percebe ter sido descoberto por ela	137
Figuras 31 e 32. O grande nariz da namorada por correspondência (Florinda Meza) faz o homem fugir do restaurante, deixando Chapolin com o ramo de flores que o identificaria como o pretendente da jovem	138
Figura 33. Dom Juan Tenório (Roberto Bolaños) e o criado (Carlos Villagrán), em um canto da cantina onde o protagonista escreve uma carta à Dona Inês	145
Figura 34. Dom Juan Tenório desenrola sua enorme lista de atos praticados durante o ano de aposta com Dom Luis Mejía (Rúben Aguirre), que observa admirado	147
Figura 35. Dom Juan Tenório e Dom Luis Mejía chamam o comercial do episódio, cruzando elementos da história parodiada com o meio audiovisual na qual é apresentada	149
Figura 36. A caracterização na paródia, com propósitos cômicos, de Brígida (Maria Antonieta de las Nieves) como uma freira manca de aparência horrenda	151
Figura 37. Dom Juan Tenório se declara a Dona Inês (Florinda Meza)	152

Figura 38. Dom Juan Tenório pede a mão de Dona Inês a seu pai, o Comendador (Édgar Vivar), que não aceita o pedido	154
Figura 39. Dom Juan Tenório encontra sua sepultura no cemitério enquanto conversa com o coveiro (Ramón Valdés).....	155
Figura 40. O fantasma de Dona Inês aparece para Dom Juan Tenório no cemitério	156
Figura 41. Dom Juan Tenório se encontra com o fantasma de Dom Luis Mejía e lhe sugere uma nova aposta	156
Figura 42. Julio (Roberto Bolaños) e Rumieta (Florinda Meza) caminham enamorados na primeira cena da adaptação paródica de <i>Romeu e Julieta</i>	164
Figuras 43, 44 e 45. Rumieta apresenta Julio a seu pai, sr. Capuleto (Ramón Valdés), que se choca ao saber tratar-se de um Montesco	166
Figura 46. Julio e seu amigo (Rúben Aguirre) se acercam do balcão de Rumieta para fazer uma serenata	167
Figura 47. À moda de <i>Cyrano de Bergerac</i> , Julio tenta declamar a Rumieta os belos versos de amor que lhe sussurra seu amigo	169
Figura 48. O vizinho dos Capuletos (Édgar Vivar) convence Rumieta a se fingir de morta para que seu pai esqueça o ódio pelos Montescos	172
Figuras 49, 50, 51 e 52. Julio e sr. Capuleto percebem que Rumieta está viva e desmaiam, para surpresa da jovem e do vizinho, que olham surpresos para a câmara, sinalizando o fim da adaptação paródica	173
Figura 53. Chapolin retorna à cena no fim do episódio para esclarecer que ele é o namorado da jovem (Florinda Meza) cujo pai (Ramón Valdés) havia lhe pedido ajuda, evidenciando a inversão irônica do episódio	175

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BBC — *British Broadcasting Corporation*

IBOPE — Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

SBT — Sistema Brasileiro de Televisão

TV — Televisão

SUMÁRIO

I – "SIGAM-ME OS BONSI!": INTRODUÇÃO	16
II – "SE APROVEITAM DA MINHA NOBREZA!": A TELEVISÃO SE APOSSA DOS CLÁSSICOS	24
2.1 O QUE SÃO "CLÁSSICOS"?	25
2.1.1 <i>UM BREVE OLHAR SOBRE O QUE SE ENTENDE, AQUI, COMO "CLÁSSICOS"</i>	25
2.1.2 O ACESSO AOS CLÁSSICOS.....	27
2.2 DA ALTA CULTURA À CULTURA DE MASSA: A TELEVISÃO COMO FORMA DE ACESSO AO CLÁSSICOS	29
2.2.1 <i>A CULTURA DE MASSA: ENTRE "APOCALÍPTICOS" E "INTEGRADOS"</i>	30
2.2.1.1 O QUE PENSAM "APOCALÍPTICOS" E "INTEGRADOS"	31
2.2.1.2 A CULTURA DE MASSA COMO UM ESPAÇO DE MEDIAÇÕES	32
2.2.2 <i>O PODER DA TV: ALIENAÇÃO OU DEMOCRATIZAÇÃO CULTURAL?</i>	34
2.2.2.1 AS DURAS CRÍTICAS À TELEVISÃO	35
2.2.2.2 O RECEPTOR TAMBÉM CONTRÓI O QUE VÊ NA TV	37
2.2.3 <i>DO TEXTO À TELA: A LITERATURA NA TV</i>	40
2.2.3.1 A DISPONIBILIZAÇÃO DOS CLÁSSICOS PELAS ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS	41
III – "NÃO CONTAVAM COM A MINHA ASTÚCIA!": A ADAPTAÇÃO DOS CLÁSSICOS ATRAVÉS DA PARÓDIA	45

3.1 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE NAS ADAPTAÇÕES PARÓDICAS	45
3.1.1 DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE: DE BAKHTIN A KRISTEVA	46
3.1.1.1 DIALOGISMO E POLIFONIA EM BAKHTIN	47
3.1.1.2 A INTERTEXTUALIDADE A PARTIR DE KRISTEVA	49
3.1.2 A CONTRIBUIÇÃO DE GENETTE: A HIPERTEXTUALIDADE COMO CATEGORIA TRANSTEXTUAL	51
3.1.2.1 AS CATEGORIAS TRANSTEXTUAIS	52
3.1.2.2 A HIPERTEXTUALIDADE NO ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO	53
3.1.3 OS DIFERENTES ASPECTOS DA PARÓDIA	55
3.1.3.1 CARNAVALIZAÇÃO E PARÓDIA	56
3.1.3.2 PARÓDIA, PARÁFRASE E COMPANHIA.....	57
3.1.3.3 O EFEITO CÔMICO DA PARÓDIA.....	59
3.1.3.4 A IMPORTÂNCIA DO ATO DE RECEPÇÃO DA PARÓDIA	62
3.1.3.5 PARÓDIA E INTERTEXTUALIDADE	64
3.2 DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À TEORIA DA ADAPTAÇÃO: FORMAS DE RELEITURA DOS CLÁSSICOS	66
3.2.1 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: HIBRIDISMO SEMIÓTICO	67
3.2.1.1 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NOS ESTUDOS SOBRE CINEMA	68
3.2.2 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO: INTERTEXTUALIDADE ENTRE MÍDIAS	69
3.2.2.1 A QUESTÃO DA FIDELIDADE	70
3.2.2.2 A ADAPTAÇÃO COMO PRODUTO E COMO PROCESSO	71
3.2.2.3 ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO	75
3.2.2.4 A ADAPTAÇÃO COMO PRÁTICA DIALÓGICO-TEXTUAL	77
IV — "OH, E AGORA, QUEM PODERÁ ME AJUDAR?": SURGE O HERÓI PARÓDICO CHAPOLIN COLORADO	78

4.1 CHAPOLIN COLORADO: O HERÓI DA AMÉRICA LATINA	79
4.1.1 A ORIGEM E O SUCESSO DO SERIADO	80
4.1.1.1 O INÍCIO NO MÉXICO E A EXPORTAÇÃO PARA O MUNDO	81
4.1.1.2 A CHEGADA NO BRASIL E A DIFUSÃO PARA OUTRAS MÍDIAS	84
4.1.2 CHAPOLIN: HERÓI PARA QUEM? HERÓI PARA QUÊ?	85
4.1.2.1 AS VESTIMENTAS E O APARATO DO HERÓI	85
4.1.2.2 OS VILÕES, AS VÍTIMAS E OS CHAMADOS	87
4.2 O USO DA PARÓDIA EM CHAPOLIN	89
4.2.1 O MODELO QUIXOTIANO E A PARÓDIA DOS SUPER-HERÓIS NORTE-AMERICANOS	90
4.2.1.1 DOM CHAPOLIN DE LA MANCHA	90
4.2.1.2 O HERÓI ANTAGONISTA SUPER SAM	94
4.2.1.3 O ESCÁRNIO A BATMAN E SUPERMAN	97
4.2.2 AS PARÓDIAS HISTÓRICAS, FÍLMICAS E LITERÁRIAS	98
4.2.2.1 AS FIGURAS PARODIADAS E O HERÓI-NARRADOR	99
4.2.2.2 AS PARÓDIAS CINEMATOGRAFICAS E TELEVISIVAS	101
4.2.2.3 AS OBRAS LITERÁRIAS PARODIADAS	102
V – "TODOS OS MEUS MOVIMENTOS SÃO FRIAMENTE CALCULADOS!": A ANÁLISE DO CORPUS	104
5.1 A ESCOLHA E DELIMITAÇÃO DO CORPUS	105
5.2 A ANÁLISE DO CORPUS	108
5.2.1 DE ACORDO COM O DIABO (1976)	109
5.2.1.1 O EPISÓDIO	109
5.2.1.2 O CLÁSSICO EM DIÁLOGO	112

5.2.1.3 A ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO PARÓDICA: ESTABELECENDO DIÁLOGOS E CONTRAPONTO	114
5.2.2 <i>CYRANO DE BERGERAC</i> (1978)	124
5.2.2.1 O EPISÓDIO	125
5.2.2.2 O CLÁSSICO EM DIÁLOGO	126
5.2.2.3 A ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO PARÓDICA: ESTABELECENDO DIÁLOGOS E CONTRAPONTO	129
5.2.3 <i>A HISTÓRIA DE DOM JUAN TENÓRIO</i> (1978)	140
5.2.3.1 O EPISÓDIO	140
5.2.3.2 O CLÁSSICO EM DIÁLOGO	142
5.2.3.3 A ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO PARÓDICA: ESTABELECENDO DIÁLOGOS E CONTRAPONTO	144
5.2.4 <i>LA ROMÁNTICA HISTORIA DE JULIO Y RUMIETA, PARTES 1 Y 2</i> (1979)	158
5.2.4.1 O EPISÓDIO	159
5.2.4.2 O CLÁSSICO EM DIÁLOGO	160
5.2.4.3 A ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO PARÓDICA: ESTABELECENDO DIÁLOGOS E CONTRAPONTO	164
VI – "BEM... A IDEIA É ESSA!": CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS	183

I

"SIGAM-ME OS BONSI!":**INTRODUÇÃO**

Os meios de comunicação de massa constituem importante canal de transmissão de informação e conhecimento, incluindo-se na vida da maior parte da população mundial e representando um dos principais espaços de entretenimento e difusão de cultura para o "grande público". Com os avanços trazidos por diferentes áreas de conhecimento, como os estudos culturais, que passam a se utilizar dos métodos e instrumentos da crítica textual e literária, deslocando sua aplicação das obras eruditas para os produtos da cultura de massa e o universo das práticas culturais populares (MATTELART; NEVEU, 2010, p. 56), abre-se espaço para o estudo dos meios de comunicação de massa sob um novo ponto de vista, como o fazem Stuart Hall (2003), Martín-Barbero (2008), Arlindo Machado (2001) e Dominique Wolton (1996, 1999), por exemplo.

No entanto, resistem, ainda hoje, críticos que, embasados no pensamento de nomes como Adorno e Horkheimer (1985), Giovanni Sartori (2001) e Pierre Bourdieu (1997), diminuem a função social desses meios, atribuindo-lhes um caráter negativo, sobretudo de desvalorização de hábitos culturais mais refinados, devido à interpenetração da alta cultura com a cultura de massa.

No entanto, tais críticas parecem ignorar o fato de que o acesso a uma cultura mais restrita, como os clássicos da literatura, do teatro, da música e das artes plásticas, depende de uma série de fatores sociais, econômicos e culturais que permeiam a vida do indivíduo, tornando ainda mais evidente a necessidade de reconhecer aos dispositivos midiáticos, sejam os meios de reprodução técnico-industriais (jornal, fotografia, cinema), sejam os meios eletrônicos de difusão (rádio e televisão), o papel, que há muito já assumiram, de veículo cultural capaz de tornar acessível a um número muito grande de pessoas algum contato com esse espaço erudito.

Destaca-se, dentre essas mídias, a televisão, um meio que, como aponta Wolton (1996), tende a ser taxado negativamente, sendo, não raro, criticado quanto à "preguiça intelectual" e ao "conformismo crítico" que geraria no telespectador, mas que, como adverte o mesmo autor, desde o seu surgimento já fazia vislumbrar seu

destino maior como um "fantástico instrumento de democratização cultural" (WOLTON, 1996, p. 26).

É claro que a televisão, de um modo geral, como qualquer outro meio voltado para atender a um público muito amplo e heterogêneo, apresenta programações das mais diferentes procedências e com graus de qualidade variados, que devem ser medidos, em última instância, pelo telespectador — consumidor final ao qual se dedica. Entretanto, uma observação um pouco mais atenta do conteúdo televisivo permite a seleção de produtos culturalmente ricos, adequados e, mais ainda, fomentadores de proveitosas discussões, descobertas inspiradoras e possíveis aprofundamentos, através de outros meios, por parte do público.

Das muitas avaliações desfavoráveis à televisão, uma encontra-se pontualmente direcionada aos programas humorísticos, muitas vezes caracterizados como de estilo grotesco, produtores de textos medíocres e preconceituosos e pelo fato de fazerem mau uso de recursos como a paródia apenas com o intuito de fazer rir inadvertidamente.

Partindo do pressuposto de que tais alegações não se sustentam, entende-se aqui que uma produção televisiva considerada "de massa", que se apropria das culturas popular e erudita e faz uso da inter/hipertextualidade¹, em especial a paródia — "uma forma de discurso interartístico" (HUTCHEON, 1985, p. 13) que implica o diálogo entre textos ou discursos através do humor, do ridículo e da ironia —, quando bem realizada, revela o seu melhor, exigindo um tevente atento e ativo no processo de construção de sentidos.

Uma das técnicas em que a paródia é muito utilizada na produção televisiva e que exige um enunciatário crítico e participativo é a adaptação, cujos produtos mais comuns são as (re)leituras de obras literárias para filmes, seriados, animações, novelas e minisséries.

Neste trabalho, tomando-a como uma criação fruto de transformações inter/hipertextuais "de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem definido" (DINIZ, 2005, p. 17), entende-se a adaptação — em especial a paródica — como um

¹ Nesta dissertação, sobretudo na análise do *corpus*, emprega-se os termos intertextualidade e hipertextualidade de maneira análoga para aludir às relações, inclusive paródicas, de co-presença e de derivação entre os textos que compõem as adaptações realizadas pelo seriado *Chapolin*. Cf. Capítulo III, seção 3.1.

novo texto que se estabelece a partir da união e ruptura, em níveis variáveis, com outros textos, dentre os quais nenhum pode ser considerado original.

Neste sentido, à luz dos conceitos de inter e hipertextualidade (KRISTEVA, 2005; GENETTE, 1982, 2010), contrapõe-se aqui à tradicional ideia de "originalidade" — como um texto criado a partir do nada, sem qualquer ligação, direta ou indireta, com outros textos que lhe servissem de modelo, influência ou inspiração —, bem como ao uso dessa expressão associado a uma suposta relação de fidelidade entre os textos-fonte e as adaptações, na qual estas são comumente consideradas cópias inferiores das obras adaptadas.

Indo ao encontro do pensamento de estudiosos que se opõem ao uso de critérios de "originalidade" e "fidelidade" no processo de adaptação de obras literárias para outras mídias, como Robert Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006), tem-se como objetivo principal, nesta dissertação, investigar as adaptações de clássicos da literatura universal realizadas pelo programa humorístico *Chapolin*², no qual se constroem textos paródicos de todos os tipos.

Embora reconhecendo que o texto televisivo carrega sua própria ideologia, tema que foge ao objetivo deste trabalho, atêm-se aqui a investigar a forma como é feita a adaptação dos clássicos da literatura por produto voltado para as massas, e, por isso, dotado de motivação e intencionalidade próprias, bem diferentes daquelas dos textos-fonte, de modo a deixar perceptíveis as influências culturais das obras adaptadas, cujo reconhecimento, por parte do telespectador, as mantêm vivas e atuais.

Para tanto, propõe-se, mais especificamente, a:

- a) Discutir o papel dos meios de comunicação de massa como difusores culturais a partir da adaptação de obras clássicas da literatura universal para um produto televisivo de cunho popular.
- b) Examinar a adaptação como uma prática fundamentada nos conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 1997, 2003), intertextualidade (KRISTEVA, 2005)

² A fim de diferenciação entre os termos, utilizar-se-á a grafia *Chapolin*, em itálico, para fazer referência ao seriado e Chapolin, sem itálico, para se reportar ao personagem-título.

e hipertextualidade (GENETTE, 1982, 2010), centrando-se na relação entre literatura e televisão e tendo na paródia sua forma de manifestação artística.

c) Analisar as adaptações paródicas do seriado *Chapolin* selecionadas para a composição do *corpus*, buscando tanto as referências inter/hipertextuais aos clássicos literários como os elementos novos, incorporados para atender à proposta do programa humorístico, visando a verificar de que modo tais adaptações (ou hipertextos) absorvem as obras literárias (hipotextos) das quais se apropriam.

d) Demonstrar, também através da análise do *corpus*, que todo texto é palimpséstico³ por natureza, e que mesmo as obras clássicas que servem de inspiração para os episódios analisados são, elas mesmas, inter/hipertextuais.

Buscando alcançar tais objetivos, esta dissertação é dividida em quatro capítulos, além desta Introdução (I) e das Considerações Finais (VI).

O Capítulo II, "*Se aproveitam da minha nobreza!*": a televisão se apossa dos clássicos, versa, primeiramente, sobre o que se entende neste trabalho por clássico, abordando-os a partir de sua importância para o leitor, conforme sugerem Sainte-Beuve (2004), Borges (1974), Pound (2006) e Calvino (1993).

Em seguida, promove-se um breve debate sobre a divisão da cultura em alta/erudita, popular e de massa e discute-se sobre os meios de comunicação de massa e a indústria cultural, apresentando os pontos de vista de Adorno e Horkheimer (1985), Eco (2000), Martín-Barbero (2008), García Canclini (2003), entre outros.

Finalmente, discorre-se sobre o papel da televisão como difusor cultural, apontando diferentes perspectivas sobre o assunto, como as de Sartori (2001), Bourdieu (1997), Machado (2001) e Wolton (1996, 1999), e demonstra-se a vasta e

³ Utiliza-se aqui o termo em conformidade com o conceito de palimpsesto de Gérard Genette (2010, p. 5), para quem: "Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação".

popular apropriação da literatura por diferentes produtos televisivos, como telenovelas, minisséries, filmes e programas humorísticos.

No Capítulo III, *"Não contavam com a minha astúcia!": a adaptação dos clássicos através da paródia* – tendo como base as concepções de dialogismo (BAKHTIN, 1997, 2003), intertextualidade (KRISTEVA, 2005) e hipertextualidade (GENETTE, 1982, 2010) – explora-se a ampla definição de paródia a partir das contribuições de Bakhtin (1993, 1997), Sant'Anna (2003), Hutcheon (1985) e Rose (1993).

Em um segundo momento, são apresentadas duas das principais teorias que abordam a transposição de um texto para diferentes mídias – a tradução intersemiótica, a partir dos trabalhos de Plaza (2003), Bluestone (2003) e McFarlane (1996); e a teoria da adaptação, cujos principais representantes são Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Hutcheon (2013) e Sanders (2006) –, apontando as diferentes metodologias adotadas por essas correntes, discutindo a questão da fidelidade/infidelidade ao texto de partida, bem como assinalando qual delas norteia a análise do *corpus* desta pesquisa.

No Capítulo IV, *"Oh, e agora, quem poderá me ajudar?": surge o herói paródico Chapolin Colorado*, aborda-se o objeto de estudo, o seriado *Chapolin*. Valendo-se de Gómez Bolaños (2006) e Aguasaco (2010) como principais fontes bibliográficas, apresenta-se um pouco da origem do programa e do personagem-título, sublinhando as referências paródicas que os permeiam, que vão do clássico de Cervantes *Dom Quixote de la Mancha* aos *comic books* de super-heróis norte-americanos.

Também nesse capítulo, aborda-se a utilização do recurso paródico pelo seriado, que reconta a história de personagens históricos e bíblicos, mitos, filmes e programas de televisão mexicanos e norte-americanos, contos maravilhosos e obras literárias clássicas de forma cômica, apresentando-os/reavivando-os na memória do telespectador. Remete-se, ainda, ao papel de narrador assumido pelo herói-protagonista e a forma como as adaptações paródicas são utilizadas como uma narrativa moralizante.

Já no Capítulo V, *"Todos os meus movimentos são friamente calculados!": a análise do corpus*, são expostas a justificativa e a metodologia de escolha do *corpus* utilizado e é realizada a análise de cada um dos episódios selecionados.

Visando a atender à proposta deste trabalho, qual seja, a releitura dos clássicos pelas paródias do seriado *Chapolin*, a escolha do *corpus* realiza-se, primeiramente, através da catalogação dos episódios a partir do guia disponibilizado pelo portal *Fórum Chaves*⁴. Em seguida, a partir da leitura da sinopse dos 286 episódios listados, chega-se a um número de sete episódios que contêm paródias diretas de textos literários:

- 1) "Juleu e Romieta, partes 1 e 2" ("La romántica historia de Juleo y Rumieta, partes 1 y 2"), de 1975, baseada na obra *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare;
- 2) "De acordo com o Diabo" ("El chirrín chirrión del Diablo"), de 1976, inspirado na tragédia de Dr. Fausto, que teve em Fausto, uma tragédia (1808), de Johann Wolfgang von Goethe, seu maior apelo literário;
- 3) "Branca de Neve e os sete Tchuim Tchuim Tchum Claim, partes 1 a 3" ("Blancanieves y los siete Churín Churín Fun Flais, partes 1 a 3"), de 1978, que, apesar de aproximar-se mais da animação dos estúdios Disney *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, não deixa de referir-se ao conto *Branca de Neve* (1854), dos Irmãos Grimm, versão mais popular da narrativa na literatura;
- 4) "Cyrano de Bergerac" ("Érase un hombre a una nariz pegado"), de 1978, releitura de *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond Rostand;
- 5) "A história de Dom Juan Tenório" ("La historia de Don Juan Tenorio"), de 1978, versão em rimas de *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla;
- 6) "O alfaiatezinho valente, partes 1 a 4" ("El sastrecillo valiente, partes 1 a 4"), de 1978, inspirado nos contos *O alfaiate valente* (data desconhecida), também dos Irmãos Grimm, e *A roupa nova do rei* (1837), de Hans Christian Andersen; e

⁴ Cf. < <http://forumchaves.com.br/listach/site/lista.php?serie=2&idioma=pt>>.

7) "La romántica historia de Julio y Rumieta, partes 1 y 2" (inérito no Brasil), uma segunda versão de *Romeu e Julieta*, esta de 1979.

Após assistir aos referidos episódios através do *site* de compartilhamento de vídeos *Youtube*⁵, realiza-se a delimitação do *corpus*, optando-se por excluir aqueles que se referem aos contos, episódios (3) e (6), já que, por sua natureza popular e de ampla divulgação oral, não atendem aos critérios da pesquisa, que se restringe à releitura de obras consideradas parte da literatura erudita (clássicos).

Também se prefere descartar a primeira versão do clássico shakespeariano, de 1975, episódio (1), tendo em vista que nela Chapolin participa da adaptação paródica como personagem, o que não ocorre na versão de 1979, episódio (7), no qual, assim como em todos os demais episódios pré-selecionados, o herói apresenta a história assumindo o ponto de vista do narrador.

Após as exclusões supramencionadas, chega-se aos seguintes episódios, que formam o *corpus* a ser analisado:

- 1) "De acordo com o Diabo";
- 2) "Cyrano de Bergerac";
- 3) "A história de Dom Juan Tenório"; e
- 4) "La romántica historia de Julio y Rumieta, partes 1 y 2" (inérito no Brasil).

A análise de cada um dos episódios selecionados busca a identificar como o seriado se apropria, adapta e transforma os textos literários criando um produto novo ao mesmo tempo em que dialoga com as obras clássicas. Para tanto, são utilizadas descrições de cenas, trechos de diálogos, imagens dos episódios⁶ e referências aos textos-fonte, tendo como objetivo comprovar, conforme apregoado na parte teórica desta dissertação, que tais adaptações paródicas, embora se relacionem com os clássicos, rompem com eles ao propor uma (re)leitura inovadora.

Nesse sentido, não se propõe a realização de uma comparação entre a adaptação e o texto de partida a partir da atribuição de parâmetros de valor (superior/inferior) ou de fidelidade, tomando-os como produtos que dialogam com

⁵ Os *links* de cada episódio assistido são mencionados no Capítulo IV e listados detalhadamente no Capítulo V, seção 5.1.

⁶ As imagens utilizadas para fins de ilustração foram capturadas por meio do programa *Free Ware DVD Video to Jpeg Converter*.

suas influências e instauram suas próprias significações, voltando-se para mídias e propósitos diferentes.

Sendo o estudo sobre adaptação naturalmente interdisciplinar, destaca-se aqui a interpenetração de conteúdos das áreas de comunicação, linguística aplicada e estudos literários, entre outras que contribuem, ainda que indiretamente, como os estudos culturais, para o debate instaurado, em um processo de cooperação que visa a enriquecer a análise da adaptação de obras literárias pela mídia televisiva enquanto um fenômeno sociocultural de imenso valor na contemporaneidade.

Evidenciando a ação de se assistir à TV como um ato de interação humana para a qual se torna essencial a valorização de uma programação que represente uma prática sociocultural, intenta-se, nesta dissertação, contribuir para a reflexão sobre a adaptação enquanto instrumento amplificador do conhecimento cultural do telespectador.

Afinal, se a tradição sugere que se leiam os clássicos, nada impede que uma (primeira) leitura desses textos seja feita de diferentes modos, reconhecendo-se várias formas de cultura e sua relação com a literatura não como arte intocável, mas como produto acessível.

A discussão aqui proposta, apesar de não visar a produzir um produto didático, mostra sua relevância na medida em que busca demonstrar que, aproximando-se, com maior ou menor intensidade, do texto de partida, as adaptações paródicas presentes no seriado *Chapolin* apresentam os textos literários de forma leve e burlesca, sem as amarras históricas, linguísticas e contextuais que muitas vezes afastam o leitor-telespectador, especialmente o mais jovem e o menos escolarizado, podendo representar um primeiro contato com um repertório cultural com o qual o público a que se destina o seriado pode não ter tido contato. Assim, essa experiência tem potencial para servir, sobretudo se mediada no espaço escolar, de estímulo à leitura da obra literária.

Diante deste projeto, alguns questionamentos se fazem necessários: Afinal, o que se entende como "clássico" literário? Como a televisão, especialmente através de um programa humorístico como *Chapolin*, utiliza-se desses textos renomados? Como os conceitos de dialogismo, intertextualidade e hipertextualidade permeiam a construção das adaptações paródicas realizadas pelo seriado em questão? Estas são algumas das questões abordadas nos próximos capítulos desta dissertação.

II

**"SE APROVEITAM DA MINHA NOBREZA!":
A TELEVISÃO SE APOSSA DOS CLÁSSICOS**

A utilização de obras literárias na construção de um outro texto não é novidade. Tampouco o é sua apropriação por diferentes mídias, como o teatro, o cinema, a televisão, e, mais recentemente, os programas interativos, os videogames e os parques temáticos (HUTCHEON, 2013, p. 22), através de processos de transposição realizados com base, por exemplo, na tradução intersemiótica ou na teoria da adaptação.

Nesta dissertação, como dito anteriormente⁷, visa-se à análise de um produto fruto da interseção desses dois pontos: *a adaptação paródica de clássicos da literatura universal por um meio de comunicação de massa, qual seja, a televisão*.

Mas antes de se partir para argumentos mais específicos, é interessante considerar a importância de alguns conceitos que permeiam toda a pesquisa e que por isso merecem um espaço de revisão.

No presente capítulo, portanto, apresenta-se, brevemente, o posicionamento adotado nesta dissertação em torno do conceito de *clássico*, termo que adjetiva algumas obras literárias (como as que servem de referência para o *corpus* desta pesquisa) e as dotam de uma especial notoriedade. Para tanto, apoia-se no pensamento de nomes como Sainte-Beuve (2004), Borges (1974), Pound (2006) e Calvino (1993).

Em seguida, aborda-se a divisão da cultura em alta/erudita, popular e de massa, cujas tradicionais definições fazem parte da conseguinte discussão sobre os meios de comunicação de massa e a indústria cultural, no que se toma como referência, principalmente, Adorno e Horkheimer (1985), Eco (2000), Martín-Barbero (2008), García Canclini (2003) e Huyssen (2002).

Por fim, promove-se uma discussão acerca da televisão, seu papel como difusor cultural e a participação ativa do receptor como importante produtor de sentidos no processo comunicativo, tendo como aparato bibliográfico nomes como Machado (2001), Wolton (1996, 1999) e Santaella (2003); além de demonstrar a

⁷ Cf. Introdução.

forte presença literária em diversos produtos televisivos, como telenovelas, minisséries, filmes e programas humorísticos.

2.1 O QUE SÃO "CLÁSSICOS"?

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.⁸ (BORGES, 1974, p. 173)

As diversas possibilidades de (re)leitura da literatura disponibilizadas pela indústria cultural, através, por exemplo, do cinema e da televisão, trazem à tona a discussão em torno do que se pode entender por *clássicos literários*, sua relevância, a tradição de que se revestem, bem como a dessacralização por que passam com as novas formas de acesso, divulgação e difusão acessíveis, como as adaptações.

Tendo em vista os propósitos deste trabalho, em que se atenta para a importância das paródias realizadas pelo seriado *Chapolin* como uma forma de seu público conhecer os clássicos em outra mídia, podendo despertar o interesse pela leitura dos textos literários propriamente ditos, nesta seção apresenta-se a perspectiva adotada neste trabalho a respeito do termo, salientando, principalmente, sua importância para o público-leitor.

2.1.1 Um breve olhar sobre o que se entende, aqui, como "clássicos"

Vocábulo de origem latina (*classicus*) alusivo ao cidadão pertencente às classes mais elevadas da sociedade romana, o conceito de clássico, intimamente ligado à noção de soberania e nobreza, passa a fazer menção à literatura a partir do

⁸ Tradução livre: As emoções que a literatura suscita talvez sejam eternas, mas os meios devem variar constantemente, pelo menos de um modo levíssimo, para não perder sua virtude. Vão se desgastando à medida que o leitor os reconhece. Daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas e de que o serão para sempre.

século II a.C. por meio da expressão "*classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*"⁹, cunhada por Aulus Gellius para designar o autor que deveria ser considerado de primeira classe, em oposição ao escritor inferior.

Durante o Renascimento, o termo, que até então se refere aos modelos exemplares da língua vernácula, passa a abranger tanto autores greco-latinos quanto os nomes da época (autores modernos). Já no século XVIII, seu sentido começa a abarcar também os escritores que seguem os padrões da retórica greco-latina, fortalecendo-se como uma base estética fundamentalmente normativa, no que se equipara ao conceito de *cânone*¹⁰.

Embora a definição de Gellius ressoe em muitas das acepções e usos da palavra *clássico*, vários são os nomes, com os quais se faz eco nesta dissertação, que propõem para o termo uma significação contrária à ideia de imposição autoritária de modelos hierárquicos e superioridade estética, conforme defendido por aquele autor.

Para Sainte-Beuve (2004), por exemplo:

A true classic, as I should like to hear it defined, is an author who has enriched the human mind, increased its treasure, and caused it to advance a step; who has discovered some moral and not equivocal truth, or revealed some eternal passion in that heart where all seemed known and discovered; who has expressed his thought, observation, or invention, in no matter what form, only provided it be broad and great, refined and sensible, sane and beautiful in itself; who has spoken to all in his own peculiar style, a style which is found to be also that of the whole world, a style new without neologism, new and old, easily contemporary with all time. (SAINTE-BEUVE, What is a classic?, 2004, s.p.)¹¹

⁹ Cf. Gellius, *Noctes Atticae*, Liber XIX. Tradução livre: O clássico é um escritor de distinção, não um proletário.

¹⁰ A palavra *cânone*, originada do grego *kanón* e transposta ao latim como *canon*, significando régua, regra, medida ou norma, é utilizada na literatura para designar, conforme aponta Moisés (2004, p. 65): "os princípios literários que permitem organizar a lista de obras autênticas de um autor, bem como as consideradas indispensáveis à formação dos estudantes". A adoção deste termo neste trabalho foi preterida por entendê-lo como uma forma de representar o processo de hierarquização da arte e do conhecimento, que promove a supervalorização da crítica especializada, responsável por estipular, com base em critérios, sobretudo, técnicos, o que vale e o que não vale a pena ser lido, e retira do leitor o poder de escolha.

¹¹ Tradução livre: Um verdadeiro clássico, como eu gostaria de ouvi-lo definido, é um autor que enriqueceu a mente humana, aumentou seu tesouro e que lhe fez dar um passo a mais; que descobriu alguma verdade moral inequívoca, ou apreendeu alguma paixão eterna nesse coração em que tudo já parecia conhecido e descoberto; que manifestou seu pensamento, observação, ou invenção, não importa de que forma, desde que seja ampla e grande, refinada e sensata, saudável e bela em si; que tenha falado a todos seu próprio estilo, um estilo que é também o de todo o mundo, um estilo novo sem neologismos, novo e antigo, facilmente contemporâneo de todos os tempos.

Jorge Luis Borges¹² e Ezra Pound¹³ também concordam que o que torna um texto clássico é sua capacidade de encantar a diferentes gerações de diversas nacionalidades e épocas com o mesmo frescor, mantendo-se permanente à medida que desperta profunda atenção e comporta infinitas interpretações.

De modo congênere, Italo Calvino (1993) apresenta o termo propondo uma discussão voltada para a prática da leitura, em lugar da apresentação de critérios técnicos sectários previamente determinados. Para o autor, são clássicos, por exemplo, os livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado, bem como aqueles que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual (CALVINO, 1993, p. 9-16).

Para esses nomes, a importância da leitura dos clássicos é demonstrada, portanto, pelo enriquecimento da formação sociocultural do indivíduo, pelos vultos culturais deixados na memória do leitor e pelo poder de continuarem sendo (re)lidos e reconhecidos muito após sua publicação.

São essas características que permitem, por exemplo, a apropriação dos clássicos por diferentes formas de manifestação artística, como é o caso do humorístico *Chapolin*, objeto de estudo desta pesquisa, em que se realiza a atualização das renomadas obras *Fausto: uma tragédia*, *Cyrano de Bergerac*, *Dom Juan Tenório* e *Romeu e Julieta* a partir da paródia.

2.1.2 O acesso aos clássicos

Com efeito, entende-se, aqui, que os clássicos mantêm-se vivos pelo valor cultural que possuem e pela capacidade de ultrapassarem seu tempo, conservando-se de algum modo na memória do leitor e sendo atualizados por sucessivas (re)leituras. Neste sentido, importa disponibilizá-los para o maior número alcançável

¹² Conforme Borges (1974, p. 173): "Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término." (Tradução livre: Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o passar do tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fora deliberado, fatal, profundo como o cosmos e passível de interpretações sem fim.)

¹³ De acordo com Pound (2006, p. 21/22): "Um clássico é um clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é um clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível."

de leitores, tornando-os capazes de, a partir de suas próprias experiências, estabelecer suas preferências e montar, como sugere Calvino (1993, p. 16), sua "biblioteca ideal de clássicos".

A erudita aparência que permeia as obras consideradas clássicas, no entanto, torna o acesso a elas, ainda nos dias atuais, limitado a um grupo restrito de leitores, formado, em grande maioria, por membros de uma elite intelectualizada.

Retomando Calvino (1993, p. 12), para quem nunca é demais recomendar a leitura direta dos clássicos, evitando o máximo possível a bibliografia crítica, os comentários e as interpretações, propõe-se aqui uma objeção. Na verdade, embora concordando ser a leitura do texto em sua íntegra a melhor maneira de conhecê-lo, acredita-se, neste trabalho, ser imprescindível admitir que muitos clássicos não são facilmente disponibilizados a uma grande parte da sociedade (massas) e, mesmo o sendo, são-lhe, *prima facie*, pouco atraentes¹⁴.

Nesse sentido, Antonio Candido lembra que, "quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução elementar, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia (CANDIDO, 1989, p. 144). Referindo-se ao leitor do então "Terceiro Mundo", cujo perfil não se alterou muito desde a data de publicação de sua obra¹⁵, acrescenta o autor:

Dizendo de outro modo: na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. (CANDIDO, 1989, p. 144/145)

Tendo em vista essa realidade, torna-se imprescindível considerar outras formas de disponibilização de tão rica produção literária. Essa é a perspectiva

¹⁴ Segundo Ezequiel Silva (2012, p. 107/108): "As três edições da pesquisa Retratos da leitura no Brasil, publicadas respectivamente em 2001, 2008 e 2012 e que servem como principais referências neste meu trabalho, corroboram a propensão tão bem constatada por Bartolomeu, colocando a leitura – de jornais, revistas, livros e internet – na sétima posição, atrás de, pela hierarquia, TV, rádio, descanso, reuniões com familiares, vídeos/DVDs e passeios com amigos. Comparativamente falando, de 2007 para 2011, a preferência pela TV aumentou de 77% para 85% e pela leitura diminuiu de 36% para 28% junto a vários segmentos da população brasileira."

¹⁵ A pesquisa *Retratos da leitura no Brasil 3* sugere, a partir da observação geral motivada pela leitura inicial de seus dados, que a prática de leitura de livros ainda está fortemente relacionada com os fatores escolaridade, classe social e ambiente familiar. O cruzamento dos dados sobre o número de "livros lidos por ano" com a escolaridade mostra que é no ensino superior onde se lê mais: 7,7 livros/habitante/ano; tais dados nas demais faixas situam-se em 2,5 livros até a 4ª série; 3,7 livros da 5ª à 8ª; e 3,9 livros no ensino médio (FAILLA, 2012, p. 65).

adotada nesta dissertação, em que se advoga que o principal benefício cultural trazido pelas adaptações paródicas realizadas em *Chapolin* consiste precisamente em divulgar a cultura literária para um grande público, podendo servir de estímulo à leitura.

2.2 DA ALTA CULTURA À CULTURA DE MASSA: A TELEVISÃO COMO FORMA DE ACESSO AOS CLÁSSICOS

[...] a televisão, queira-se ou não, é também produtora cultural, uma cultura que mistura entretenimento, farsa, informação e educação informal, funcionando ao mesmo tempo como o mais almejado meio de difusão da cultura, dado o alcance de público que ela pode atingir. (SANTAELLA, 2003, p. 57)

Tendo seu surgimento entre o final do século XVIII e início do século XIX, com a Revolução Industrial e o aumento das populações urbanas, a cultura de massa marca um período em que os avanços tecnológicos e o surgimento dos meios de comunicação tornam a informação e a cultura disponíveis a um maior número de pessoas.

Nas sociedades atuais, caracterizadas por um enorme contingente de pessoas dispersas fisicamente, as mídias desenvolvem um papel decisivo na formação cultural das massas, sendo responsáveis por grande parte do que essas sociedades entendem por cultura.

Assim, os meios de comunicação de massa constituem importante canal de transmissão de informação e conhecimento, fazendo parte da vida da maior parte da população mundial e representando um dos principais espaços de entretenimento e difusão de cultura para o denominado "público de massa".

Nesse sentido, a televisão passa a ser o maior exemplo de comunicação massiva, por atingir um número extremamente grande de espectadores, sendo, com esse potencial, capaz de transmitir a quase totalidade da população as mais diversas vertentes culturais, tanto populares quanto eruditas.

No entanto, este tipo de percepção sobre a televisão nem sempre foi aceita. Nesta seção, abordam-se alguns pontos de vista sobre a cultura de massa e os

meios de comunicação de massa, bem como o poder ocupado pela televisão como um dos principais fenômenos dessa cultura. Realiza-se ainda uma interligação entre a alta cultura e a cultura de massa, apresentando alguns exemplos de apropriações literárias por produtos televisivos.

2.2.1 A cultura de massa: entre "apocalípticos" e "integrados"

Antes do advento dos meios de comunicação de massa, a cultura divide-se em apenas dois grupos, bem distintos e caracterizados, sobretudo, pelas classes sociais às quais faz referência: a cultura erudita, produzida pelas classes mais altas da sociedade e voltadas exclusivamente para ela, e a cultura popular, cujos produtos advêm e são consumidos pelas classes mais baixas.

Com a chegada dos meios de comunicação de massa, marcada pela apropriação de bens simbólicos de ambas as culturas, qualquer produção cultural – como a música, as artes plásticas e a literatura – passa a ser incorporada pelos novos veículos, abrindo espaço para o surgimento de uma nova noção de cultura: a cultura de massa.

Com ela, surgem também as críticas ao novo modelo, tendo na teoria crítica formulada pela ideologia de esquerda da Escola de Frankfurt uma de suas maiores oposições. Para os membros dessa influente Escola, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, a produção do que vão denominar indústria cultural¹⁶ é estética e politicamente debilitante, responsável pela redução da capacidade de o indivíduo pensar criticamente e, conseqüentemente, pela manipulação do público, funcionando como um instrumento ideológico.

¹⁶ Adorno (1978) utiliza a expressão *indústria cultural* em lugar de *cultura de massa* por acreditar que esta pode ser erroneamente entendida como cultura popular. Nas palavras do autor: "Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por "indústria cultural", a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente. (...) A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo de ambos." (ADORNO apud COHN, 1978, p. 92)

2.2.1.1 O que pensam "apocalípticos" e "integrados"

De acordo com o pensamento apregoado pela Escola de Frankfurt, enquanto a cultura erudita está relacionada ao genuinamente artístico – formado por produtos capazes de revelar autenticidade, bem como elevar o espírito de uma maneira única, numa aproximação daquilo que Benjamin (1987) denomina "aura" –, a cultura de massa dispõe dos produtos culturais unicamente como bens de consumo, equivalendo à perda dessa "aura". De valor de uso, a cultura se transforma em valor de troca.

Embora entendendo que a reprodução, por mais perfeita, não é capaz de capturar a essência da obra de arte, Benjamin (1987) reconhece que ela sempre foi suscetível de reprodução, destacando ter sido no século XX que as técnicas de reprodução passam a alcançar sua maior representatividade. A partir de então, com a desmedida reprodução e apropriação das obras de arte, e, conseqüentemente, das obras do pensamento, seu acesso se espalha por diferentes classes sociais.

Contraposta entre a atitude contemplativa do observador individual e a dispersão no coletivo, entre o privilégio de alguns e o acesso por todos, a cultura de massas, então, se divide entre duas linhas de pensamento antagônicas: de um lado, aqueles que acreditam que essa forma de cultura não se configura como arte e que sua função, manifestada através da indústria cultural, se realiza como um entretenimento fútil no qual o público, ao se divertir, é captado pelo fetichismo do produto, afastando-se de qualquer atitude reflexiva. Do outro, os que defendem a ideia de que tal indústria, movida pelos meios de comunicação de massa, revela-se como o primeiro processo democratizador da cultura por disponibilizá-la às massas, representando uma importante ferramenta de combate à alienação.

Umberto Eco (2000), pondo em discussão tanto as correntes teóricas que veem a indústria cultural de forma negativa quanto as que a veem de forma positiva, intitula "apocalípticos" aqueles que a avaliam como responsável por um estado avançado de "barbárie cultural". Já aqueles para quem a função da cultura industrializada é a mesma de toda produção cultural denomina "integrados".

Nem "apocalíptico", nem "integrado", o entendimento adotado nesta dissertação toma os meios de comunicação de massa como responsáveis por

produtos que vão dos mais banais aos mais intelectualizados, mas cuja escolha e interpretação devem competir ao receptor¹⁷.

Nesse sentido, entendendo que o consumo dos clássicos literários, enquanto um bem cultural universal, beneficia-se dos efeitos globalizantes das mídias e das criações produzidas e distribuídas pela indústria cultural, defende-se aqui que o acesso à alta cultura pode, sim, ocorrer através dos meios de comunicação de massa, como a televisão, conforme debatido adiante.

Concilia-se, nesse ponto, com Eco (2000), para quem, em lugar da fixação no embate entre uma "cultura superior" e uma "cultura inferior", os críticos da indústria cultural deveriam ater-se ao que classifica como o "problema fundamental de nossa civilização", qual seja, "o de levar a cada membro da comunidade a fruição de experiências de ordem superior, dando a cada um a possibilidade de chegar a elas" (ECO, 2000, p. 39).

2.2.1.2 A cultura de massa como um espaço de mediações

Discutindo o espaço da cultura como produtor de significações, Martín-Barbero (2008) também ataca as bases do pensamento tradicional sobre os meios de comunicação de massa, propondo um novo paradigma integrador entre produtores, produtos e receptores a partir das mediações¹⁸. Assim como Eco (2000), o autor atenta para o fato de que, para aqueles que privilegiam a produção, criticando-a como uma forma de desviar a percepção da realidade, a comunicação é entendida não como um meio de interação e troca, mas sim como um processo alienante, no qual se faz chegar ao receptor uma informação com um significado já pronto.

Divergindo desse pensamento, Martín-Barbero (2008) advoga ser preciso repensar o processo da comunicação tomando a recepção não apenas como um ponto de chegada da mensagem, mas também um lugar de partida, em que o

¹⁷ Conforme sugere Stuart Hall (2003), a produção de sentido se dá no receptor, sendo este quem, de fato, decodifica a mensagem codificada no âmbito da produção.

¹⁸ O conceito de mediação concebido por Martín-Barbero não possui contornos muito claros, compreendendo toda a gama de (inter)relações entre política, cultura e comunicação capazes de ressignificar os produtos culturais.

receptor se torna um produtor de sentidos. Consequentemente, o conceito de "massa" deve deixar de indicar anonimato, passividade e conformismo e passar a designar a coletividade, capaz de interferir decididamente nos rumos da produção.

Também García Canclini (2003, p. 19) adverte que "assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos acostumados a encontrá-los"; o que pode ser observado, por exemplo, na presença da cultura erudita, como os clássicos literários, em produtos considerados de massa, como o seriado *Chapolin*, melhor abordado nos próximos capítulos.

Para atender a esse novo e heterogêneo público, a cultura de massa imbrica-se tanto na cultura popular quanto na erudita, disponibilizando-as através de produtos mais imediatos, de fácil compreensão e largo alcance, acarretando com isso um baque na atribuição de valores culturais específicos para cada uma das diferentes camadas sociais. Mas isso não significa a extinção de um tipo de produção cultural em favor de outra. Ao contrário do que temiam (e ainda temem) os "apocalípticos" de plantão, a cultura de massa não leva ao fim da cultura erudita. Como ressalta Santaella (2003):

Não obstante o poder de que se revestem, contra todos os prognósticos, os meios de massa não levaram as formas mais tradicionais de cultura, a cultura superior, erudita, e as culturas populares, ao desaparecimento. Provocaram, isso sim, recomposições nos papéis, cenários sociais e até mesmo no modo de produção dessas formas de cultura, assim como borraram suas fronteiras, mas não apagaram sua existência. (SANTAELLA, 2003, p. 56)

Desse modo, assumindo-a como uma prática democrática, híbrida e mediada, considera-se que a cultura de massa não toma o lugar de outras culturas, mas sim as difunde junto às massas, possibilitando que muitos tenham acesso ao erudito, ainda que de maneiras diferentes, como no caso da adaptação de obras literárias feitas pelo cinema e pela televisão.

Essa percepção coaduna-se, também, com o que Huyssen (2002) intitula "horizontalização cultural", resultado do apagamento de fronteiras entre alta e baixa culturas. Segundo o autor:

Hoje, como todos sabemos, o binário, em seu sentido enfático, foi abolido por uma nova lógica de circulação cultural produzida por tecnologias de mídia, novos padrões de marketing e consumo e seus efeitos radicais tanto na tradição cultural quanto nas estruturas de moda e entretenimento (...). Isso não é para dizer que a diferença entre arte erudita e cultura de massa não existe mais, quer em sociedades ocidentais ou em outros lugares, como se poderia argumentar. Ela continua a existir. E como. Sempre restarão diferenças em qualidade e ambição entre produtos culturais, diferenças em complexidade, demandas diferentes de atenção e conhecimento por parte do consumidor, audiências estratificadas de maneiras diferentes. Mas o que costumava ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas. E complexidade não se encontra apenas em um lado do antigo binário. (HUYSEN, 2002, p. 28/29)

Diante dessa realidade, percebe-se que cabe à televisão ocupar o centro dessa nova dinâmica comunicacional, no papel de grande interlocutora cultural. Para Martín-Barbero (2008), inclusive:

Talvez em nenhum outro lugar o contraditório significado do *massivo* se faça tão explícito e desafiante quanto na televisão: a junção possivelmente inextricável daquilo que nele é desativação de diferenças sociais e, portanto, integração ideológica, e daquilo que ele tem de presença de uma matriz cultural e de um *sensorium* que nas elites produz asco. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 299, grifo do autor)

2.2.2 O poder da TV: alienação ou democratização cultural?

A televisão, ícone maior da indústria cultural, faz parte do cotidiano social e encontra-se nos mais diversos lugares, privados e públicos. Inicialmente restrita a poucos e a apenas um aparelho por residência, a TV, com sua popularização, espalha-se pelos lares e pelos cômodos desses lares: da sala de visita dissemina-se para os quartos, cozinha, área de lazer. Ganha, igualmente, o espaço público nos bares, consultórios, salas de espera etc. e passa a permear outras atividades. Permanece ligada, por exemplo, enquanto se realiza diferentes tarefas, no meio de uma conversa ou mesmo quando não há ninguém a assistindo. Sua onipresença ressalta o poder que ocupa na sociedade como um todo.

Nesse contexto, a televisão assume o papel de grande difusor cultural, marcando forte presença com uma variedade de programas que atendem a diversas camadas socioeconômicas, indo ao encontro das necessidades de um público altamente heterogêneo e criando uma relação de interdependência muito forte com ele.

Para atingir a esse público, a TV apropria-se das mais variadas formas artísticas, de todo tipo de cultura, reproduzindo-as, atualizando-as e adaptando-as aos seus produtos, sendo com isso capaz de apresentar ao telespectador novas formas de ler o mundo, pondo-o em contato com um universo cultural ao qual, sobretudo as camadas mais humildes e com menos escolaridade¹⁹, possivelmente não teriam acesso, como defendido neste trabalho ser o caso das adaptações paródicas produzidas pelo seriado *Chapolin*.

Como afirma Renato Ortiz (1994, p. 130), o "hábito de assistir à TV se consolida definitivamente e se dissemina por todas as classes sociais". Mas embora atenda às demandas de uma audiência que se sobrepõe a divisões de classe, gênero, faixa etária, cultura, localização geográfica etc., muitos (ainda) veem a televisão, por ser um meio de comunicação de massa, como um instrumento de poder e reprodução da estrutura de dominação, lugar de alienação e empobrecimento cultural, como visto na seção anterior. É por esse caminho que alguns autores desenrolam suas análises sobre esse meio de comunicação de massa.

2.2.2.1 As duras críticas à televisão

Um dos mais enfáticos críticos da televisão é Giovanni Sartori (2001), para quem este meio está alterando a própria natureza do ser humano, que deixa de ser *homo sapiens* para se tornar "*homo insipiens*" (ou "*homo videns*", como no título de sua obra), inaugurando uma nova era, a do "pós-pensamento", na qual o homem é incapaz de cultivar o pensamento abstrato, transformando-se em "um animal

¹⁹ Cf. nota 15.

simbólico que não está mais em condição de sustentar, e muito menos de alimentar, o mundo construído pelo *homo sapiens*"²⁰ (SARTORI, 2001, p. 135).

Apontando que a cultura audiovisual, a qual denomina "incultura", opõe-se à cultura da escrita, supervalorizando a imagem em detrimento da palavra e apresentando-se como um atentado à cultura e à democracia em geral, Sartori (2001) culpa a mídia televisiva de estar, entre outras atrocidades, criando "um homem que não lê, que revela um alarmante entorpecimento mental, um 'molóide criado pelo vídeo', um viciado na vida dos videogames" (SARTORI, 2001, p. 24).

Também condenando veementemente a TV, Pierre Bourdieu (1997) considera esse meio de comunicação um "campo midiático" no qual se efetuam "relações de dominação". Alegando que a televisão privilegia o entretenimento em prejuízo da informação e da cultura, o filósofo e sociólogo francês salienta que:

há uma proporção muito importante de pessoas que não leem nenhum jornal, que estão devotadas de corpo e alma à televisão como fonte única de informações. A televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população. (BOURDIEU, 1997, p. 23)

Para Bourdieu (1997) a mídia, em especial a televisiva, constitui, dessa forma, assim como supõe Sartori (2001), uma forma moderna de submissão da consciência e de aniquilamento da vontade individual, ameaçadora das esferas culturais, artísticas e científicas, e inclusive da vida política e da democracia.

Ambos os autores não discutem ideias novas. A ênfase dada aos aspectos negativos da televisão em muito se assemelha às habituais críticas proferidas, sobretudo a partir da Escola de Frankfurt, à indústria cultural.²¹

²⁰ Segundo Sartori (2001, p. 15/16), "na televisão o fato de ver predomina sobre o falar, no sentido que a voz ao vivo, ou de um locutor, é secundária, pois está em função da imagem e comenta a imagem. É por causa disto que o telespectador passa a ser mais um animal vidente do que um animal simbólico. [...] Este fato constitui realmente uma virada radical de direção, pois enquanto a capacidade simbólica distancia o *homo sapiens* do animal, o predomínio da visão o aproxima de novo às suas capacidades ancestrais, isto é, ao gênero do qual o *homo sapiens* é a espécie".

²¹ Cf. subseção 2.2.1.

2.2.2.2 O receptor também constrói o que vê na TV

Voltando-se para a TV sob a ótica de sua expressividade, Arlindo Machado (2001) refuta a disseminada ideia de que esse meio audiovisual é essencialmente nocivo, ideia com a qual se faz eco neste trabalho:

É impressionante o esforço de tantos analistas para tentar provar que o programa de televisão *não pode* ter qualidades, que ele não pode elevar-se acima do nível "mediano" e que, por ser um produto "de massa", ele *não pode* ser avaliado com os mesmos critérios que se utilizam para a abordagem de outros meios. (MACHADO, 2001, p. 20, grifo do autor)

Da mesma forma, Martín-Barbero (1999), em parceria com Gérman Rey, também enfatiza que a televisão precisa de uma crítica:

capaz de distinguir entre a indispensável denúncia da sua cumplicidade com as manipulações do poder e os mais sórdidos interesses mercantis, que sequestram as possibilidades democratizadoras da informação e as possibilidades de criatividade e de enriquecimento cultural, reforçando preconceitos machistas e racistas e contagiando-nos com a banalidade e a mediocridade que está presente na imensa maioria da sua programação e o lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da vida cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades nos modos de construir imaginários e identidades (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 18)

Contrapondo-se tanto a Sartori (2001) como a Bourdieu (1997), que reduzem o telespectador ao papel de mero receptor passivo, absorto diante dos produtos que lhes são "impostos" pela televisão, os posicionamentos de Machado (2001) e Martín-Barbero (1999) vão ao encontro da abordagem do processo comunicativo empreendida por Hall (2003), que compreende a comunicação de massa "[...] em termos de uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados — produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução" (HALL, 2003, p. 387).

A partir da teoria proposta por Hall (2003), é possível entender a recepção enquanto um processo no qual o receptor possui uma participação ativa não só na interpretação da mensagem, mas também nas mediações que o influenciam,

percebendo a comunicação de massa como um todo e sua inserção em um contexto sociocultural mais amplo.

Nesse sentido, Machado (2001) defende ser o telespectador o responsável por decidir o "destino" da televisão, sendo sua a incumbência de eleger o que merece a sua atenção e o seu esforço de interpretação. Para ele,

ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, aprovar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. (MACHADO, 2001, p. 12)

Esse também é o pensamento discutido nos estudos voltados para as mediações de Martín-Barbero (2008). Segundo este autor, a relação entre emissor e receptor não é unilateral; ao contrário, a recepção deve ser entendida como uma atividade profícua, um local de produção de sentidos, no qual o receptor participa do processo de comunicação.

Sendo assim, o telespectador deve ser percebido como um indivíduo social capaz de transformar o "poder ver" (mediante a produção disponibilizada pela televisão) em "como ver" (a partir das impressões e interpretações que lhe são únicas) ou mesmo em um "não ver" (tendo a autonomia de desligar o aparelho ou afastar-se dele quando quiser).

Igualmente contrário à crítica ultrapessimista a respeito da televisão, Dominique Wolton desponta como um dos maiores defensores de seu papel democratizador. Buscando a elaboração de uma teoria crítica da televisão, Wolton (1996, 1999) defende a TV a partir das ideias de "elo social" e "integração nacional", cabendo a ela o preenchimento dos espaços antes ocupados por outras instâncias sociais, como o trabalho, a família e a religião (WOLTON, 1999, p. 421). Assim, argumenta o autor que:

A televisão é, actualmente, um dos principais elos sociais da sociedade individual de massas. É, aliás, igualmente, uma figura desse elo social. Como tenho afirmado repetidamente, a televisão é a única atividade partilhada por todas as classes sociais e por todos os grupos etários, fazendo assim o elo entre todos os meios. (WOLTON, 1999, p. 91)

No entanto, sua teoria não se refere a qualquer televisão, voltando-se especificamente para aquela que denomina "geralista", uma televisão generalista, aberta e participativa, que se dirige a todos e se constitui em um dos laços da sociedade individualista de massa, cujas ocasiões de participação simultânea e livre em atividades coletivas tornam-se cada vez mais raras. A este modelo de televisão, Wolton opõe a TV "fragmentada", fechada, temática, segmentada em canais desenvolvidos para públicos específicos, que acaba aproximando audiências com interesses em comum, enquanto exclui públicos com interesses diferentes, rompendo, de certa forma, o "elo social" caracterizador da mídia televisiva.

Ampliando seu discurso, o autor também adverte que a internet não possui o mesmo caráter democratizador da televisão, em especial a "geralista". Em suas palavras: "A Internet é o contrário de um modelo de comunicação universal; é o ideal da modernidade alienando aqueles que dela não fazem parte"²² (WOLTON, 1999, p. 60).

Nesta dissertação, entretanto, acredita-se que essas oposições encontram-se cada vez mais esvaziadas. Com o advento da cultura digital, a migração dos meios de comunicação de massa para o universo *online* e o estabelecimento cada vez maior de uma interligação entre todas as mídias, a televisão tem-se ajustado constantemente a novas interfaces. Televisão digital, de alta definição, TV interativa e WebTV são algumas das novidades que se acrescentam ao popular veículo.

O próprio objeto de estudo desta pesquisa, o seriado *Chapolin*, é um exemplo disso. Criado e desenvolvido no México, nos anos 1970, e reproduzido no Brasil desde a década seguinte, o programa atualmente é veiculado não apenas pela TV aberta (aquela formada por canais cuja recepção do sinal é gratuita), para a qual foi originalmente produzido e difundido, como também por diferentes canais de TV por assinatura (paga) e pela internet,²³ demonstrando a repercussão da televisão no contexto sociocultural atual.

Salienta-se, no entanto, que, mesmo diante da convergência com as mídias digitais e com conteúdos da internet, a "velha e boa" televisão sobrevive em si mesma, continuando a exercer grande domínio no processo comunicativo e sem

²² Embora esse pensamento date de 1999, Wolton reitera sua preocupação a respeito da relação entre democracia, identidade e cidadania diante dos novos meios tecnológicos em *Internet, e depois?*, de 2003, enfatizando sua predileção pela mídia televisiva generalista.

²³ Cf. Capítulo IV.

perder suas características mais essenciais, mantendo a liderança como veículo de comunicação dominante nas experiências de consumo cultural.

Por tudo isso, a proposta de analisar o papel democratizador da televisão ao aproximar as massas de outros produtos culturais, como os clássicos literários, demonstra-se pertinente.

2.2.3 Do texto à tela: a literatura na TV

Um dos elementos que definem uma cultura é a reprodução de suas maiores referências para a posteridade. Por isso, o diálogo entre literatura e outras formas de arte não é um artifício novo.

Na Grécia antiga, cabe ao teatro oferecer aos leigos o acesso a textos clássicos da tradição e cultura greco-latinas, como *Iliada* e *Odisseia*. Já na Idade Média, ilustrações nas paredes das igrejas substituem a leitura da *Bíblia*, inacessível para a maioria da população leiga que formava os feudos, através da representação gráfica de passagens bíblicas.

Com o advento e desenvolvimento (sobretudo a partir do século XIX) da imprensa, recursos tipográficos visuais — como a xilogravura e, mais tarde, a fotografia — são acrescentados à impressão de textos verbais e abre-se caminho para a popularização dos livros ilustrados.

Já no século XX, com a explosão dos meios midiáticos impulsionados pela indústria cultural, os modos de produção, distribuição e recepção cultural ganham ainda mais inovação, e a literatura passa a circular também através dos meios de comunicação de massa, começando pelo rádio e difundindo-se pelo cinema e pela televisão.

Diante dessa nova realidade, alguns estudiosos e críticos da literatura passam a associar o descaso para com a prática da leitura literária à ocupação do tempo e do espaço cultural do indivíduo pelos meios audiovisuais, condenando a presença de obras literárias nesses suportes em favor da preservação da cultura canônica do livro.

Mas a verdade é que a literatura, em especial textos clássicos, historicamente consumida por uma parcela restrita da sociedade, constituída por

uma elite intelectualizada, carece, independentemente do espaço ocupado pelas mídias audiovisuais, de um alcance mais amplo e democrático.

2.2.3.1 A disponibilização dos clássicos pelas adaptações televisivas

Muitas vezes fadada aos domínios dos bancos escolares, em que não raro os alunos têm acesso a textos literários apenas através de uma leitura fragmentada e superficial, esses livros pouco encontram abrigo nos lares das camadas mais populares, onde o número de não adeptos da leitura²⁴ ainda é grande.

Por isso, tendo em vista serem os meios de comunicação de massa o maior recurso de entretenimento e acesso à cultura por parte das camadas mais humildes/menos escolarizadas da população, destaca-se a importância das produções que adaptam obras literárias, capazes de suprir, ao menos em parte, a necessária aproximação entre literatura e "grande público".

Nesse processo, em que a literatura é entendida como uma forma artística que se inter-relaciona com um universo midiático bastante amplo, que inclui a imprensa escrita (com as versões resumidas, ilustradas, as histórias em quadrinhos), o cinema, as artes visuais, a internet etc., interessa aqui, em particular, a televisão – mídia que ainda ocupa lugar de dominância na sociedade (hoje cada vez mais dividindo espaço com as mídias digitais) –, capaz de ampliar o espaço circulante dos clássicos literários, proporcionando uma leitura renovada e rompendo com as limitações impostas por padrões culturais elitistas.

Nesse sentido, as adaptações televisivas da literatura comumente exercem um poder de sedução maior que o conferido pela leitura – que costuma a ser rechaçada principalmente pelos mais jovens e menos escolarizados, devido aos padrões estético e linguístico presentes nos textos literários, principalmente nos clássicos. Com isso, tais adaptações tornam-se capazes de globalizar o conhecimento de obras e autores diante do leitor contemporâneo, estabelecendo-se

²⁴A pesquisa *Retratos da leitura no Brasil 3*, publicada em 2012, revela que a média de livros lidos por habitante no Brasil é de apenas duas obras completas por ano, além de outras duas lidas parcialmente, números que incluem os livros obrigatórios requisitados em sala de aula. Ainda segundo esse trabalho, embora o consumo de livros tenha aumentado, metade da população brasileira não tem o hábito da leitura, número maior do que o observado na edição anterior do estudo, de 2008. Para mais dados da pesquisa, conferir FAILLA, 2012.

como um espaço de propagação da literatura e constituindo uma valiosa contribuição para um maior acesso à cultura.

Muitos são os exemplos de produtos televisivos capazes de demonstrar o sucesso na transmissão de conteúdo de cunho literário de qualidade. Filmes para TV, minisséries e novelas são algumas das produções que buscam na literatura inspiração e fonte para suas criações.

Seja pelo apelo estético próprio dos recursos audiovisuais desse tipo de mídia, seja pela comodidade de estar a um clique do telespectador-leitor, que só precisa sintonizar em um canal e desfrutar sua programação, as adaptações televisivas reforçam seu espaço como veículo cultural acessível e popular.

Nesse campo, embora os Estados Unidos desponham em número de adaptações literárias para o cinema, com um sem número de produções hollywoodianas, e para o teatro, em especial na Broadway, é na Europa, em países como Espanha e, especialmente, no Reino Unido, sobretudo com as exuberantes produções da British Broadcasting Corporation — BBC²⁵, que a televisão bebe avidamente da literatura.

No Brasil, cuja indústria de teledramaturgia é uma das mais profícuas do mundo, grandes clássicos, em maioria os nacionais, mas também alguns estrangeiros, já foram adaptados, inclusive mais de uma vez, por diferentes canais.²⁶

Também no México, país de origem do objeto de estudo deste trabalho, onde as telenovelas são igualmente um fenômeno em níveis de produção e

²⁵ A rede BBC é uma das TVs públicas mais reconhecidas do mundo, tendo na literatura, sobretudo a britânica, fonte para suas produções desde sua fundação. Uma das primeiras adaptações do canal foi o clássico de Lewis Carroll *Alice através do espelho*, em 1937. William Shakespeare destaca-se como um dos autores mais adaptados pela emissora que, em 1960, estreou a série *An age of Kings*, na qual se apresentava, em quinze partes, as obras *Ricardo II*, *Henrique IV*, *Henrique V*, *Henrique VI* e *Ricardo III*. Outras adaptações incluem *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë e *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, as duas com várias versões entre as décadas de 1940 e 1990. Também já foram adaptadas como minisséries *Orgulho e preconceito* e *Razão e sensibilidade*, ambas de Jane Austen, entre outras.

²⁶ Dentre os textos adaptados para novelas, pode-se citar: *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, em 1975 e em 2012, ambas pela Rede Globo; *Helena*, de Machado de Assis, pela Rede Globo, em 1975, e pela extinta Rede Manchete, em 1987; *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, em 1976, pela Rede Globo, e, em 2004, pela Rede Record; *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, em 1980; *Cabocla*, de Ribeiro Couto, em 1979 e 2004; e *Sinhá Moça*, em 1896 e 2006, todas essas também pela Rede Globo. No que se refere a minisséries, são exemplos: *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, em 1985; *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, também em 1985; *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, e *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz; ambas em 1988; *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, em 1994; *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1999; *Os Maias*, de Eça de Queiroz, em 2001; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que deu origem à "Capitu", em 2008 — todas pela Rede Globo —; e *O guarani*, de José de Alencar, em 1991, pela extinta Rede Manchete.

audiência, textos literários nacionais e internacionais tiveram suas versões na tela pequena.²⁷

Mas os filmes, novelas e minisséries não são as únicas formas de apropriação dos textos clássicos pela mídia televisiva. Além desse tipo de adaptação, que apresenta uma relação mais estreita com as obras literárias, há ainda outro, que dialoga com a literatura de forma mais aberta, através do humor. A repetição com diferença própria das produções paródicas, por exemplo, que rompem com o texto literário por meio do efeito cômico ao mesmo tempo em que, ironicamente, o perpetua, é um exemplo.

Assim, não raro, programas humorísticos se utilizam da paródia para apresentar uma (re)leitura de clássicos da literatura. O programa *Os trapalhões*, por exemplo, já levou à tela grande versões paródicas de grandes obras da literatura como *O trapalhão na ilha do tesouro*, de 1974, adaptação do clássico infanto-juvenil *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson; *O trapalhão nas minas do rei Salomão*, de 1977, paródia do *best-seller* de Henry Rider Hoggard, *As minas do rei Salomão*; e *Os trapalhões e o auto da Compadecida*, de 1987, baseada na obra-prima teatral de Ariano Suassuna; todas reprisadas com sucesso na TV.

Na televisão, a série de animação estadunidense *Os Simpsons*, considerada um ícone da cultura de massa, também faz uso, com grande frequência, de referências literárias em seus episódios. Já foram parodiados, por exemplo, a obra *O senhor das moscas*, de William Golding, no episódio *O ônibus* (nº 192, de 1998); o clássico conto "O corvo", de Edgar Allan Poe, na última parte de *A casa da árvore dos horrores* (episódio nº 16, de 1990); e *Hamlet*, de Shakespeare, na sequência final do episódio *Histórias de domínio público* (nº 283, de 2002), entre muitos outros.

Para os fins deste trabalho, no entanto, opta-se pelo popular seriado mexicano *Chapolin*, que faz uso da literatura tanto na construção paródica do

²⁷ Dentre as adaptações de obras literárias para telenovelas, menciona-se, à guisa de exemplo: *Cumbres borrascosas* (Televisa, 1964), inspirada em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë; *Santa* (Televisa/Canal de las Estrellas, 1978), originada do texto homônimo de Federico Gamboa, um dos máximos expoentes do Naturalismo mexicano; *Las aventuras de Huck* (Televisión Independiente de México, antecessora da Televisa, 1969), tomada de *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain; *Marianela* (Telesistema Mexicano — Canal 4, 1961) e *Flor y canela* (Televisa/Canal de las Estrellas, 1989), ambas adaptadas de *Marianela*, do espanhol Benedito Pérez Galdós, considerado um dos melhores representantes do romance realista espanhol do século XIX; *La malquerida* (Televisa/Canal de las Estrellas, 2014), adaptação da obra teatral de mesmo nome do espanhol ganhador do prêmio Nobel de literatura Jacinto Benavente; além da minissérie *Ardiente secreto* (Televisa, 1978), inspirada em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

personagem-título quanto em seus episódios.²⁸ Entre as obras presentes no programa, pode-se citar: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare; *Fausto, uma tragédia*, de Goethe; *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand; e *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.

O seriado, objeto de estudo desta dissertação, é abordado no Capítulo IV, e os episódios que formam o *corpus* da pesquisa são analisados no Capítulo V. Antes disso, porém, convém abordar alguns conceitos teóricos que fundamentam a análise, em especial a abordagem acerca da paródia e a teoria da adaptação, vistos a seguir.

²⁸ Cf. Capítulo IV.

III

**"NÃO CONTAVAM COM A MINHA ASTÚCIA!":
A ADAPTAÇÃO DOS CLÁSSICOS ATRAVÉS DA PARÓDIA**

A transposição de textos literários para outras formas artísticas e outras mídias já é algo bastante comum na cultura contemporânea. Inúmeras são as práticas de ressignificação da literatura que, mediante a junção de signos unicamente verbais com signos visuais e sonoros, a transformam em peças teatrais, histórias em quadrinhos, publicidade, filmes, novelas, seriados etc., mobilizando novas formas de leitura e recepção dos clássicos.

Dentre essas práticas, destacam-se aqui as adaptações, em especial as realizadas pelo programa *Chapolin*, que, através da paródia, releem clássicos universais, atualizando-os e divulgando-os para um público bastante diversificado, tendo como principal objetivo o humor.

Visando a entender as práticas através das quais os textos literários são transpostos para os episódios do seriado, cuja análise é realizada mais adiante²⁹, este capítulo aborda o conceito de paródia, tendo como referências centrais Bakhtin (1993, 1997), Sant'Anna (2003), Hutcheon (1985) e Rose (1993), bem como duas das principais teorias sobre adaptação — a tradução intersemiótica, a partir dos trabalhos de Plaza (2003), Bluestone (2003) e McFarlane (1996); e a teoria da adaptação, cujos principais representantes são Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Hutcheon (2013) e Sanders (2006). Utiliza-se, ainda, como base teórica, as definições de dialogismo, intertextualidade e hipertextualidade, desenvolvidas por Bakhtin (1997, 2003), Kristeva (2005) e Genette (1982, 2010), respectivamente.

3.1 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE NAS ADAPTAÇÕES PARÓDICAS

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto).
Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha,

²⁹ Cf. Capítulo V.

iluminando tanto o posterior, quanto o anterior, juntando dado texto a um diálogo entre textos. (BAKHTIN, 1986, p. 162)

Falar em adaptação de um ou mais textos para um diferente meio implica, necessariamente, o debate sobre o diálogo entre o(s) texto(s) inspirador(es) e a nova obra, comumente referidos como partes de uma relação intertextual (intertextos) ou como hipotexto(s) e hipertexto, respectivamente.

Em se tratando da construção de um novo texto através da paródia — como é o caso das adaptações realizadas pelo seriado *Chapolin* —, essa discussão se torna ainda mais importante, haja vista que a paródia, entendida por uns como a "intertextualidade das diferenças" (SANT'ANNA, 2003) e por outros como uma prática hipertextual (GENETTE, 1982, 2010), manifesta-se como uma "forma de discurso interartístico" (HUTCHEON, 1985) que dialoga com texto(s) anteriores ao mesmo tempo em que rompe com eles.

Nesse sentido, para melhor entender os termos acima mencionados, utilizados com frequência na parte prática deste trabalho, abordam-se, nesta seção, os conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 1997, 2003) e intertextualidade (KRISTEVA, 2005; BARTHES, 2004; e RIFFATERRE, 1979 apud SAMOYAUULT, 2008), bem como as categorias transtextuais propostas por Genette (1982, 2010), com destaque para a hipertextualidade. A partir daí, são discutidas algumas das principais concepções a respeito da paródia (BAKHTIN, 1993, 1997; SANT'ANNA, 2003; HUTCHEON, 1985; e ROSE, 1993), apontando aquelas que melhor se adequam à proposta desta pesquisa.

3.1.1 Dialogismo e intertextualidade: de Bakhtin a Kristeva

Um dos aspectos mais importantes da teoria da linguagem proposta por Bakhtin (1997, 2003) é o diálogo, princípio que estende à sua concepção de mundo e de sujeito. Conforme assevera Fiorin (1999):

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o

discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc. (FIORIN, 1999, p. 29)

3.1.1.1 Dialogismo e polifonia em Bakhtin

Para Bakhtin (1997, 2003), a linguagem só existe enquanto dirigida para o outro, e, por isso, nenhum discurso é autônomo ou independente, revelando-se como um processo heterogêneo que inclui diversas vozes e cuja condição de sentido é representada pelo diálogo. De acordo com sua conceituação:

As relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica. (BAKHTIN, 2003, p. 323)

Em outras palavras, o dialogismo pode ser entendido tanto como um elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem quanto, por outro lado, dizer respeito às relações estabelecidas entre o "eu" e o "outro" nos processos discursivos estabelecidos historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos (BRAIT, 1997, p. 98).

Ao estudar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (1997) identifica nos textos do romancista a coexistência de vários discursos sem a predominância de um(ns) sobre o(s) outro(s) — nem mesmo a voz do narrador se destaca —, estabelecendo uma relação dialógica na qual as falas de autor e personagens se encontram no mesmo plano. Diante disso, atribui a ele a criação de um novo tipo de romance, o qual denomina polifônico.³⁰

Na polifonia, segundo Bakhtin (1997), uma obra interage com outras vozes, outros discursos, caracterizando-se pela presença de uma heterogeneidade de elementos por ela assimilados e reestruturados, no que se contrapõe ao universo

³⁰ Bakhtin toma o termo polifonia emprestado da música, cuja acepção refere-se à combinação simultânea e harmonicamente estabelecida entre várias melodias independentes.

monológico, no qual o discurso se apresenta como uma única voz, a do próprio autor, detentor do poder de significar.

Vale destacar, no entanto, que os conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia não se confundem. Segundo Barros (1999, p. 4), enquanto se reserva o primeiro termo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso, o segundo é definido pelas vozes presentes no discurso que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Logo,

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1994, p. 6)

No caso das adaptações, ambos os termos contribuem para demonstrar que um novo texto revela a intervenção de outros textos, anteriores a ele, ao mesmo tempo em que exerce uma influência própria, ao imprimir, por exemplo, novas características à(s) obra(s) fonte, como ocorre nos episódios do seriado *Chapolin*, que atribuem aos clássicos adaptados um viés cômico.

Nesse sentido, Robert Stam (2013), especialista em teoria e história do cinema, afirma que:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 2013, p. 230, grifo nosso).

Segundo aponta Barros (1999), o dialogismo se desdobra em dois aspectos: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário do texto, e o da intertextualidade, no interior do discurso (denotando o diálogo com outros textos).

Nesse sentido, à ideia de dialogismo soma-se uma outra: a de intertextualidade. Mas embora calcado nos estudos realizados por Bakhtin, o termo não nasceu com o pensador russo, sendo concebido por Julia Kristeva³¹, como modo de (re)nomear a relação dialógica estabelecida no interior dos textos.

³¹ A autora utiliza o termo intertextualidade pela primeira vez no artigo "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", publicado originalmente em 1967, na revista *Critique*, no qual promove uma longa

3.1.1.2 A intertextualidade a partir de Kristeva

Em suas pesquisas, Kristeva (2005) atenta para a produtividade da escrita literária enquanto redistribuição e disseminação de textos anteriores através de um novo. Sob essa concepção, a semioticista defende que todo texto literário possui uma relação implícita ou explicitamente marcada com outros textos que lhe antecedem, caracterizando-se, portanto, como um intertexto.

Dito de outro modo, considerando a ideia de que todo texto é um intertexto, não existe texto puro, dotado de neutralidade ou originalidade. A partir das memórias discursivas do autor, que lhe trazem à lembrança outros textos já conhecidos, uma obra, intencionalmente ou não, sempre remete a outras.

Assim Kristeva (2005) chega a sua famosa conceituação de intertextualidade, tornada chave no campo da crítica literária e mais tarde popularizada em outras áreas do saber e das artes, inclusive a teoria da adaptação³²:

[T]odo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.³³ (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Já Roland Barthes (2004) apresenta novas perspectivas sobre a intertextualidade. Além de considerar o texto um espaço de dimensões múltiplas, das quais nenhuma é original, correspondendo a um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004, p. 62), importa ao autor o papel do leitor na tessitura do texto. Para ele:

Um texto é feito de múltiplas escritas, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar no qual esta multiplicidade se agrupa, e este lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escrita

discussão acerca das teorias bakhtinianas contidas nas obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A cultura popular na Idade média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*.

³² Cf. Seção 3.2, neste capítulo.

³³ Kristeva (2005) faz uso do termo *intersubjetividade* para se referir à relação entre os sujeitos do discurso: autor e leitor. Para a autora, essa relação constitui um eixo horizontal, ao qual se junta um eixo vertical, a *intertextualidade*, referente à relação entre um texto e os demais (intertextos), que com ele dialogam.

são inscritas sem que nenhuma delas se perca; a unidade do texto não reside na sua origem, mas em seu destino (...). (BARTHES, 2004, p. 64)

Também a partir desse desenvolvimento da intertextualidade como um processo atinente tanto à pluralidade do texto quanto à de quem o lê, Riffaterre (1979 apud SAMOYAUULT, 2008) aborda a recepção a partir da possibilidade do reconhecimento do intertexto por um mínimo traço, mesmo implícito, que venha a acionar no leitor o seu repertório de leituras. Nesse sentido, o intertexto passa a ser compreendido como "a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram" (RIFATERRE, 1979, p. 9 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 28), sendo, portanto, inseparável do texto e essencial para a sua compreensão.

Embora esses estudiosos não contemplem o texto veiculado por outras mídias, atualmente, a noção de intertextualidade, associada à de dialogismo, é amplamente utilizada tanto na análise de relações estabelecidas entre textos de um mesmo campo semiótico, como o literário, quanto entre campos semióticos distintos, para investigar, entre outras, a associação entre "novos" textos, produzidos, por exemplo, no universo televisivo, cinematográfico, musical, publicitário etc., e os textos que lhes são anteriores, advindos do universo literário.

Stam (1992), por exemplo, ressalta que o cinema (ideia que se estende aqui também à televisão) vale-se constantemente de um conceito alargado de intertextualidade para mostrar a relação de textos entre si e deles com o público:

A concepção de "intertextualidade" (versão de "dialogismo", segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao "diálogo" de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). (STAM, 1992, p. 34)

Partindo do princípio de que a adaptação de uma obra artística consiste em *uma* leitura dentre uma gama de leituras possíveis, Stam (2013), alicerçado no

dialogismo bakhtiniano e na teoria da intertextualidade de Kristeva, propõe uma abordagem dialógico-intertextual para a adaptação, esclarecendo que:

Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. (STAM, 2013, p. 226)

A teoria discutida até aqui serve para corroborar a ideia defendida neste trabalho no sentido de considerar que as adaptações que compõem seu *corpus* se situam em uma intrincada rede de textos que influenciam e são influenciados por outros textos. Com efeito, por se tratarem de um produto televisivo elaborado a partir de processos de apropriação, transformação e atualização de outros textos, essas adaptações podem ser associadas ainda a mais um conceito, o de hipertextualidade, que, conforme proposto por Genette (1982, 2010), equivale à categoria transtextual que privilegia o caráter transformacional do texto anterior (hipotexto) para o texto derivado (hipertexto).

3.1.2 A contribuição de Genette: a hipertextualidade como categoria transtextual

Na senda dos estudos sobre dialogismo e intertextualidade, a contribuição de Gérard Genette (1982, 2010) evidencia-se por ampliar os conceitos delineados por Bakhtin e Kristeva ao propor o termo *transtextualidade* para se referir à "transcendência textual do texto", ou seja, a "tudo o que põe o texto em uma relação, implícita ou explícita, com outros textos" (GENETTE, 2010, p. 13).

3.1.2.1 As categorias transtextuais

São cinco as categorias transtextuais genettianas: (a) intertextualidade, (b) paratextualidade, (c) metatextualidade, (d) hipertextualidade e (e) arquitextualidade.

(a) A *intertextualidade* é definida como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos em que há a efetiva presença de um texto em outro, sendo suas formas mais usuais a citação (cuja ocorrência se dá entre aspas, com ou sem referência precisa), o plágio (quando o empréstimo não é declarado) e a alusão (na qual se observa uma relação mais sutil e menos explícita entre um enunciado e outro).

(b) A *paratextualidade* diz respeito ao entorno do texto propriamente dito, à relação entre o texto e "textos externos" (paratextos), que fornecem ao texto em si um aparato ou comentário. A esta categoria pertencem, por exemplo, os títulos, os prefácios, as advertências e notas, os prólogos e as epígrafes, as ilustrações etc.

(c) A *metatextualidade* estabelece uma relação crítica entre textos, comumente chamada de "comentário", na qual dialogam entre si, sem necessariamente citar, ou mesmo nomear, uns aos outros.

(d) A *hipertextualidade*, definida como "toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário" (GENETTE, 2010, p. 18, grifo do autor), abrange uma associação mais íntima entre textos, em que um é derivado, por transformação ou imitação, de outro, pré-existente, constituindo um "texto de segunda mão".

(e) A *arquitextualidade* trata de uma relação mais genérica, completamente silenciosa, que articula apenas uma menção textual, de caráter puramente taxonômico, mas na qual há uma recusa em admitir o texto como pertencente a um determinado gênero.

Apesar de se assemelhar às definições recorrentes de intertextualidade (como a de Kristeva), a aplicação do termo *hipertextualidade* foca-se não na co-presença entre dois ou mais textos, caracterizadora da relação intertextual, mas sim nas operações transformadoras realizadas no hipotexto (texto anterior) capazes de desvalorizá-lo e trivializá-lo, reescrevê-lo em outro estilo, reelaborá-lo através de uma produção que o admire ou menospreze, ou ainda modernizá-lo, acentuando certas características originais (DINIZ, 2005, p. 44).

Assim, como afirmam Koch, Bentes e Cavalcante (2008):

(...) a hipertextualidade se diferencia dos demais num ponto crucial: ela se descreve por uma relação de derivação. Um texto é derivado de outro texto — que lhe é anterior —, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. A *paródia*, o *pastiche*, o *transvestimento burlesco*, por exemplo, todos se originam de outros textos já existentes, e é dentro dessa relação entre o texto-fonte, a que Genette chamou de "hipotexto", e o texto derivado, que tratou como "hipertexto" (daí a designação de *hipertextualidade*) que se edifica este processo (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2008, p. 134/135, grifo dos autores).

3.1.2.2 A hipertextualidade nos estudos sobre adaptação

Para os propósitos deste trabalho, a hipertextualidade merece ser abordada, ainda que brevemente, na medida em que é entendida por estudiosos do cinema, especialmente no campo da adaptação fílmica de textos literários (cujas teorias são aqui adotadas para referir-se também à mídia televisiva), como Robert Stam e Thaïs Flores Diniz, como a categoria que melhor se adequa a este tipo de produção. Desse modo, segundo Stam (2013):

O termo "hipertextualidade" possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo "intertextualidade." A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, 2013, p. 233/234)

Da mesma maneira, Diniz (2005) afirma que:

O termo hipertextualidade é mais rico em aplicação potencial para o cinema do que o termo intertextualidade tão largamente difundido. Um conceito abrangente de hipertextualidade inclui os "remakes", as "sequels", as versões revisadas de "Westerns", os pastiches genéricos e as re-elaborações, e as *paródias*. (DINIZ, 2005, p. 44/45, grifo nosso)

Dentre os exemplos citados por Diniz (2005), destaca-se a paródia — entendida por Genette (1982, 2010) como uma prática hipertextual manifestada através da transformação lúdica³⁴ — como um recurso que tem encontrado terreno fértil e próspero nas adaptações, como as produzidas pelo seriado *Chapolin*.

Diante do exposto, percebe-se que, a partir das categorias transtextuais propostas por Genette (1982, 2010), se estabelece uma distinção entre os conceitos de intertextualidade, limitado à presença concreta de um texto em outro, e hipertextualidade, cuja relação entre textos se dá por um processo de derivação.

Todavia, quando aplicados aos estudos sobre adaptação, embora muitos estudiosos priorizem o uso do termo *hipertextualidade* em lugar de *intertextualidade*, como visto nas referências supracitadas, ambos são amplamente utilizados e, não raro, se confundem. Stam, por exemplo, na obra *Introdução à teoria do cinema* (2013), ao mesmo tempo em que defende a aplicação do termo *hipertextualidade* para se referir aos filmes derivados de outros filmes (adaptação) (STAM, 2013, p. 233/234, supramencionado), toma a adaptação como uma forma de *dialogismo intertextual* (STAM, 2013, p. 266), ideia a que se retoma na próxima seção³⁵.

Do mesmo modo, nesta dissertação, sobretudo na análise do *corpus*, empregam-se ambos os termos de maneira análoga para aludir às relações de co-presença e de derivação entre os textos que compõem as adaptações realizadas pelo seriado *Chapolin*, de natureza predominantemente paródica.

³⁴ Para Genette (2010, p. 38-44) existem dois tipos possíveis de operações para a criação hipertextual: (a) a *transformação*, considerada simples ou direta, por transportar as ações de uma obra para outra; e (b) a *imitação*, movimento também de transformação, mas que é executado de forma mais complexa, exigindo certo domínio do texto que deseja imitar por parte do imitador. A partir dessas operações, e atribuindo a elas a forma do *lúdico* (referente à brincadeira, ao humor e a leves alterações de significado no hipotexto), do *satírico* (relacionado ao sarcasmo e à ridicularização do hipotexto) ou do *sério* (que visa à transformação do hipotexto mantendo proximidade com ele), o autor propõe uma divisão estrutural dos tipos de relação estabelecidos entre hiper e hipotextos, da qual importa aqui destacar a conexão entre a *transformação* e o *lúdico*, na qual Genette enquadra a paródia.

³⁵ Cf. seção 3.2, subseção 3.2.2, neste capítulo.

3.1.3 Os diferentes aspectos da paródia

Através dos tempos, a paródia, um dos tópicos mais controversos e mais estudados na atualidade (MOISÉS, 2004, p. 340), vem se destacando por possibilitar a aproximação do antigo com o novo, ou seja, por expressar o desejo de renovação das diversas expressões de arte do passado nas formas artísticas da contemporaneidade. Affonso de Sant'Anna (2003) afirma, inclusive, que:

desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja, a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos. (SANT'ANNA, 2003, p. 7)

Isso comprova que a paródia em nada deve ser considerada um fenômeno atual. Remontando à Grécia Antiga, Sant'Anna (2003) lembra que Aristóteles, em *Poética*, já fazia uso da palavra *paródia*, atribuindo sua origem, como expressão de arte, ao escritor da comédia grega Hegemon de Thasos (século V a.C.), conhecido por apropriar-se de poemas épicos renomados, transformando, através da ligeira alteração de sua redação, o sublime em ridículo, característica própria das obras de estilo cômico.

Mas Sant'Anna (2003) também argumenta, embora sem especificá-los, que outros autores reconhecem o surgimento da paródia cem anos antes, no século VI a.C., apontando como seu precursor Hipponax de Éfeso (SANT'ANNA, 2003, p. 12).³⁶

Controvérsias quanto ao seu surgimento à parte, é mesmo a partir dos formalistas russos Tynianov e, sobretudo, Bakhtin — quando se ocupa em caracterizar os efeitos cômicos de diversas obras literárias (principalmente em *A*

³⁶ Segundo Moisés (2004, p. 341), "Aristóteles considera na *Poética* (1448 a 12) que [a paródia] tenha sido inventada por Hegemon de Thasos, poeta do século V a.C., autor do poema herói-cômico *Gigantomachia* (*Batalha de gigantes*). Entretanto, já na centúria anterior se registram obras no gênero, escritas por Hipponax de Éfeso e pelos autores anônimos de *Margites* e *Batrachiomachia* (*Batalha das rãs e dos ratos*): na opinião de Aristóteles (1448 b 38), a primeira está para a comédia assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para a tragédia; e a segunda, encerra uma paródia burlesca de *Ilíada*."

cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais e Problemas da poética de Dostoiévski) — que a teoria sobre a paródia ganha forma.

3.1.3.1 Carnavalização e paródia

Declarando que na Antiguidade tudo se parodia e que na Idade Média é comum, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, a paródia sacra, de textos e ritos sagrados, Bakhtin (1993, 1997) entende a paródia como um modo privilegiado de carnavalização. Este conceito é concebido por ele a partir da observação do carnaval e das festividades no contexto de Rabelais (BAKHTIN, 1993) e se refere à inversão do tradicional, ou seja, à oposição ao tom sério, na qual ocorre a emancipação social através da manifestação carnavalesca no cotidiano.

Para o estudioso, o carnaval representa um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e renascentista, em que há uma ruptura com as esferas oficiais. Portanto,

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 1997, p. 123)

Assim, considerada uma subversão da ordem e da realidade, relacionada ao universo da inversão, do deslocamento e da contradição, a carnavalização é entendida pelo autor como a celebração do riso, tendo na paródia um dos seus principais elementos. Isto porque, tal como no universo carnavalizado, a paródia também pressupõe o reconhecimento do mundo às avessas, na medida em que possui a paradoxal característica de aproximar-se e distanciar-se do modelo que parodia, evocando e rompendo com ele ao mesmo tempo.

Nesse sentido, ainda segundo Bakhtin (1997), a principal característica da paródia é o seu caráter polifônico, que a faz assimilar um texto e depois renunciá-lo,

recriando-o a partir de um novo paradigma. Ao analisar a natureza carnavalesca da paródia sob o ponto de vista da obra de Dostoiévski, o autor esclarece que:

A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo "mundo às avessas". Por isso a paródia é ambivalente. [...] O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens [...] se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus. (BAKHTIN, 1997, p. 127, grifo do autor)

Refletindo sobre a concepção de paródia proposta pelo pesquisador, Stam (1992) afirma que:

A paródia, para Bakhtin, é o modo privilegiado de carnavalização artística. Ao aproximar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, diametralmente oposta à do original, a paródia é especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, precisamente porque ela reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la, através de uma espécie de jiu-jítsu artístico *contra* a dominação. (STAM, 1992, p. 90, grifo do autor)

Embora Bakhtin tenha-se voltado especificamente para os textos literários, suas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento do tema em um campo semiológico mais amplo, como o fez Affonso de Sant'Anna (2003).

3.1.3.2 Paródia, paráfrase e companhia

Ao avançar nos estudos sobre paródia, Sant'Anna (2003) rompe com a relação dicotômica proposta pelas teorias de Tynianov e Bakhtin, que se restringe à oposição entre estilização e paródia, questionando-a:

Talvez a estilização não seja apenas um dado opositivo à paródia, mas algo mais complexo, algo que chamarei de efeito e que pode

ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase. Em outros termos: a dualidade paródia/estilização me parece fraca, de pouca pertinência, deixando alguns vazios que poderemos tentar compreender. (SANT'ANNA, 2003, p. 36)

A partir daí, o autor apresenta sua tentativa de redefinição dos conceitos de paráfrase e paródia associados à estilização, estabelecendo, assim, três modelos de correlação entre os termos. No primeiro, discute o efeito *pró-estilo* da paráfrase e o efeito *contra-estilo* da paródia. Dessa forma, quando a estilização segue a mesma direção ideológica do texto-fonte, transforma-se em uma paráfrase, já quando toma o sentido contrário, torna-se uma paródia. Sob esse novo viés, a estilização passa a ser compreendida como uma técnica geral da qual paráfrase e paródia são efeitos particulares.

No segundo modelo, o pesquisador adota a noção de desvio, que considera os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais como o distanciamento maior ou menor em relação ao texto-fonte. De acordo com esse conceito, a paráfrase corresponde a um *desvio mínimo*, na medida em que mantém o sentido do texto-base; a estilização equivale a um *desvio tolerável*, que reforma o texto anterior, modificando sua forma, mas mantendo ao máximo sua estrutura; e a paródia consiste em um *desvio total*, que representa um rompimento capaz de subverter a estrutura ou o sentido do texto parodiado (SANT'ANNA, 2003, p. 37-42).

Por fim, Sant'Anna (2003) apresenta a ideia de apropriação como uma técnica que, opondo-se à paráfrase e divergindo da estilização, se configura como uma radicalização da paródia, que devora o texto apropriado para produzir algo diferente. Assim, o autor estabelece, como terceiro modelo, o encadeamento dos quatro termos dividindo-os em dois eixos: o das *similaridades*, composto pela paráfrase e pela estilização, e o das *diferenças*, do qual fazem parte a paródia e a apropriação (SANT'ANNA, 2003, p. 46-48).

O estudioso ressalta, contudo, que, apesar da separação classificatória desses elementos,

paródia, paráfrase, estilização e apropriação são efeitos que podem e devem coexistir no discurso, democraticamente, e que se deve evitar a ideia de que qualquer desses efeitos é "melhor" ou "mais necessário" que o outro, pois todos fazem parte do *sistema*. (SANT'ANNA, 2003, p. 82/83, grifo do autor)

Ao apreciar as adaptações realizadas pelo seriado *Chapolin* a partir dos conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação, conforme discutidos por Sant'Anna (2003), percebe-se ser a paródia o principal recurso utilizado na releitura dos clássicos da literatura pelo programa humorístico.

De fato, como apresentado no Capítulo IV, a paródia constitui não só a base sobre a qual são produzidos muitos dos episódios de *Chapolin*, como também a inspiração para a idealização do seriado e a construção do próprio personagem-título.

Nesse diapasão, destaca-se a importância da contribuição de Sant'Anna (2003) para este trabalho, em que se pretende demonstrar que "A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas" (SANT'ANNA, 2003, p. 7), conforme sugere o autor.

3.1.3.3 O efeito cômico da paródia

Linda Hutcheon (1985), adotando uma definição pós-moderna para o termo, entende a paródia como "uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade", "uma forma de discurso interartístico" (HUTCHEON, 1985, p. 13), integradora de diferentes expressões de arte e cultura.

Atentando para a raiz etimológica da palavra, oriunda do substantivo grego *parodia* (no sentido de "contracanto"), Hutcheon (1985) explica que seu elemento formador *odos* (canto) evidencia a "natureza textual ou discursiva da palavra" (HUTCHEON, 1985, p. 47). Já o prefixo grego *para* possui dois significados: "oposto a" (contra), e "ao lado de" (lado a lado). Segundo a autora, o primeiro fundamenta o conceito que coloca a paródia em oposição ou contraste com texto anterior e, provavelmente, dá a ela significados que tendem a ser depreciativos e pejorativos, como uma cópia inferior e infeliz do texto de partida.

Discordando dessa forma de conceber a paródia, considerada por ela como "parasitária e derivativa" (HUTCHEON, 1985, p. 14), a pesquisadora prefere o uso da segunda acepção do prefixo ("ao lado de"), entendendo existir aí, em lugar de contraste, uma sugestão de acordo ou intimidade que dá à paródia um sentido mais amplo, que varia do intento pejorativo ao elogioso. Sob este viés,

a paródia pode, obviamente, ser toda uma série de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente do texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. Seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz. (HUTCHEON, 1985, p. 28)

Mas apesar de apontar-lhe um cunho tão diversificado, Hutcheon (1985) aparenta esquivar-se da noção de paródia enquanto prática cômica, defendendo uma posição mais neutra, segundo a qual as obras paródicas não devem se reter às classificações de "ridícula" ou "cômica", "uma retenção que a prática paródica moderna contesta" (HUTCHEON, 1985, p. 38/39). Abordando a paródia a partir de diferentes formas artísticas do século XX, a autora diminui a importância de seus aspectos cômicos, focando-se na acentuação de suas funções inter e metatextuais.

Em contrapartida, Margaret A. Rose (1993), também entendendo a paródia como uma forma de expressão metatextual, defende que sua característica mais distintiva e essencial é a comicidade, alegando, inclusive, que a maioria das paródias de sucesso produzem, da incongruência entre o texto de partida (ao qual denomina "original") e a paródia, algum efeito cômico (ROSE, 1993, p. 45).

No primeiro capítulo de sua obra, a autora dedica-se a trazer à tona uma extensa etimologia da palavra, chegando à conclusão que, independente das teorias sobre o termo, a paródia sempre foi entendida como algo humorístico ou ridicularizante (ROSE, 1993, p. 5-53). Nas palavras da autora, portanto:

[P]arody may be defined in general terms as the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material. The term "refunctioning" has been explained previously as referring to the new set of functions given to parodied material in the parody and may also entail some criticism of the parodied work.³⁷ (ROSE, 1993, p. 52)

Embora concorde que, em um sentido geral, a paródia conceitua-se, fundamentalmente, como uma imitação com diferença, sem a existência de um consenso teórico sobre sua relação direta com o cômico, nesta dissertação, toma-se o conceito de paródia principalmente a partir da sua relação com a zombaria, o riso e a comédia, características que fazem dela um dos mais populares recursos utilizados na construção de textos humorísticos, como ocorre no seriado *Chapolin*,

³⁷ Tradução livre: Paródia pode ser definida em termos gerais como a *refuncionalização cômica de material linguístico ou artístico pré-formado*. O termo "refuncionalização" foi explicado anteriormente referindo-se ao novo conjunto de funções dadas ao material parodiado na paródia e pode implicar também algumas críticas ao trabalho parodiado.

em que a deformação criativa de obras ou figuras renomadas as coloca, inevitavelmente, em uma situação cômica.

Nesse sentido, diante dos pontos de vista de Hutcheon (1985) e Rose (1993), a definição adotada pela segunda, cujo trabalho não renuncia os efeitos risíveis da paródia, é a que influencia mais diretamente esta pesquisa³⁸, tendo em vista o objeto de estudo aqui investigado, o seriado *Chapolin*, fazer uso recorrente da paródia cômica como forma de gerar humor.

Acerca da comicidade, autores como Propp (1992) e Bergson (1983) entendem que o cômico busca submeter seu objeto à zombaria, rebaixando-o e humilhando-o. Para o primeiro, para quem a comicidade tem como efeito específico o riso de zombaria, “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p. 46).

De maneira semelhante, Bergson (1983) também associa o cômico ao ridículo, tendo no riso — “uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele” (BERGSON, 1983, p. 72) — a função de esvaziar e diminuir o objeto com a intenção de corrigir um desvio.

Todavia, convém ressaltar que a paródia não é uma prática necessariamente destrutiva, mas sim reconstrutiva. Conforme aponta Rose (1993):

Despite the fact that parodies may be *both* critical of *and* sympathetic to their "targets", many critics have continued to describe parody as being *only* critical, or *only* sympathetic, or playful, or agitational, or engagé, or blasphemous, or ironic, or imitative, or counter-imitative, and so on. In addition to being a device which is able, because of its peculiar dual structure, to have an ambivalent, or ambiguous, relationship to its "target", parody is able to be used to demonstrate several of the above characteristics at once, if, or when, an author chooses.³⁹ (ROSE, 1993, p. 47, grifo da autora)

³⁸ Importa registrar, no entanto, que, embora a acepção de Rose (1993) atenda melhor à proposta deste trabalho, não se pretende aqui privilegiar a sua teoria em detrimento de outras, como a de Hutcheon (1985), por exemplo, que apesar de não abordar a comicidade como um elemento intrínseco à paródia, apresenta uma rica teoria sobre a paródia constantemente mencionada nesta dissertação.

³⁹ Tradução livre: A despeito do fato de que as paródias possam ser *ao mesmo tempo* críticas e simpáticas em relação aos seus "alvos", muitos críticos continuam a descrevê-la como sendo *unicamente* crítica, ou *unicamente* simpática, ou lúdica, ou agitadora, ou engajada, ou blasfemadora, ou irônica, ou imitativa, ou contraimitativa, e assim por diante. Complementando o fato de ser uma ferramenta que é hábil, por conta de sua estrutura dualista peculiar, tem uma ambivalência, ou relação ambígua como o seu "alvo", a paródia é apta para ser utilizada para demonstrar muitas das características acima descritas de uma só vez, se, ou quando, um autor assim escolher.

Assim, a forma como o ridículo e a zombaria se processam no cômico e o modo como esses elementos se manifestam na paródia vão depender do objetivo do parodiador, que pode ser o de escarnecer do objeto parodiado, questioná-lo ou simplesmente forjar algo novo a partir dele, mas sempre resultando em uma reescritura mimética distorcida.

3.1.3.4 A importância do ato de recepção da paródia

Seja qual for a intencionalidade por trás da construção de uma paródia, é preciso entendê-la, antes de tudo, como "um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes", conforme aponta Hutcheon (1985, p. 50). Para esta autora:

[Q]uando chamamos a alguma coisa paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, *inferimos* então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto. (HUTCHEON, 1985, p. 108, grifo da autora)

Sant'Anna (2003), a esse respeito, assinala que a paródia (assim como a paráfrase, a estilização e a apropriação) é um recurso melhor percebido por um leitor mais informado, sendo preciso "um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos" (SANT'ANNA, 2003, p. 26).

Do mesmo modo, Rose (1993), que contempla a paródia não só no contexto da composição de textos, mas também a partir de sua recepção, sublinha o papel da paródia no processo comunicativo, por meio do qual "The work to be parodied is 'decoded' by the parodist and offered again (or 'encoded') in a 'distorted' or changed form to another decoder, the reader of the parody"⁴⁰(ROSE, 1993, p. 39).

No campo específico das teorias da recepção, às quais Rose também se refere em seu trabalho, Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (1996) destacam, através dos estudos da estética da recepção e do efeito, a importância do leitor no

⁴⁰ Tradução livre: O trabalho a ser parodiado é "decodificado" pelo parodista e oferecido novamente (ou "codificado") de uma forma "distorcida" ou mudada para outro decodificador, o leitor da paródia.

processo dinâmico de produção e recepção do texto, propondo uma revisão da relação entre autor, obra e leitor.

Em suas reflexões sobre a estética da recepção, Jauss (1994, p. 23) postula que "A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, em comparação com outras obras já lidas". Assim, a reconstrução estética consiste em uma reestruturação das ideias presentes no texto elaborada pelo leitor a partir de suas experiências (e leituras) prévias.

De acordo com esse teórico alemão, o leitor, entendido como um sujeito social e historicamente contextualizado, leva consigo, na interpretação de um texto, todo o repertório de obras já lidas, além do conjunto de valores e ideias que regem seu contexto.

Já para Iser (1996), o texto possui dois polos: o artístico, que designa a criação do texto pelo autor, e o estético, referente à concretização desse texto pelo leitor. Para ele "O texto, portanto, se realiza só através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio" (ISER, 1996, p. 50/51). O pesquisador pressupõe, assim, que o leitor é uma construção textual, sendo, portanto, relevante estudá-lo a partir de sua reação frente à leitura de determinado texto.

Apesar de seguirem por caminhos diferentes⁴¹, ambos os autores concordam que, embora cada leitor faça uma leitura própria de determinado texto, guiado por suas inferências socioculturais, a interpretação deve estar inevitavelmente associada ao que é exposto no texto; ou seja, ela não está sujeita a toda e qualquer interpretação, devendo ocorrer a partir da relação dialógica entre as vozes presentes no texto e o leitor.

Todas essas referências podem ser aplicadas, *ipsis litteris*, à leitura da paródia, ficando claro que, para participar da construção de seu sentido, é fundamental que os sujeitos envolvidos busquem em seu conhecimento prévio os elementos necessários para identificar o texto como paródico.

⁴¹ Jauss se dedica, em especial, ao estudo da recepção que ocorre por meio do diálogo entre o contexto do leitor e o contexto do autor ou da obra em si, verificando no leitor a influência do fator histórico no momento da recepção — o chamado "horizonte de expectativa" —, conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor num determinado momento histórico. Já Iser constrói uma teoria do efeito estético e sua consequente teorização do "leitor implícito" — entendido como uma estrutura textual, estando, portanto, presente desde o momento da criação da obra.

Nesse contexto, o entendimento de que tanto o autor (codificador da paródia) quanto o leitor (decodificador) devem efetuar uma sobreposição de textos de modo a incorporarem o antigo no novo remete a paródia também ao já discutido conceito de intertextualidade⁴².

3.1.3.5 Paródia e intertextualidade

Não é por acaso que Sant'Anna (2003) alega que modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual, denominando-a, inclusive, *intertextualidade das diferenças*, devido a seu afastamento em relação ao texto parodiado⁴³. Afinal, sua constituição corresponde à relação de um texto com outro(s) previamente existente(s), isto é, efetivamente produzido(s); definição esta também atribuída à intertextualidade (KOCH, 1997, p. 46).

Koch (1997) divide inicialmente a intertextualidade em duas categorias: em *sentido amplo* e em *sentido restrito*. A primeira é condição de existência do próprio discurso, também denominada interdiscursividade. A segunda, como acima mencionado, compreende a relação de um texto com outros já existentes e é classificada em *explícita*, em que há a citação da fonte do intertexto, como ocorre, por exemplo, no discurso relatado; e *implícita*, em que não há citação visível na linearidade do texto, cabendo ao interlocutor recuperar o texto-fonte para obter os sentidos, como no caso da paródia.

Hutcheon (1985), todavia, contrapõe as ideias de intertextualidade e paródia. Segundo a autora, enquanto, na primeira, a associação pelo leitor se dá de forma mais simples, estando condicionada apenas ao reconhecimento do diálogo entre diferentes textos, no texto paródico, exige-se desse leitor uma leitura mais condicionada, pois suas imposições são deliberadas e fundamentais para seu entendimento.⁴⁴ Para a autora, portanto,

⁴² Cf. subseção 3.1.1, neste capítulo.

⁴³ O autor utiliza essa nomenclatura em oposição à outra, intertextualidade das semelhanças, que se refere à paráfrase exatamente pela proximidade que mantém com o texto-fonte.

⁴⁴ Embora contraponha os conceitos de intertextualidade e paródia, Hutcheon (1985), reconhece a importância dos estudos de Barthes e Riffaterre no que tange à decodificação do texto pelo leitor: “O supremo valor do trabalho de Michael Riffaterre é que reconhece o facto de só um leitor (ou, falando de maneira mais geral, um descodificador) pode activar o intertexto (...). Riffaterre, como Roland

a paródia exige que a competência semiótica e a intencionalidade de um codificador inferido sejam pressupostas. Dessa forma, embora a minha teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do decodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais [...]. (HUTCHEON, 1985, p. 54)

Deve ficar claro, porém, que, mesmo não decodificando a paródia na sua íntegra (processo que envolve a identificação dos propósitos do autor, bem como das pistas que devem necessariamente ser seguidas para que o sentido da paródia seja alcançado), seu reconhecimento se dá, ainda que parcialmente, a partir de sua caracterização enquanto um intertexto. Assim, ainda que para Hutcheon (1985) paródia e intertextualidade não sejam formas coincidentes, entende-se aqui que a intertextualidade deve ser tomada como condição de partida para a compreensão da paródia.

Por fim, diante do exposto tanto pelos estudiosos da paródia, Rose (1993), Hutcheon (1985) e Sant'Anna (2003), como pelos teóricos da recepção, Jauss (1994) e Iser (1996), percebe-se que uma das principais características da paródia é sua dependência do contexto comunicativo e dos conhecimentos prévios do leitor a respeito do texto parodiado.

Há de se considerar, porém, que, se a produção de um efeito cômico for o principal objetivo da paródia, como nos casos das adaptações paródicas analisadas nesta dissertação, ele pode ser alcançado muitas vezes sem que o leitor/espectador tenha necessariamente (re)conhecido o texto parodiado.

Ainda assim a paródia pode contribuir para que seu público amplie a sua capacidade de compreender diálogos intertextuais, conforme anota Rose (1993):

Even if some wish to believe that the reader cannot fully know the intention of the author, the experience of the parody text as comic will mean that the reader can look for structural and other such reasons for that effect in the text in question.⁴⁵ (ROSE, 1993, p. 37)

Nesse sentido, desde que os efeitos cômicos e suas causas sejam interpretados como intencionais (ROSE, 1993, p. 37, nota), as peculiaridades

Barthes (...), define a intertextualidade como uma modalidade da percepção de um acto de decodificação de textos à luz de outros textos." (HUTCHEON, 1985, p. 54)

⁴⁵ Tradução livre: Mesmo que alguns queiram acreditar que o leitor pode não conhecer plenamente a intenção do autor, a experiência do texto paródico como cômico significará que o leitor pode procurar, entre outras, por razões estruturais para o efeito no texto em questão.

presentes na estrutura da paródia podem levar o leitor-espectador até o conhecimento do texto parodiado.

Nesse caso, quanto mais explícitas forem as referências ao(s) inter/hipertexto(s), maiores são as chances de uma parcela maior do público conseguir ao menos identificar que a obra faz referência a outro(s) texto(s), cabendo à curiosidade individual de cada um ou à mediação de um terceiro "conhecedor" (Hutcheon, 2013) a descoberta da(s) obra(s) fonte.

Esse mesmo entendimento pode ser aplicado à leitura e interpretação de qualquer tipo de adaptação, conforme discutido na próxima seção.

3.2 DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À TEORIA DA ADAPTAÇÃO: FORMAS DE RELEITURA DOS CLÁSSICOS

[...] a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar — "ajustar" as histórias para que agradem ao seu novo público. (HUTCHEON, 2013, p. 10)

Tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* são, segundo Stam (2008, p. 21), alguns dos nomes comumente associados à ideia de transposição de textos entre mídias. O uso de tais termos, no entanto, refere-se, em maior ou menor grau, a posições metodológicas distintas.

Academicamente, tanto a crítica literária quanto a crítica cinematográfica contemporâneas abordam essa prática transpositora principalmente a partir de uma das seguintes linhas teóricas: (a) a *tradução intersemiótica*, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida, entre outros, por Julio Plaza (2003), George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996); ou (b) a *teoria da adaptação*, que tem em Robert Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006) alguns de seus principais representantes.

Apesar de comumente se direcionarem para os estudos sobre cinema, ambas as correntes são facilmente adequáveis às adaptações televisivas, como é o caso dos episódios do seriado *Chapolin*, e, portanto, podem servir de aparato teórico deste trabalho.

Nesta seção, discorre-se brevemente sobre cada uma dessas duas formas de releitura, apontando, ao final, aquela que melhor condiz com a proposta desenvolvida até aqui e que, por isso, norteia a análise do *corpus*.

3.2.1. A tradução intersemiótica: hibridismo semiótico

Embora o sentido mais comum do termo *tradução* aponte para a passagem de um texto, escrito ou falado, de um idioma a outro, há, na verdade, outros tipos a serem considerados.

Roman Jakobson (1969) é um dos primeiros a dividir e classificar os tipos de tradução realizados nas práticas de compreensão de significados. Para o autor, a tradução pode ser classificada em três espécies:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1969, p. 64/65, grifo do autor)

Buscando desenvolver uma teoria da tradução intersemiótica, Julio Plaza (2003) aprimora a categoria introduzida por Jakobson a partir dos estudos sobre semiótica desenvolvidos por Pierce. Desse modo, o autor considera a tradução intersemiótica "como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade" (PLAZA, 2003, p. 14).

3.2.1.1 A tradução intersemiótica nos estudos sobre cinema

Voltando-se especificamente para os estudos sobre cinema, George Bluestone (2003) sobressai como o pioneiro na sistematização do processo de adaptação cinematográfica como uma forma de tradução intersemiótica. Em sua obra seminal, *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*, o autor considera o roteiro como mediador entre o literário e o cinematográfico, discutindo os limites estéticos tanto dos filmes quanto dos romances que lhes servem de partida. Para tanto, realiza a análise de filmes baseados em clássicos como *Madame Bovary* e *Pride and prejudice*, evidenciando a diferença entre a concepção da imagem mental e a percepção da imagem visual, comum ao transporte de histórias de um meio verbal para um audiovisual. O problema desse tipo de análise, conforme aponta Naremore (1999) é que:

The Bluestone approach relies on an implicit metaphor of translation, which governs all investigations of how codes move across sign systems. Writing in this category usually deals with the concept of literary versus cinematic form, and it pays close attention to the problem of textual fidelity in order to identify the specific formal capabilities of the media.⁴⁶ (NAREMORE, 1999, p. 6)

Depois de Bluestone, outros teóricos, como Geoffrey Wagner e Dudley Andrews,⁴⁷ desenvolvem suas próprias considerações e classificações a respeito das adaptações a partir da perspectiva da tradução intersemiótica. Sob esse viés, em que a maioria dos estudiosos têm formação na crítica literária (DINIZ, 2005, p. 15), o objetivo é basicamente a comparação entre os dois tipos de narrativas e a análise dos elementos equivalentes entre elas, sobressaindo o critério de fidelidade entre a obra cinematográfica e o texto literário.

Também partindo dos estudos intersemióticos, Brian McFarlane (1996) propõe a análise da estrutura narrativa a partir da identificação de dois tipos de elementos existentes nas obras literárias: (a) aqueles de fácil permutação para o

⁴⁶ Tradução livre: A abordagem de Bluestone se baseia em uma implícita metáfora da tradução, que rege todas as investigações em como os códigos se movem através dos sistemas de signos. A escrita nesta categoria geralmente lida com o conceito de literário contra forma cinematográfica e presta muita atenção para o problema da fidelidade textual, a fim de identificar as capacidades formais específicas da mídia.

⁴⁷ Cf. DINIZ, 2005, p. 14.

cinema, por meio do que chama de "processo de transferência", e (b) aqueles que requerem maior criatividade do tradutor durante o processo, ao qual denomina "*adaptation proper*" (adaptação criativa)⁴⁸.

Embora se mostre contrário à adoção de um critério de fidelidade entre a adaptação e o texto adaptado ao desenvolver uma proposta teórica — cujo objetivo não seria priorizar uma forma artística em detrimento da outra, mas sim ter como foco o estudo do processo, e não de seus resultados —, McFarlane (1996) exemplifica sua teoria através de adaptações que considera mais ou menos "fiéis" às origens literárias. Assim, o autor recai no mesmo critério adotado por seus antecessores, ao estipular uma comparação que tem como ponto referencial a narrativa do romance, o que evoca, ainda que não intencionalmente, o debate sobre a fidelidade/infidelidade da adaptação em relação à fonte literária.

Apesar disso, o teórico inova ao reconhecer que "Modern critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach, in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a 'resource'"⁴⁹ (MCFARLANE, 1996, p. 10), delineando, ainda que de modo preliminar, a base dos estudos da *teoria da adaptação*.

3.2.2 A teoria da adaptação: intertextualidade entre mídias

Segundo Naremore (1999, p. 9), o problema com a maioria dos textos sobre adaptação como tradução é que eles tendem a valorizar o cânone literário e essencializar a natureza do cinema. Na contramão desse pensamento, o autor considera a adaptação um processo multidirecional, propondo, conforme aponta Diniz (2005),

⁴⁸ De acordo com McFarlane (1996, p. 13), há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de uma forma narrativa para outra e o que necessariamente requer uma adaptação adequada. O autor adota o termo "transferência" para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos de romances são revelados como passíveis de exibição em filme; já o termo "adaptação" é utilizado em sua obra para se referir a processos pelos quais outros elementos romanescos devem encontrar equivalências, quando disponíveis, bastante diferentes no meio fílmico.

⁴⁹ Tradução livre: As noções críticas modernas sobre intertextualidade representam uma abordagem mais sofisticada da ideia do romance original como um "recurso".

[...] que a análise se baseie no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na ideia de que "todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos". (DINIZ, 2005, p. 17)

Para tanto, Naremore avalia o processo adaptativo com base em uma série de artigos sobre a *teoria da adaptação*, entre eles "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation", de Robert Stam (2000), no qual o autor, um dos mais citados sobre adaptação na atualidade, argumenta que "we need to be less concerned with inchoate notions of 'fidelity' and give more attention to dialogical responses — to readings, critiques, interpretations, and rewritings of prior material"⁵⁰ (STAM, 2000, p. 75/76).

3.2.2.1 A questão da fidelidade

Para Stam (2008), adotar um critério de fidelidade significa ignorar a diferença entre os meios (distintos desde seus processos de produção), reduzindo a relação entre os textos ao admitir que o texto de partida possui uma superioridade que deveria ser captada pela adaptação, independentemente de suas especificidades. De acordo com o estudioso:

[...] Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade escrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente, é original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com músicas, efeitos sonoros, imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20, grifo do autor)

Nesta dissertação, harmoniza-se com o pensamento do autor na medida em que entende que, nas adaptações produzidas pelo seriado *Chapolin*, a própria transposição do texto literário (verbal) para a mídia televisiva (audiovisual) já

⁵⁰ Tradução livre: Nós precisamos estar menos preocupados com noções rudimentares de "fidelidade" e dar mais atenção às respostas dialógicas — a leituras, críticas, interpretações e reescrituras do material anterior.

demonstra tratar-se de um produto novo, com objetivos e impressões próprios, distintos da obra escrita. Além disso, o fato de serem concebidas tendo como principal recurso a paródia reafirma seu caráter inovador ao romperem com os textos inspiradores, desconstruindo-os para então reconstruí-los sob um viés paródico-cômico.

Em oposição ao critério de fidelidade/infidelidade, Stam (2000, p. 64) aventa ainda que o processo de adaptação seja entendido como uma forma de *dialogismo intertextual*, conceito que sugere que qualquer tipo de texto remete a outras práticas discursivas, oferecendo para a obra adaptada uma leitura mais ampla, que alcança não só as influências mais perceptíveis, mas também a forma mais sutil de disseminação discursiva. Nas as palavras do autor: "O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'" (STAM, 2008, p. 21).

Interpretada sob o viés dialógico-intertextual, as adaptações passam, então, a ser encaradas não como cópias, mas como textos derivados (hipertextos) de um ou vários textos de partida (hipotextos), fazendo parte de uma intrincada rede de sentidos.

Ecoando Stam, Linda Hutcheon (2013) preconiza que a fidelidade não deve ser um critério de julgamento, nem tampouco o foco da análise de obras adaptadas, que deveriam ser experimentadas como obras autônomas, livres de quaisquer amarras de uma autoridade antecessora.

3.2.2.2 A adaptação como produto e como processo

Em *Uma teoria da adaptação*, obra na qual procura preencher as lacunas teóricas desse campo de estudo, Hutcheon (2013) não se limita à análise de adaptações de romances ao cinema, abrangendo outras formas de adaptação, presentes tanto nos tradicionais palcos do musical e do teatro quanto nas mais modernas mídias digitais interativas.

Na busca por variáveis comuns que permitam construir uma teoria da adaptação, Hutcheon (2013) propõe uma nova maneira de abordar a adaptação⁵¹:

⁵¹ Considerando a adaptação como um fenômeno mais amplo, Hutcheon (2013, p. 29/30) apresenta três perspectivas interligadas para seu estudo: a) adaptação como uma *entidade* ou um *produto*

como *produto* (transcodificação extensiva e particular) e como *processo* (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica), sendo possível, dessa maneira, observar as diferentes dimensões que ela ocupa.

Ao enfatizar a adaptação como *processo*, ou, como denomina, a *adaptação como adaptação*, a teórica amplia o foco tradicional dos estudos sobre o tema, costumeiramente centralizados nos *media* e nos estudos comparativos, para abordar também as formas de engajamento⁵² entre as obras artísticas e o público.

A atenção dada aos modos de envolvimento do leitor-espectador com a história, conforme proposto por Hutcheon (2013), permite que o estudo sobre adaptação passe a compreender não só as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que oferecem como também seus contextos de produção e recepção. Segundo a autora,

As histórias [...] não consistem somente dos meios materiais para sua transmissão (mídias) ou das regras que as estruturam (gêneros). Esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam significado narrativo a alguém em algum contexto, e são criados por alguém com esse intuito. Há, em poucas palavras, um contexto comunicativo mais amplo a ser considerado por qualquer teoria da adaptação. (HUTCHEON, 2013, p. 51/52)

Esse tipo de abordagem é muito relevante para este trabalho na medida em que retoma as discussões a respeito do papel ativo e participativo do receptor no processo comunicativo — como defendido por Hall (2003), Martín-Barbero (2008) e Machado (2001), no campo da comunicação⁵³ —, bem como resgata a importância do papel de destaque do leitor na recepção do texto através da valorização da

formal, consistindo em uma espécie de *transcodificação* que pode envolver mudança de mídia, de gênero ou de contexto, sendo capaz, dessa maneira, de contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda de expor (transpor) uma nova interpretação; (b) adaptação como um *processo de criação*, que envolve *(re)interpretação* e *(re)criação* do texto-fonte; e (c) adaptação como um *processo de recepção*: vista como uma forma de *intertextualidade*, na medida em que reavivam a memória de outras obras que ressoam através da repetição com diferença.

⁵² Hutcheon (2013, p. 47-53) propõe três possíveis modos de engajamento: (a) o *contar*, em que o envolvimento do leitor é mediado por um narrador, que conduz o texto, sendo próprio da literatura narrativa; (b) o *mostrar*, também denominado modo performático, em que o envolvimento do leitor-espectador é transferido para o plano da recepção direta, como ocorre no cinema, no teatro e na televisão; e (c) o *interagir*, considerado a mais interativa forma de engajamento, já que depende do envolvimento por parte do indivíduo para que a narrativa se desenrole, como nos videogames e experiências de realidade virtual.

⁵³ Cf. Capítulo II.

experiência estética — conforme discutido por Jauss (1994) e Iser (1996), na área da teoria da recepção⁵⁴.

Nesse diapasão, Hutcheon (2013) ressalta que, para que uma adaptação possa ser experimentada como tal, é preciso que se reconheça o velho (adaptado), fazendo-o eclodir na memória do leitor-espectador ao se entrar em contato com o novo (adaptação).

Diante disso, salienta-se o entendimento, adotado nesta dissertação e compartilhado por Hutcheon (2013), de que uma obra adaptada guarda semelhanças com uma obra parodiada, no sentido de ambas terem um texto anterior do qual se apropriam e serem intimamente dependentes da interpretação do leitor-espectador.

Embora, a princípio, a autora aponte uma diferença peculiar entre as duas práticas, afirmando que as adaptações se assemelham às paródias por terem uma relação declarada e definitiva com os textos anteriores, mas, por outro lado, diferenciam-se delas por anunciarem abertamente essa relação (HUTCHEON, 2013, p. 24), mais adiante na obra, a pesquisadora interpreta a paródia exatamente como uma forma de adaptação irônica. Em suas palavras,

[...] rápidas alusões intertextuais a outras obras ou regravações de fragmentos musicais não seriam adaptações. As paródias, por outro lado, seriam adaptações, e *a paródia, de fato, é uma subdivisão irônica da adaptação*, quer envolva mudança de mídia ou não. (HUTCHEON, 2013, p. 226, grifo nosso)

Mas apesar de ratificar ser durante o processo de transposição que se preenche as lacunas da adaptação com dados do(s) texto(s) adaptado(s), Hutcheon (2013) lembra que muitos adaptadores contam demais com essa habilidade, o que pode fazer com que a nova obra não faça sentido algum sem o conhecimento prévio dessas referências. Segundo ela, isso não deve ocorrer, pois, para que uma adaptação seja bem-sucedida *em si mesma*, ela tem de satisfazer tanto o público *conhecedor* quanto o *desconhecido*⁵⁵ (HUTCHEON, 2013, p. 166).

⁵⁴ Cf. subseção 3.1.3, neste capítulo.

⁵⁵ De acordo com Hutcheon (2013, p. 166, grifo da autora), "Se conhecemos o texto adaptado, somos 'conhecedores' — prefiro aqui utilizar o termo 'conhecido', em vez de palavras que mais comumente descrevem o culto ou o competente (CONTE, 1986, p. 25). O termo 'conhecido' sugere esperteza e inteligência cotidiana, bem como entendimento, e evita algumas das associações elitistas dos outros termos em favor de um tipo de compreensão mais democrática da duplicidade enriquecedora e palimpséstica da adaptação. Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se

Para a autora, diante da leitura da adaptação por um *desconhecedor*, que, na falta do conhecimento que lhe permita ler/ver a obra em sua duplicidade palimpséstica, a experimenta de forma independente, há uma outra possibilidade de percepção, já que, uma vez motivado, este leitor-espectador pode "[...] na realidade ler ou ver o chamado original após experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical" (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Nesse sentido, conforme lembra Hutcheon (2013):

Relaciona-se intimamente com essas preocupações morais e educacionais para com o público a ideia de que as adaptações televisivas da literatura, em particular, podem agir como veículos substitutos na ampliação do público literário, eliminando as diferenças de classes inerentes ao acesso à literatura e à alfabetização. (HUTCHEON, 2013, p. 165)

Percebe-se, dessa maneira, que uma das principais contribuições da teoria da adaptação apresentada por Hutcheon (2013) é a evidência da contextualização, ideia também defendida neste trabalho: "Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto — um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura" (HUTCHEON, 2013, p. 17).

No caso das adaptações paródicas dos clássicos presentes em *Chapolin*, também é notório que sua completa percepção depende, em última instância, do repertório cultural de quem assiste — mais especificamente, de seus conhecimentos literários —; mas por serem produzidas como um produto de massa, voltado a um público altamente diversificado, o reconhecimento das obras eruditas a que fazem menção pode não ser generalizado. Sendo essa uma das questões de interesse nesta dissertação, a forma como o seriado lida com essa limitação é um dos pontos de análise do *corpus*.⁵⁶

não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada ['desconhecedor'], simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer".

⁵⁶ Cf. Capítulo V.

3.2.2.3 Adaptação e apropriação

Outra autora que se debruça sobre a teoria da adaptação, fortemente influenciada pelo conceito de intertextualidade, especialmente a partir das obras de Genette e Kristeva, é Julie Sanders (2006), para quem:

Any exploration of intertextuality, and its specific manifestation in the forms of adaptation and appropriation, is inevitably interested in how art creates art, or how literature is made by literature. [...] as readers and critics, we also need to recognize the adaptation and appropriation are fundamental to that practice, and, indeed, to the enjoyment, of literature.⁵⁷ (SANDERS, 2006, p. 1)

Propondo uma diferenciação entre os termos que dão nome a sua obra (*Adaptation and appropriation*), Sanders (2006) considera a adaptação (*adaptation*) como responsável por transportar um texto de um gênero específico para outro modo genérico, podendo manifestar-se, por exemplo, na transposição de um romance em filme, de um drama em musical, de uma dramatização da prosa narrativa em prosa poética, de um drama em prosa etc.

Já a apropriação (*appropriation*), segundo a autora, denota uma relação intertextual menos explícita, mais questionadora, podendo ser hostil ou até mesmo de caráter subversivo devido, principalmente, à postura crítica que adota. Embora semelhante à adaptação na sua capacidade de retrabalhar textos anteriores, a apropriação aponta para uma jornada mais distante em relação ao texto-fonte, baseada na assimilação de alguns de seus aspectos e sua consequente recontextualização sociocultural.

Assim, de acordo com Sanders (2006):

[...] adaptations and appropriations can vary in how explicitly they start their intertextual purpose. Many of the film, television, or theatre adaptations of canonical works of literature [...] declare themselves as an interpretation or re-reading of canonical precursor. [...] In appropriations the intertextual relationship may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that political or

⁵⁷ Tradução livre: Qualquer exploração da intertextualidade, e sua manifestação específica nas formas de adaptação e apropriação, é inevitavelmente interessada em como a arte cria arte, ou como a literatura é feita pela literatura. [...] como leitores e críticos, nós também precisamos reconhecer que a adaptação e a apropriação são fundamentais para a prática, e, de fato, para o gozo, da literatura.

ethical, commitment shapes a writer's, director's, or performer's decision to re-interpret a source text.⁵⁸ (SANDERS, 2006, p. 2)

Sob esse viés, a adaptação de uma obra literária para o cinema ou para a TV, por exemplo, permanece sendo a mesma obra, mesmo com as possíveis alterações temporais ou de gênero. Em contrapartida, em uma apropriação, o texto apropriado pode não ser claramente reconhecido, já que o texto-fonte é afetado de maneira mais incisiva e menos perceptível.

Segundo as definições apresentadas por Sanders (2006), os episódios de *Chapolin* analisados neste trabalho⁵⁹ poderiam, então, ser identificados como *apropriações*, visto que se distanciam consideravelmente, através dos elementos paródicos introduzidos, dos clássicos que tomam por referência e não dependem deles para serem compreendidos.

No entanto, levando-se em consideração que a própria autora, na análise concreta de várias adaptações, parece não estabelecer diferenças terminológicas entre adaptação e apropriação, usando tais termos de modo permutativo, é possível considerar a apropriação como uma forma de adaptação, ou mesmo não fazer qualquer distinção entre elas, como sugere Hutcheon (2013), para quem a adaptação pode ser descrita como "um ato criativo e interpretativo de *apropriação/recuperação*" (HUTCHEON, 2013, p. 30, grifo nosso); concepção preferida aqui.

De todo modo, vistas como práticas de reescritura intertextual, ambas as denominações — adaptação e apropriação — transcendem a mera imitação, somando, alterando e inovando o texto-fonte, fazendo dele algo novo. Nesse sentido, tal como Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013) e Hutcheon (2013), Sanders (2006) entende que as adaptações/apropriações não devem ser julgadas por valores de fidelidade/infidelidade, mas sim por sua metodologia e análise ideológica.

⁵⁸ Tradução livre: [...] adaptações e apropriações podem variar em quão explicitamente elas começam seus propósitos intertextuais. Muitos dos filmes, programas de televisão ou peças adaptadas de obras canônicas da literatura [...] se declaram abertamente como uma interpretação ou releitura de um precursor canônico. [...] Na apropriação, a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada, mas o que é muitas vezes inevitável é o fato de que o compromisso político ou ético molda a decisão de um escritor, diretor, ou *performer* de reinterpretar um texto-fonte.

⁵⁹ Cf. Capítulo V.

3.2.2.4 A adaptação como prática dialógico-textual

As propostas apresentadas nesta seção — *tradução intersemiótica e teoria da adaptação* —, dentre outras, apresentam possíveis rumos para os estudos da transposição de textos para diferentes mídias. Nesta dissertação — em que o termo *adaptação* é empregado para se referir especialmente à transposição paródica de obras literárias para a mídia televisiva —, coaduna-se especialmente com as ideias apreoadas pela *teoria da adaptação*, sobretudo no que concerne à ruptura com quaisquer critérios de fidelidade, bem como por entender a adaptação como uma prática dialógico-intertextual munida de objetivos próprios e independente do texto-fonte para ter sentido.

Em resumo, adaptar, no presente estudo, significa transpor ou reescrever (de forma reconhecível ou não) um ou mais textos que lhe são anteriores. O modo como se manifesta a adaptação, no entanto, muda de caso para caso. Ela pode ser desde um mero eco do texto-fonte até a completa reformulação e renovação, cabendo à análise evidenciar mais perto de qual desses extremos se insere o *corpus* desta pesquisa.

Incontestável, porém, é seu caráter intertextual, anti-hierárquico, plural, híbrido e multicultural, o que a leva a ser vista não apenas como produção, mas também como parte do processo de recepção.

É a partir desse entendimento que se considera as adaptações paródicas do seriado *Chapolin* analisadas neste trabalho. Antes disso, porém, cabe saber um pouco mais sobre as origens do seriado e de seu personagem-título, bem como identificar as referências, sobretudo as paródicas, que permeiam o programa. Estes são os assuntos do próximo capítulo.

IV

"OH, E AGORA, QUEM PODERÁ ME AJUDAR?": SURGE O HERÓI PARÓDICO CHAPOLIN COLORADO

O estudo acerca dos produtos da cultura de massa, em especial os criados para televisão, vem ganhando cada vez mais espaço de discussão no meio acadêmico, despertando o interesse daqueles que, assim como apregoado desde a Introdução e amplamente debatido no Capítulo II⁶⁰ desta dissertação, entendem que tais produtos, quando bem empregados, podem ser de grande valia na construção/reavivamento do cabedal cultural de indivíduos das mais variadas classes sociais, níveis de escolaridade e faixas etárias.

Um exemplo de programa voltado para as massas capaz de, de modo leve e bem-humorado, agregar novos conhecimentos a seus telespectadores é o popular seriado humorístico *Chapolin*. Objeto de estudo deste trabalho, este programa tem como principal elemento narrativo a paródia, recurso através do qual apresenta a seu público, em vários de seus episódios, um vasto universo cultural que inclui histórias de personagens históricos, bíblicos e lendários; famosas obras cinematográficas; e clássicos da literatura universal.

Neste capítulo, tendo como principais fontes bibliográficas Gómez Bolaños (2006) e Aguasaco (2010), realiza-se uma breve revisão a respeito da origem e popularidade de *Chapolin*⁶¹, analisando tanto o programa quanto o herói que lhe dá nome ao lado dos modelos que lhe serviram de inspiração, sobretudo a partir do viés paródico, como o clássico *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (2008a, 2008b), e os *comic books* de super-heróis norte-americanos, como *Batman* e *Superman*.

Para tanto, retoma-se o conceito de paródia (BAKHTIN, 1993, 1997; SANT'ANNA, 2003; HUTCHEON, 1985; e ROSE, 1993), já abordado no Capítulo

⁶⁰ Cf. Capítulo II, seção 2.2.

⁶¹ Ratifica-se aqui, conforme apontado na Introdução desta dissertação, a utilização, para fins de diferenciação, da grafia *Chapolin*, em itálico, para referir-se ao programa, e Chapolin, sem itálico, para aludir ao personagem.

III⁶², focando-se, neste momento, especialmente na discussão em torno do efeito cômico produzido por ela, principal objetivo do seriado.

Também neste capítulo são apontadas as principais referências históricas, biográficas, fílmicas e, principalmente, literárias que compõem as paródias presentes nos episódios de *Chapolin*, destacando, ainda, o papel do herói como narrador das adaptações paródicas dos clássicos literários e o cunho moralizante dessas narrativas.

4.1 CHAPOLIN COLORADO: O HERÓI DA AMÉRICA LATINA

Dicen que las adversidades suelen ser productivas. Y yo lo creo así, pues como consecuencia de haber sufrido aquella adversidad (la eliminación de La Mesa Cuadrada) surgió la necesidad de crear algo nuevo que entrara en sustitución de dicho sketch; y entonces fue cuando recordé a aquel personaje que había sido rechazado por muchos comediantes: El Chapulín Colorado.⁶³ (GÓMEZ BOLAÑOS, 2006, p. 96)

Reconhecido como um dos mais bem-sucedidos seriados humorísticos da América Latina, *Chapolin* destaca-se tanto pela sua fiel audiência, que ultrapassa limites geográficos e linguísticos⁶⁴, quanto pela sua popularidade, que atravessa gerações. Devido a esse enorme sucesso, o seriado vem, sobretudo nos últimos anos, despertando a atenção de pesquisadores de diferentes países, que o investigam a partir das mais diferentes áreas do saber⁶⁵, destacando-se a

⁶² Cf. Capítulo III, seção 3.1, especialmente subseção 3.1.3.

⁶³ Tradução livre: Dizem que as adversidades são geralmente produtivas. E eu creio que sim, porque, como resultado de ter sofrido aquela adversidade (o cancelamento [de *Os Supergênios*] da Mesa Cuadrada) surgiu a necessidade de criar algo novo para substituir tal quadro; e então foi quando me lembrei daquele personagem que havia sido rejeitado por muitos comediantes: o Chapolin Colorado.

⁶⁴ *Chapolin* detém o título de primeiro programa humorístico mexicano exportado não só para a América hispânica, em que chega a todos os países, com exceção de Cuba, como também para Brasil e Estados Unidos, além de vários outros países da Europa e da Ásia. Segundo Rúben Aguirre, em entrevista (Bio Channel: Biografia de Roberto Gómez Bolaños): "Uma coisa que nos orgulha bastante e que muita gente não sabe é que o Chapolin Colorado foi o primeiro programa mexicano a se tornar internacional".

⁶⁵ Por exemplo: "Héroes y bandidos: iconos populares y figuraciones de la nación en América Latina", tese de Doutorado em Filosofia de Rafael Ponce-Cordero pela University of Pittsburgh, 2010; "¡Me lleva el chanfle! Chespirito y la comedia televisiva Latinoamericana", monografia do curso de Graduação em Comunicação Social de Luis Carlos Ávila Rincón pela Pontificia Universidad

reconhecida tese de Doutorado em Filosofia (Línguas Hispânicas e Literatura) pela Stony Brook University (Nova Iorque), "¡No contaban con mi astucia! Paródia, nación y sujeto en la serie televisiva de El Chapulín Colorado [1970-1979]", de 2010, do professor Carlos Eduardo Aguasaco, que investiga questões de paródia, sujeito e nação em *Chapolin*, publicada em forma de livro em 2014 e parte das referências deste trabalho⁶⁶.

Para esta dissertação de cunho interdisciplinar, em que se visa a discutir o processo de apropriação de textos literários por outras mídias, *Chapolin* mostra sua relevância como objeto de estudo na medida em que é possível encontrar dentre seus episódios um rico *corpus* de pesquisa que permite a análise da adaptação de obras clássicas da literatura universal através da paródia.

Antes da análise do *corpus*, porém, convém apontar um pouco da trajetória de criação desse fenômeno televisivo.

4.1.1 A origem e o sucesso do seriado

Criado por Roberto Gómez Bolaños, o Chespirito⁶⁷, em 1970, o personagem Chapolin Colorado faz sua primeira aparição no programa *Los supergenios de la mesa cuadrada* (figura 01)⁶⁸, "que era algo así como una parodia de los programas de mesa redonda"⁶⁹ (GOMÉZ BOLAÑOS, 2006, p. 93) na qual um grupo de pseudo-gênios, formado por Dr. Chespirito Chapatin (Roberto Bolaños), "Ingeniebro" Ramón Valdés "Tirado Alanís" (Ramón Valdés) e Professor Rúben Aguirre Jirafales (Rúben

Javeriana, de Bogotá, 2010; e "Exporting tears and fantasies of (under) development: popular television genres, globalization and nationalism in Mexico after World War II", tese de Doutorado em Filosofia (Estudos Críticos) de Jaime Javier Nasser, pela University of Southern California, 2008.

⁶⁶ Cf. AGUASACO, 2010.

⁶⁷ O apelido, que Bolaños passa a assinar artisticamente e que o torna reconhecido mundialmente, é dado a ele por Agustín P. Delgado, diretor do filme *Los legionarios* (1958), cuja história e roteiro são assinados por Bolaños. Pela qualidade de seu trabalho, Delgado passa a chamá-lo de "pequeno Shakespeare", "Shakeasperito", caindo nas graças de todos e logo se espanholizando, tornando-se Chespirito.

⁶⁸ A série é derivada do quadro "Mesa cuadrada", que possuía a mesma estrutura, parte do programa de variedades *Sábados de la Fortuna*, produzido por Sérgio Pena, dirigido por Reynaldo López e apresentado por Nefthalí Lopez. Com o sucesso do quadro, Bolaños ganha um espaço próprio na Televisión Independiente de México, passando a se chamar *Los supergenios de la mesa cuadrada* e, mais tarde, *Chespirito*.

⁶⁹ Tradução livre: que era algo assim como uma paródia dos programas de mesa redonda.

Aguirre), respondia a dúvidas enviadas por supostos telespectadores, cujas cartas eram lidas no ar por Mococho Pechocho (Maria Antonieta de las Nieves).

4.1.1.1 O início no México e a exportação para o mundo

Entre os anos de 1970 e 1971, Chapolin faz seis participações em *Los supergenios de la mesa cuadrada*, todas na forma de esquetes de cinco minutos. Mais tarde, já parte do programa *Chespirito*, também de Bolaños, o criador e roteirista decide, apesar do grande sucesso, cancelar "*la mesa cuadrada*" devido às mudanças nas circunstâncias de produção⁷⁰ e, diante da necessidade de produzir um novo quadro para o novo show, volta a escrever e dar vida a Chapolin Colorado (GÓMEZ BOLAÑOS, 2006, p. 93/94) .



Fig. 01. Chapolin (Roberto Bolaños) surge em cena pela primeira vez em episódio do programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*, em 1970. Fonte: *Los supergenios de la mesa cuadrada*, episódio 5. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uAB7IXb8JBk>>.

⁷⁰ O programa deixava de ser ao vivo, o que levava ao risco de o material, baseado em fatos da atualidade, perder o efeito pretendido ou tomar outra conotação devido ao tempo despendido entre sua elaboração e sua exibição, cerca de duas a três semanas depois (GÓMEZ BOLAÑOS, 2006, p. 95).

Em 1973, após a fusão da Televisión Independiente de México com o Telesistema Mexicano, resultando na rede Televisa, *Chespirito* chega ao fim e Chapolin finalmente ganha uma série independente de trinta minutos, exibida às segundas-feiras e no horário nobre da TV mexicana, intitulada *El Chapúlin Colorado* (*Chapolin*), contando com um grupo de atores (figura 02) que inclui: Ramón Valdés, Rúben Aguirre, Maria Antonieta de las Neves (todos de *Los supergenios de la mesa cuadrada*), Carlos Villagrán, Florinda Meza, Édgar Vivar e Horácio Gómez, além de participações especiais de Angelines Fernández; atores que também viriam a formar o elenco principal de *Chaves*, outra criação de sucesso mundial de Bolaños.



Fig. 02. Elenco de *Chapolin*. Da esquerda para direita, sentados: Florinda Meza, Roberto Gómez Bolaños, Rúben Aguirre e Carlos Villagrán. Em pé: Maria A. de las Nieves, Ramón Valdés, Édgar Vivar, Angelines Fernández e Horácio Gómez. Fonte: "Veja imagens raras dos seriados Chaves e Chapolin. Disponível em: <<http://www.blogdeleandrocunha.com/2012/11/veja-imagens-raras-dos-seriados-chaves.html>>.

Produzido de 1973 a 1979, o seriado conta, segundo pesquisa realizada pelo portal *Fórum Chaves*⁷¹, com 286 episódios, incluindo esquetes de outros personagens criados e interpretados por Bolaños⁷² e os denominados "episódios perdidos mundiais". Já Aguasaco (2010), em pesquisa realizada diretamente nos arquivos da Televisa, cita a existência de 256 episódios.⁷³

⁷¹ Cf. <<http://forumchaves.com.br/portal/>>.

⁷² Entre eles: Chespirito (um homem comum metido em diferentes confusões), Chompiras (um ladrão que forma uma dupla desastrada com Peterete, interpretado por Ramón Valdés), além do retorno de Dr. Chapatin (um médico ancião cheio de manias e que não suporta que lhe chamem de velho), personagem remanescente de *Los supergenios de la mesa cuadrada*.

⁷³ O número exato de episódios até hoje não é precisado, nem mesmo pela produtora do programa, a rede Televisa. A minuciosa pesquisa realizada pelo *Fórum Chaves* inclui o garimpo de informações em guias de TV da época (*TeleGuías*), fitas VHS encontradas ao acaso e troca de informações com fãs de todo o mundo e com alguns dos próprios atores do seriado. O guia de episódios elaborado por

Desde sua estreia, o programa alcança um grande sucesso, chegando rapidamente ao primeiro lugar de audiência no México, o que leva a sua exportação, primeiro para países da América Latina (com exceção de Cuba) e depois para Estados Unidos, Europa e Ásia. Conforme lembra Bolaños (2006), em suas memórias:

Nuestro programa seguía viento en popa, de modo que no tardó en ser contratado para Guatemala, que fue el primer país, aparte de México, donde fue proyectado. Se inició con El Chapulín Colorado, cuya presentación fue un éxito total. Lo mismo sucedió en otros países de Centroamérica, por donde se extendía su popularidad como si fuera una epidemia (sin hacer daño, espero yo). De ahí, a exhibirse en Puerto Rico y República Dominicana, no hubo más que un paso. Luego, el fenómeno se hizo presente en Sudamérica, donde el Ecuador fue el primer país que se animó a adquirir la serie. De hecho, la empresa ha reconocido que El Chapulín Colorado fue usado como ariete para abrir las puertas de todos esos mercados, pues si antes no había quien se interesara en las series mexicanas, a partir del Chapulín se abrieron de manera amplia las posibilidades.⁷⁴ (GÓMEZ BOLAÑOS, 2006, p. 111)

Com o fim da série, que dá lugar a *La Chicharra*, mais uma produção de Bolaños, Chapolin volta a se tornar um quadro no programa *Chespirito*, que retorna em 1980, estendendo-se até 1992, sendo suas histórias basicamente regravações de episódios anteriores, com pequenas mudanças no roteiro e no elenco.⁷⁵

esse portal, e que serve de referência para esta pesquisa, possui três divisões: os "episódios comuns", de ampla difusão e fácil acesso; os "episódios inéditos", que não possuem dublagem em português ou nunca foram exibidos no Brasil; e os "episódios perdidos mundiais", dos quais se têm informação da existência, mas não se encontram mais as gravações. Uma série de teorias tenta explicar o desaparecimento desses episódios, mas nenhuma comprovada. No entanto, a diferença entre o número de episódios a que Aguasaco (2010) teve acesso em relação ao creditado pelo *Fórum Chaves* parece referir-se exatamente aos tais "episódios perdidos mundiais", os quais nem mesmo a Televisa teria mais em seu acervo. Além das categorias acima mencionadas, é comum entre os fãs referir-se ainda a "episódios perdidos" e "episódios semelhantes", expressões utilizadas para denominar os episódios que deixaram de ir ao ar pelo SBT, principal detentor dos direitos do seriado no Brasil.

⁷⁴ Tradução livre: Nosso programa seguia de vento em popa, de modo que não demorou a ser contratado pela Guatemala, que foi o primeiro país, além do México, onde ele foi exibido. Tudo começou com *Chapolin*, cuja apresentação foi um sucesso completo. O mesmo aconteceu em outros países da América Central, onde sua popularidade se espalhava como uma epidemia (sem ferir, eu espero). Daí, para ser exibido em Porto Rico e República Dominicana, não foi mais que um passo. Em seguida, o fenômeno estava presente na América do Sul, onde o Equador foi o primeiro país a se animar a adquirir a série. Na verdade, a empresa reconheceu que *Chapolin* foi usado como um ariete para abrir as portas de todos esses mercados, pois se antes não havia quem se interessasse nas séries mexicanas, depois de *Chapolin* se abriram amplamente as possibilidades.

⁷⁵ Para compor o *corpus* desta pesquisa, no entanto, conforme observado na Introdução, atém-se somente aos 286 episódios de *Chapolin* produzidos enquanto série independente, de 1973 a 1979.

4.1.1.2 A chegada ao Brasil e a difusão para outras mídias

No Brasil, *Chapolin* chega às telas através do canal de sinal aberto Sistema Brasileiro de Televisão — SBT, que, recém-fundada em 1981, adquire os direitos de várias telenovelas da rede Televisa, recebendo também os humorísticos *El Chapolin Colorado* e *El Chavo*. Embora a esse tempo ambas as séries já tivessem sido descontinuadas, continuavam fazendo grande sucesso tanto no México como no exterior.

Após a dublagem de um episódio de cada seriado ter sido realizada pela empresa Maga para avaliação de seu conteúdo pelos executivos do SBT, a cúpula do canal decide pela não exibição dos programas. Entretanto, José Salathiel Lage, à época diretor do núcleo de dublagem da emissora, convence o empresário e apresentador Sílvio Santos, dono do SBT, a investir nas séries, que começam, então, a ter todos os episódios do primeiro lote adquirido dublados.

Em 1984, com o término das dublagens, *Chapolin* e *Chaves*, como são chamados no Brasil, estreiam como parte do programa *TV Pow!* O sucesso obtido pelos programas supera as expectativas e assegura a eles seu próprio horário de destaque, tornando-se por muito tempo duas das maiores audiências do canal.

Atualmente, mais de trinta anos após sua primeira transmissão no país, *Chapolin* ainda serve como um coringa na grade de programação do SBT⁷⁶, tendo em sua última exibição, realizada entre os meses de janeiro e fevereiro de 2015, período de férias escolares, marcado sempre a vice-liderança segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística — Ibope.

Além do SBT, *Chapolin* mantém seu sucesso também na TV por assinatura, tendo sido transmitido, mais recentemente, pelos canais *Cartoon Network*, *Boomerang* e *TBS*.

E o programa não se restringe à televisão, alcançando outras mídias, como o *site* de compartilhamento de vídeos Youtube — que contém centenas de canais voltados exclusivamente para conteúdos dos seriados desenvolvidos por Bolaños —

⁷⁶ Durante o período eleitoral de 2014, o SBT inova ao tornar *Chapolin* uma alternativa ao horário eleitoral gratuito na TV aberta, exibida entre 19 de agosto e 02 de outubro daquele ano, transmitindo a série via *streaming* em seu *site* em ambos os horários da propaganda política: das 13h às 13h50 e das 20h30 às 21h20.

e o sistema de TV por *streaming* Netflix; o que confirma sua popularidade e seu alcance por diferentes tipos de público.

Em 2015, comprovando que ainda há espaço para o herói na TV, *El Chapolin Colorado* — assim como já ocorrera com seu "irmão", *El Chavo*, desde 2006 — ganha uma série animada, produzida pela Televisa e dirigida por Roberto Gómez Fernández, filho de Bolaños.

4.1.2 *Chapolin: herói para quem? Herói para quê?*

"Oh, e agora, quem poderá me ajudar?", clama alguém por auxílio. E eis que surge Chapolin, a quem coube a seu próprio criador, Roberto Gómez Bolaños, interpretar, devido à falta de interesse por parte dos outros comediantes convidados (GÓMEZ BOLAÑOS, 2006, p. 96).

4.1.2.1 As vestimentas e o aparato do herói

Chapolin veste um colante de mangas compridas vermelho com um capuz anexado do qual apontam duas antenas de uns trinta centímetros com pompons bicolores (vermelho e amarelo) nas extremidades, um short amarelo sobre uma meia calça vermelha e tênis amarelos com detalhes em vermelho. Seu escudo, à altura do peito, é um grande coração amarelo com as letras "C" e "H" em alto relevo vermelho no seu interior. Nas costas, um par de asas em tecido vermelho costurado ao uniforme próximo ao pescoço (excluído tempos depois pelo próprio Bolaños, que o considerava incômodo) e outro par preso à cintura como um cinto (figuras 03 e 04).



Fig. 03 e 04. Chapolin em seu clássico uniforme vermelho e amarelo, já sem as asinhas superiores
 Fonte: Episódio "A despedida de Chapolin". Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=XQWeNlwrEs>.

A escolha do uniforme não se dá por acaso. *Chapulín* refere-se a uma espécie de gafanhoto popular no México, consumido como iguaria. Daí a roupa do herói assemelhar-se à do inseto, com antenas e asas. A cor vermelha, no entanto, foi adotada por outro motivo.

A princípio, a vestimenta do personagem é idealizada verde, e seu "sobrenome", Justiceiro. No entanto, como o colante e as meias encontram-se à época mais facilmente em outras cores — preta, considerada por Bolaños muito fúnebre; branca, que causaria problemas de reflexo diante da iluminação de televisão; azul, inapropriada para os truques de *croma key*⁷⁷ que pretendia utilizar; e vermelha —, por eliminação, opta-se pelo vermelho. Com a troca de cores, ocorre também a mudança no "sobrenome" do herói, que passa a se chamar Colorado (GÓMEZ BOLAÑOS, 2006, p. 96).

Para ajudá-lo a ajudar, Chapolin conta com um arsenal de acessórios que inclui:

- i) sua inseparável marreta biônica — um martelo de plástico vermelho de cabo amarelo, com o qual golpeia o inimigo e que chega até o herói por um assovio;

⁷⁷ *Chroma key* (ou cromaquis, em português) é um recurso de processamento de imagens muito utilizado em produções audiovisuais através do qual é possível colocar uma imagem sobre outra por meio da anulação de uma cor padrão, geralmente o verde ou o azul, eliminando o fundo da imagem com o objetivo de destacar personagens ou objetos na pós-produção, como os efeitos de ilusão vistos com frequência no seriado *Chapolin*.

ii) as pílulas de nanicolina ou pastilhas encolhedoras — que deixam quem as tomem com apenas vinte centímetros de altura;

iii) a corneta paralisadora — que serve para deixar imóvel a pessoa ou objeto para o qual é apontado com um toque e voltar ao movimento com dois toques, sendo em alguns episódios semelhante às cornetas usadas por vendedores de pães e em outros como uma corneta de carnaval, de plástico colorido; e

iv) as anteninhas de vinil — que alertam sobre a presença de inimigos e também são capazes de detectar e se comunicar em qualquer idioma do Sistema Solar, embora já tenha tido a conexão cortada por "falta de pagamento"⁷⁸.

4.1.2.2 Os vilões, as vítimas e os chamados

Não obstante se depare com diferentes classes de inimigos (quase sempre tentando fugir deles) que vão desde ladrões e malfeitores, entre eles, Tripa Seca (Ramón Valdés), Quase Nada (Carlos Villagrán), Poucas Trancas (Rúben Aguirre) e Botina (Édgar Vivar), até seres sobrenaturais, como o abominável homem das neves, marcianos, vampiros e bruxas, na maioria das vezes, o herói é evocado para resolver problemas de ordem doméstica, familiar.

Nesses casos, Chapolin se envolve na vida íntima dos supostos necessitados, intervindo em situações como a de um marido preguiçoso que se nega a trabalhar⁷⁹; a de um menino que, tal qual na fábula *O menino e o lobo*, mente inadvertidamente sobre o roubo de seus brinquedos até que se depara com um ladrão de verdade⁸⁰; a de uma jovem que se vê obrigada pelo pai a se casar por

⁷⁸ Episódio "O planeta selvagem".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fbhgFq192tA>>.

⁷⁹ Episódio "A ociosidade é a mãe de um amigo meu".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iIMJunzKD0Y>>.

⁸⁰ Episódio "O menino que jogou fora seus brinquedos", partes 1 e 2.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9nP1HssZflQ>>; e <https://www.youtube.com/watch?v=b_8UL5J8zaE>.

dinheiro⁸¹; a de um homem que perde seu caderninho de notas⁸²; entre tantas outras.

Embora seja possível afirmar que herói é aquele que conquista a admiração pelos seus feitos e sua coragem, e, por isso, ganha o afeto das pessoas comuns que ajuda, no caso de Chapolin, apesar da boa vontade em prestar auxílio aos supostos necessitados, nem sempre há em troca o respeito e a afeição que se espera merecer um herói, sendo, não raro, rechaçado por aqueles que o evocam.

Por ser fraco, covarde, burro e baixinho – todos atributos que vão de encontro à idealização virtual de um herói –, Chapolin é comumente comparado a super-heróis norte-americanos como Batman e Superman, ficando sujeito a todo tipo de escárnio.

Por exemplo, no episódio "Não confunda 'a casa está caindo de velha' com 'a velha está caindo da casa'"⁸³, após ser chamado por uma jovem (Florinda Meza) para socorrer a ela e seu avô (Ramón Valdés), que estão a ponto de ser despejados por se negarem a pagar o aluguel de uma casa em péssimo estado de conservação, diante das seguidas confusões engendradas pelo herói, o ancião insiste em clamar pelo modelo de herói que se tem no imaginário coletivo:

Florinda: — *Está vendo, Chapolin, a casa inteira está caindo. E, para piorar, o senhorio disse que vai jogar todas as nossas coisas na rua.*

Chapolin: — *Mas acontece que aqui está o Chapolin.*

Avô: — *Pra acabar de piorar.*

E, mais adiante:

Avô: — *Eu disse pra você, era melhor chamar o Batman ou o Super-Homem ou o Recruta Zero.*

Florinda: — *Vovôzinho, por favor, o Chapolin é o herói da América Latina.*

Avô: — *Então há uma razão para estarmos subdesenvolvidos. Por isso está aí esta crise.*

⁸¹ Episódio "A volta da corneta paralisadora".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JNeiixKxGPM>>.

⁸² Episódio "Sai de baixo que lá vem pedra!".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YmjlxCvBzKs>>.

⁸³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MaKkg6anlMs>>.

Também no episódio "A ameaça de morte"⁸⁴, diante de uma intimidação feita pelo mafioso Botina (Édgar Vivar), que escapara da prisão, a seu antigo advogado (Rúben Aguirre), fica clara a falta de confiança que se tem em Chapolin, que não cumpre os pré-requisitos esperados de um herói:

Chapolin: — *Todos sabemos como é perigoso o tal Botina, mas me diga uma coisa, confia em mim?*

Advogado: — *Não!*

Chapolin: — *Eu sou o Chapolin Colorado!*

Advogado: — *Por isso.*

Percebe-se, nesses e em tantos outros episódios, que o herói distingue-se não só pelos tipos de problema para os quais é solicitado a resolver e a forma (medrosa e atrapalhada) como os enfrenta, mas também pelo modo como é muitas vezes recepcionado. Diante dessas evidências, observa-se claramente que a construção do personagem possui um cunho essencialmente paródico e risível, conforme discutido a seguir.

4.2 O USO DA PARÓDIA EM *CHAPOLIN*

Como parodia de los superhéroes norteamericanos el Chapulín sigue un modelo cervantino que se ajusta a sus condiciones de producción limitadas por los recursos técnicos disponibles en la época y el lugar de producción, México en la década de los 70s.⁸⁵ (AGUASACO, 2010, p. 242)

No presente capítulo, que se dedica especialmente ao seriado *Chapolin*, esta seção volta-se novamente para a paródia, em particular a cômica, a fim de demonstrar sua vasta utilização pelo programa, desde sua idealização — que tem no clássico *Dom Quixote* sua inspiração e na crítica ao super-heróis dos *comic books*

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iNM3QOD5CfU>>.

⁸⁵ Tradução livre: Como paródia dos super-heróis americanos, Chapolin segue um modelo cervantino que se adapta às suas condições de produção limitadas pelos recursos técnicos disponíveis na época e no local de produção, o México na década de 1970.

americanos a construção do personagem-título — até o desenvolvimento dos episódios que adaptam obras literárias universais e que formam o *corpus* desta pesquisa.

4.2.1. O modelo quixotiano e a paródia dos super-heróis norte-americanos

“*Más ágil que una tortuga, más fuerte que un ratón, más noble que una lechuga, su escudo es un corazón... ¡Es el Chapulín Colorado!*”⁸⁶ Já pela apresentação do personagem, feita na abertura do programa, percebe-se que *el Chapulín Colorado* corresponde a uma paródia dos super-heróis norte-americanos⁸⁷; paródia essa, segundo o próprio criador, inspirada no clássico também paródico *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes. Para Bolaños, Chapolin:

Era una crítica como hizo Cervantes con el Quijote, una crítica al exceso de novelas de caballería que había en su tiempo. En mi tiempo hay un exceso de Supermanes y Batmans y todas esas cosas; y yo quería hacer una crítica a nivel mexicano o latinoamericano, es decir con muy poco dinero, sin recursos, sin inventos sensacionales, débil, tonto [...]. (“Chespirito: 35 Años”, 2005 apud AGUASACO, 2010, p. 42)⁸⁸

4.2.1.1 Dom Chapolin de la Mancha

A obra literária que inspira a criação de Chapolin, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, narra a história de um aristocrata falido e viciado

⁸⁶ Tradução livre: “Mais ágil que uma tartaruga, mais forte que um rato, mais nobre que uma alface, seu escudo é um coração... É o Chapolin Colorado!”. Na dublagem brasileira, essa abertura sofre pequena modificação, mas mantém suas características depreciativas: “Mais rápido que uma tartaruga, mais forte que um rato, mais inteligente que um asno... Ele é o Chapolin!”.

⁸⁷ A adaptação televisiva de Super-Homem, “As aventuras do Super-Homem” (“Adventures of Superman”, ABC, 1952), assim o apresentava: “Mais rápido que uma bala. Mais forte que uma locomotiva. Capaz de saltar sobre prédios altos com um simples pulo. Olhem! Lá no céu! É um pássaro? É um avião? Não, é o Super-Homem!”

⁸⁸ Tradução livre: Era uma crítica como fez Cervantes com Quixote, uma crítica ao excesso de romances de cavalaria que havia em seu tempo. Em 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, ou seja, com muito pouco dinheiro, sem recursos, sem inventos sensacionais, débil, tonto [...].

em livros de cavalaria medieval, Alonso de Quijano, que, tomado por uma loucura que o leva a desatinos e feitos heroicos delirantes, crê ser um cavaleiro andante — autodenominado Dom Quixote — e resolve sair pelo mundo, vestindo uma armadura velha e remendada e montado em um pangaré, em busca de aventuras que possam concretizar sua fantasia de se tornar um grande herói.

Já o seriado apresenta as peripécias de um herói baixinho, fraco, burro e covarde que, vestido como um inseto (um gafanhoto), põe-se à disposição de quem precise de ajuda, por mais corriqueira ou depreciável que seja, munido de um martelo de plástico, uma buzina e umas pastilhas que só servem para deixá-lo menor do que já é.

Dessa maneira, percebe-se que tanto Cervantes como Bolaños pretendem criticar seus modelos, ridicularizando-os através da inserção de seus personagens nesses mesmos moldes. Assim, fazem uso da paródia nos dois sentidos que o prefixo grego "para" lhe concede, ou seja, como um "contracanto", opondo-se aos modelos parodiados, e como um "canto paralelo", na medida em que ocupam um espaço lado a lado com seus modelos (HUTCHEON, 1985, p. 47/48).

Ambos os autores estabelecem uma relação entre a paródia e o alvo tanto pela oposição quanto pela consonância. Enquanto Cervantes parodia um gênero considerado elevado pela tradição, os romances de cavalaria, através da figura de um cavaleiro louco, Bolaños parodia um gênero muito popular em sua época, e que, desde então, tem ganhado cada vez mais espaço nas mídias audiovisuais (cinema e TV), os *comic books* de super-heróis, por meio de um herói que não atende aos padrões.

Em comum, Cervantes e Bolaños buscam, através da paródia, desmitificar conceitos que consideram esvaziados e sem sentido para o contexto social do qual emergem, apresentando, em muitos aspectos, uma crítica a esses modelos através do cômico. Neste diapasão, conforme aponta Rose (1993):

In parody the comic incongruity created in the parody may contrast the original text with its new form or context by the comic means of contrasting the serious with the absurd as well as de "high" with the "low", or the ancient with the modern, the pious with the impious, and so.⁸⁹ (ROSE, 1993, p. 37)

⁸⁹ Tradução livre: Na paródia, a incongruência cômica criada pode contrastar o texto original com a sua nova forma ou contexto pelos meios cômicos de contraste do sério com o absurdo, assim como do "alto" com o "baixo", ou do antigo com o moderno, do piedoso com o ímpio, e assim por diante.

Essa incongruência cômica de que fala Rose (1993) é bem perceptível tanto em Dom Quixote quanto em Chapolin, que não condizem com a concepção tradicional e elevada de herói do seu tempo, mas, ainda assim, fazem as vezes de herói.

Logo, percebe-se que Bolaños elabora o seu próprio personagem quixotiano, rebaixando todas as características e clichês dos super-heróis norte-americanos através da mesma forma de paródia utilizada por Cervantes, a paródia “heróico-cômica”, “que consiste em tratar, em estilo épico (nobre), um sujeito baixo e risível, tal como a história de um guerreiro covarde” (GENETTE, 2010, p. 28).

Como todo tipo de arquétipo, o conceito de herói é flexível e capaz de se manifestar de diversas maneiras. Em *Chapolin*, o protagonista representa, em toda sua essência, a humanização do herói, que apesar de possuir deficiências e fraquezas, de sentir dor e medo, não deixa de realizar, à sua moda cômica, atos de grandeza superior, enfrentando inimigos, ajudando àqueles em perigo e prestando apoio aos necessitados; atitudes que fazem dele, apesar de tudo, um exemplo moral e virtuoso.

Assim, como em muitos episódios Bolaños faz questão de ressaltar, as fraquezas, em especial o medo, não tiram de Chapolin sua insígnia de herói; ao contrário, fortalecem-no como tal. Em “Uma conferência sobre o Chapolin”⁹⁰, por exemplo, Dr. Chapatin (Roberto Bolaños), descreve o herói da seguinte maneira:

Dr. Chapatin: — *Chapolin Colorado é o homem mais valente do mundo. (...) Porque a coragem não consiste em não se sentir medo, mas em superá-lo. Aquele que enfrenta o perigo sem medo não é um valente, é um irresponsável. Ao contrário, o que tem medo e apesar disso enfrenta o perigo, esse sim é o valente.*

Nesse sentido, prefere-se aqui arriscar uma nova denominação para Chapolin: a de herói paródico, tendo em vista ser constituído, conforme visto acima, essencialmente como uma paródia do modelo idealizado de herói. No entanto, vale ressaltar, suas características condizem também, assim como ocorre em *Dom Quixote*, com a definição de outro tipo de herói: o anti-herói.

⁹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2tRL3Le754E>>.

Embora o uso do termo possa, não raro, dar a falsa impressão de referir-se a um personagem que se contrapõe ao herói, equivalendo a uma espécie de antagonista, seu sentido, na verdade, advém da progressiva desmitificação do herói clássico, semidivino, presente nas tragédias e epopeias, aproximando-o do homem comum. Conforme pontua Moisés:

o anti-herói não se define como a personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete defeitos ou crimes, mas como a que possui debilidade ou diferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente (MOISÉS, 2004, p. 28)

Assim, o conceito de anti-herói, conforme aponta Brombert (2001), liga-se a uma postura paradoxal, às vezes provocativa, em relação ao herói-modelo, já que são classificados como "fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjeto — quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza" (BROMBERT, 2001, p. 14); conforme observado tanto em Dom Quixote como em Chapolin.

Uma das primeiras formas de representação do modelo anti-heróico, de acordo com González (1994), é a figura do pícaro⁹¹, que inverte a imagem do herói, em especial o presente nas novelas de cavalaria, a partir de um ponto de vista mais realista e satírico, altera os códigos morais vigentes e os adequa a sua realidade social, apresentando, desse modo, uma paródia do herói-cavaleiro. Apesar de não seguir o modelo picaresco (itinerante, trapaceiro e sem trabalho), Chapolin se aproxima do herói pícaro na medida em que também utiliza a paródia com a explícita intenção de subverter e ridicularizar o modelo de herói de sua época, conforme observado mais adiante.

⁹¹ De acordo com González (1988, p. 38/39), definir com exatidão o gênero picaresco não é tarefa fácil, haja vista a existência de uma enorme quantidade de obras (e sua dispersão) que se aproximam do gênero. No entanto, o crítico apresenta como alternativa a definição do núcleo intertextual originário a partir do qual tem-se o romance picaresco como a "pseudo-auto-biografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de ascensão social pela trapaça, e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro" (GONZÁLEZ, 1988, p. 40).

4.2.1.2 O herói antagonista Super Sam

Além do herói paródico Chapolin, o seriado conta ainda com outro herói, que também parodia seus pares estadunidenses: o Super Sam. Vestido com um colante de mangas compridas azul, uma sunga vermelha por cima de uma meia calça também azul, botas e uma capa vermelha, seu uniforme se assemelha muito ao do Superman, inclusive o escudo, um grande "S" vermelho com um fundo amarelo estampado no peito (figuras 05 e 06).



Fig. 05 e 06. A semelhança entre os uniformes de Super Sam (Ramón Valdés) e Superman. Fontes: Episódio "A volta de Super Sam", disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tXurlydHnzc>>, e *Absolute All Star Superman*, DC Comics, disponível em <<http://www.dccomics.com/graphic-novels/absolute-all-star-superman>>.

Além disso, Super Sam usa uma cartola de listras vermelhas e pala azul com estrelas prateadas (uma clara alusão à bandeira dos Estados Unidos da América) e possui um longo cavanhaque e cabelos grisalhos, parodiando a fisionomia de Uncle Sam (Tio Sam), um dos mais notórios símbolos nacionais norte-americanos, famoso pelo cartaz ilustrado por James Flagg, em 1917, utilizado pelas Forças Armadas para a campanha de recrutamento de soldados durante a Primeira Guerra Mundial (figuras 07 e 08).



Fig. 07 e 08. A caracterização de Super Sam, parodiando Uncle Sam, ícone norte-americano.

Fontes: Episódio "A volta de Super Sam", disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=tXurlydHnzc>>, e "The most famous poster", American Treasures of the Library of Congress, disponível em: <<http://www.loc.gov/exhibits/treasures/images/tlc0090.jpg>>.

Apesar de ambos serem heróis, a relação entre Chapolin e Super Sam não é amistosa. Ao contrário, em todos os quatro episódios em que o herói americano aparece, tem-se claro a disputa entre o herói "nacional" e o herói "importado", sempre se valorizando o primeiro, apesar do reconhecimento de suas incapacidades.

Isso fica claro, por exemplo, no episódio "A volta de Super Sam"⁹², em que, diante do eminente perigo devido à fuga da prisão do perigoso Poucas Trancas (Rúben Aguirre), uma mulher (Florinda Meza) clama por ajuda e é atendida por Super Sam:

Mulher: — *Oh, e agora, quem poderá me defender?*

Super Sam: — *Me!*

Mulher: — *Ah, o Cha... Você não é o Chapolin Colorado.*

Super Sam: — *Certainly, not. "Me" ser Super Sam.*

Mulher: — *Super Sam?*

Super Sam: — *Oh, yeah! Time is money! "Me" vir proteger "bonito" senhorita.*

Mulher: — *Ah, não. Muito obrigada.*

Super Sam: — *Why not?*

Mulher: — *Eu prefiro o que é nosso.*

Chapolin: — *Eu!*

⁹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tXurlydHnzc>>.

Além disso, embora tanto Chapolin quanto Super Sam sejam representações paródicas dos super-heróis norte-americanos, no segundo, a crítica é mais ampla.

Super Sam é uma paródia dos Estados Unidos da América, sua iconografia e seus valores capitalistas. Além da alusão presente em seu uniforme, Super Sam carrega como única arma um saco de dinheiro que usa para acertar seus oponentes e tem como jargão a frase "*Time is money, oh yeah!*" (tempo é dinheiro), expressão considerada uma das mais populares máximas do capitalismo moderno.

No episódio supramencionado, quando questionada pelo marido (Carlos Villagrán) sobre quem era Super Sam, a mulher explica: "*É uma espécie de Chapolin Colorado, mas com conta bancária.*" Já no episódio "De los metiches libranos, Señor" (inédito no Brasil)⁹³, Super Sam compara sua arma à marreta biônica de Chapolin, ficando clara a crítica paródica ao modelo econômico americano:

Super Sam: — *Súper Sam también tiene poderosa arma, look!* (Mostrando um saco de tecido branco com o símbolo de cifrão estampado.)

Chapolin: — *Muchos dólares.*

Super Sam: — *No, poquitos, pero muy poderosos.* (Em seguida, acerta Chapolin na cabeça com o saco de dinheiro, tendo como efeito sonoro o som de uma máquina registradora.)⁹⁴

No constante embate entre os dois heróis criados por Bolaños, resta claro que a paródia, "um dos instrumentos mais poderosos de sátira social" (PROPP, 1992, p. 87), serve como um veículo para criticar a relação social e econômica entre o primeiro mundo (Estados Unidos), capaz de solucionar seus problemas financeiramente, e a América Latina (México), que enfrenta as adversidades de forma precária.⁹⁵

Os valores e intenções de Super Sam enquanto herói também são questionáveis, o que faz com que ele seja visto como um antagonista de Chapolin, na medida em que compete com o herói latino-americano em ações e em caráter.

⁹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjQOV0QYRn0>>.

⁹⁴ Tradução livre: Super Sam: — *Super Sam también tem uma poderosa arma, veja!* Chapolin: — *Muitos dólares.* Super Sam: — *Não, poucos, mas muito poderosos.*

⁹⁵ Sobre a discussão em torno da oposição entre Chapolin e Super Sam como uma metáfora para relação entre México e Estados Unidos, consultar AGUASACO, 2010.

No episódio "Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse" (inédito no Brasil)⁹⁶, por exemplo, algumas das características do "herói importado" são acentuadas, a saber: i) sua arrogância — mesmo sem ter sido evocado pela vítima, Super Sam não aceita perder seu posto para Chapolin e prefere confrontá-lo a unir-se a ele; ii) sua ganância — enquanto Chapolin, apesar de suas limitações, busca salvar a jovem (Florinda Meza) mantida refém pelo maquiavélico vilão (Carlos Villagrán), Super Sam não hesita em abandoná-la presa na mina abandonada prestes a desabar para ir em busca do suposto ouro lá escondido; e iii) seu egoísmo — na iminência do desabamento da mina, Super Sam foge, deixando Chapolin e a vítima para trás.

Nessas circunstâncias, a paródia em *Chapolin* assume a forma de uma autocrítica do discurso paródico na sua relação com a realidade, no que, mais uma vez, pode comparar-se a *Dom Quixote*, em que, de acordo com Hutcheon (1985): "a paródia às convenções do romance épico e de cavalaria interactua com a sátira daquele que acha que semelhante heroicização na literatura é potencialmente transferível para a realidade" (HUTCHEON, 1985, p. 38).

4.2.1.3 O escárnio a Batman e Superman

Além do personagem Super Sam, em *Chapolin* também se parodiam os super-heróis americanos de forma direta, através, por exemplo, do sarcasmo e da degradação. Para tanto, Superman e Batman são rebaixados seja em nível sexual, como no episódio "O pistoleiro da marreta biônica"⁹⁷, em que Chapolin questiona a sexualidade dos super-heróis, quando se oferece para substituir o namorado (Carlos Villagrán) de uma jovem (Florinda Meza) que está prestes a ser assassinado pelo Pistoleiro Veloz (Ramón Valdés):

Chapolin: — *Não se preocupe, se por culpa desse pistoleiro você chegar a perder o seu noivo, aqui está o substituto* (apontando para si mesmo).

Jovem: — *O quê? Você ser meu noivo? Oh, não, não pode ser.*

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dpqmeRRtWIQ>>.

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U78NQoA1QFE>>.

Chapolin: — *Como que não pode ser? Os que não gostam de mulheres são o Batman e o Super-Homem. Comigo, sim, pode ser.*

Seja em nível intelectual, como em "O mosquito biônico"⁹⁸, em que Chapolin menospreza as habilidades dos outros heróis quando questionado pela assistente (Florinda Meza) do Professor Inventilho (Ramón Valdés) se iria ou não ajudar diante da ameaça de um monstro biônico:

Assistente: — *Bom, se não quer acreditar no monstro biônico, vou ter que pedir ajuda ao Batman ou ao Super-Homem.*

Chapolin: — *Uh, não poderia. Esses dois já estão ocupados com trabalhos menores. O Batman eu mandei procurar um cãozinho perdido e o Super-Homem eu mandei ao supermercado.*

Nesses episódios, dentre tantos outros presentes no seriado, nota-se que a paródia se realiza pela inferiorização do herói tradicional frente ao herói paródico, característica muito comum na paródia carnavalizada. Nela, segundo Bakhtin (1993, 1997), ocorre a inversão hierárquica do dominante e do regime vigente pelo marginal e pelo excluído, que se apropriam do centro simbólico, contemplando-o a partir de uma perspectiva cômica, à luz questionadora do riso.

E a paródia em *Chapolin* não se resume apenas à crítica aos super-heróis americanos. O seriado também estabelece um diálogo paródico e cômico com figuras históricas, bíblicas e lendárias, com uma série de obras audiovisuais e literárias, conforme visto a seguir.

4.2.2 As paródias históricas, fílmicas e literárias

"Não como foi, senão como poderia ter sido". Esta frase, que acompanha o título de algumas das paródias realizadas em *Chapolin*, poderia, sem dúvida, referir-se a todos os episódios que recontam a vida de grandes nomes da História, passagens bíblicas famosas, lendas e mitos notórios; que fazem referências a

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aARZC3Pq6a8>>.

artistas e filmes da televisão e do cinema mexicanos e estadunidenses; e que adaptam contos e clássicos da literatura universal.

4.2.2.1 As figuras parodiadas e o herói-narrador

Entre as figuras históricas, lendárias e bíblicas parodiadas em *Chapolin*, incluem-se: Búfalo Bill⁹⁹, Cristóvão Colombo¹⁰⁰, Cleópatra¹⁰¹, Guilherme Tell¹⁰², Sansão¹⁰³, Leonardo da Vinci¹⁰⁴ e Frédéric Chopin¹⁰⁵.

Na maioria desses episódios, com exceção de "Búfalo Bill" — em que o herói enfrenta o personagem-título após ser evocado pelos índios que temem ser mortos por ele — e "A história de Guilherme Tell" — que não conta com a presença do herói —, Chapolin apresenta as histórias parodiadas àqueles que lhe evocam na forma de narrativa, uma prática recorrente no seriado.

No papel de herói-narrador, Chapolin se propõe a contar uma história que sirva de exemplo para a resolução do conflito ou problema com o qual se defronta aquele que lhe pede ajuda, servindo como uma espécie de conselheiro, tal qual Patronio aconselha o Conde Lucanor através de contos moralizantes no *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, de Dom João Manuel de Castela.

Sobre essa relação entre o seriado e a literatura de exemplo da Idade Média, Aguasaco (2010) lembra que:

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

⁹⁹ Episódio "Búfalo Bill".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5OUJQ5xINZk>>.

¹⁰⁰ Episódio "O ovo de Colombo".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hxkfu36cuJE>>.

¹⁰¹ Episódio "Cleópatra".

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o_WpLyY1Lu8>.

¹⁰² Episódio "A história de Guilherme Tell".

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0Obgpm18tQw>>.

¹⁰³ Episódio "¿Quién dijo que Sansón no tenía un pelo de tonto?", inédito no Brasil.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1OtspVq2Jo>>.

¹⁰⁴ Episódio "O retrato do general Valdés".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GeAsGIFmHg>>.

¹⁰⁵ Episódio "A fortuna de Frédéric Chopin".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eiY90mul35w>>.

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.¹⁰⁶ (AGUASACO, 2010, p. 119)

Nesses episódios, Chapolin exerce uma das principais funções do narrador: gerar identificação com aquele que escuta/lê para que haja interesse pela narrativa apresentada. Com este intuito, o herói utiliza-se do contexto de seu interlocutor para, a partir dele, narrar suas histórias tendo como objetivo principal apresentar um ensinamento de cunho moralizante. Nesse sentido, conforme aponta Fernandes (1996):

O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral. Um tema. Uma suposta verdade. Uma visão de mundo. Seja o que for, a narração não é um ato fortuito. (FERNANDES, 1996, p. 40)

Já nas paródias cinematográficas, compiladas, em grande parte, no especial "O show deve continuar", dividido em seis partes¹⁰⁷, Chapolin, assim como o telespectador, assume o papel de ouvinte. A apresentação dos filmes cabe a um velho funcionário de um estúdio cinematográfico (Ramón Valdés) que evoca o herói para pedi-lo que o acompanhe em um último passeio pelo local, que logo será derrubado para a construção de um condomínio.

¹⁰⁶ Tradução livre: Embora não haja citações diretas à obra de Dom Juan Manuel, nem se referencie a ela como um modelo em nenhum dos episódios, há, na série *Chapolin*, pelo menos sete argumentos que seguem uma estrutura narrativa similar a dos *exemplos* de *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, Chapolin intervém nos conflitos que lhes são apresentados da mesma forma como o faz Patronio quando questionado por seu mestre, o Conde Lucanor.

¹⁰⁷ Disponíveis em:
<https://www.youtube.com/watch?v=95gS3jak1ps>;
<https://www.youtube.com/watch?v=mtoXTwEmqW4>;
<https://www.youtube.com/watch?v=Bo75n6S6eSk>;
<https://www.youtube.com/watch?v=b8fAEDjm0QA>;
<https://www.youtube.com/watch?v=0-hFNCrCFwk>; e
<https://www.youtube.com/watch?v=5Qidug-m8GM>.

4.2.2.2 As paródias cinematográficas e televisivas

Em "O show deve continuar", Chapolin e o ancião que o guia pelo estúdio relembram a história de mais de uma dezena filmes clássicos e contemporâneos¹⁰⁸ que incluem: *Frankenstein* (1931), *O professor alopchado* (1963), *A pantera cor de rosa* (1963), *Madame Butterfly* (1932), *Dançando na chuva* (1952), *A dama das camélias* (1926) e *Quo vadis* (1951), entre outros, todos exibidos ao telespectador de forma paródica.

Nesse especial, também são parodiados os trabalhos dos comediantes Carol Burnett (*Carol Burnett show*, 1967-1978), Charles Chaplin (em seu mais conhecido personagem, The Tramp) e Laurel and Hardy (O Gordo e o Magro), estes últimos considerados uma inspiração para o trabalho de Bolaños, conforme afirma o próprio comediante em entrevista ao jornal mexicano *La jornada*, em 1999: "Me he inspirado mucho em El Gordo y El Flaco, que eran adorables y su humorismo sensacional. Y algo en Chaplin, un genio, aunque a veces un poco amargo"¹⁰⁹ (*La jornada*, 2014, s.p.).

Além das presentes em "O show deve continuar", outra obra cinematográfica, *My fair lady* (*Minha bela dama*) (1964), recebe da pena de Bolaños uma versão paródica. No episódio "A vendedora de flores"¹¹⁰, ao atender o chamado de um homem (Rúben Aguirre) que havia sido assaltado em uma praça pública, Chapolin deixa o ladrão (Horácio Gómez) ir embora e, quando questionado pela vítima o porquê de sua atitude, resolve demonstrá-lo que as pessoas podem mudar contando, à sua moda paródica, a história da jovem vendedora de flores acolhida por um linguista que pretende transformá-la em uma sofisticada dama. Aqui o herói retoma sua função de narrador-conselheiro.

¹⁰⁸ Para maiores informações a respeito das paródias fílmicas presentes em "O show deve continuar", consultar Aguasaco (2010), cuja pesquisa aborda detalhadamente o tema.

¹⁰⁹ Tradução livre: Inspirei-me muito em O gordo e O Magro, que eram adoráveis e seu humor sensacional. E algo também em Chaplin, um gênio, apesar de, às vezes, um pouco amargo.

¹¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eui80HKGdp4>>.

4.2.2.3 As obras literárias parodiadas

A literatura é outra fonte da qual o criador e roteirista Roberto Bolaños bebe para a elaboração dos episódios paródicos presentes em *Chapolin*. Embora não sejam agrupados em um especial como "O show deve continuar", dedicado às obras fílmicas, os textos literários também gozam de um espaço privilegiado no repertório do programa, que inclui adaptações paródicas que vão desde os populares contos maravilhosos *Branca de Neve*¹¹¹, *O alfaiate valente* e *A roupa nova do rei*¹¹² até os clássicos da literatura/teatro *Fausto*¹¹³, *Cyrano de Bergerac*¹¹⁴, *Dom Juan Tenório*¹¹⁵ e *Romeu e Julieta*¹¹⁶.

Na maioria desses episódios, Chapolin também age como narrador-conselheiro, como é o caso de "Branca de Neve e os sete Tchuim Tchuim Tchum Claim", "De acordo com o diabo", "Cyrano de Bergerac" e a "La romántica historia de Julio e Rumietta" (inédito no Brasil).

Nos demais, "O alfaiatezinho valente" e "A história de Dom Juan Tenório", o herói também assume o papel de narrador, mas não para dar conselhos. Nessas ocasiões, Chapolin volta-se diretamente para o público para contar a sua versão das histórias.

Em comum, todas essas adaptações contam com uma série de recursos para se tornarem versões cômicas e resumidas das obras literárias parodiadas, como, por exemplo:

¹¹¹ Episódio "Branca de Neve e os sete Tchuim Tchuim Tchum Claim", partes 1 a 3.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B2uiy1mMBE4>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=HslJULoakVc>>; e

<https://www.youtube.com/watch?v=oXd_oR3ZNCM>.

¹¹² Episódio "O alfaiatezinho valente", partes 1 a 4.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPJU7ljo38A>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=FduWJE94wJQ>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=y5i4a8NylwU>>; e

<<https://www.youtube.com/watch?v=3LtqXmAiixc>>.

¹¹³ Episódio "De acordo com o diabo".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-22mtDDk4c>>

¹¹⁴ Episódio "Cyrano de Bergerac".

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUIKC_HVX3o>

¹¹⁵ Episódio "A história de Dom Juan Tenório".

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCJijvS10f8>>.

¹¹⁶ Episódio "La romántica historia de Julio e Rumietta", partes 1 y 2.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xXCqIp4U7q8>>; e

<<https://www.youtube.com/watch?v=dbVlyIXWBmE>>.

- i) a supressão de eventos e personagens;
- ii) a condensação de várias passagens em uma única cena; e
- iii) o acréscimo de elementos cômicos, como: os jogos de palavras e trocadilhos, o exagero de movimentos ou ações, a acentuação de determinadas características de personagens e a caricatura.

Essas e outras estratégias servem para melhor enfatizar a intencionalidade do produto produzido — nesse caso, levar ao riso — através da bifurcação de duas obras completamente diferentes, a paródia e o texto parodiado, e podem ser melhor percebidas na análise do *corpus* selecionado para este trabalho, realizada no próximo capítulo.

Vale ressaltar, no entanto, que, embora tenham o humor e a comicidade como principais efeitos, tanto as paródias fílmicas quanto as literárias realizadas em *Chapolin* não visam, como no caso da paródia dos super-heróis norte-americanos, a uma crítica mordaz ou ridicularizadora. Ao contrário, sobressaem nesses episódios o respeito e a admiração pelas obras parodiadas.

Nos episódios em que o herói age como conselheiro, por exemplo, os valores morais presentes nas obras parodiadas são, de certa forma, preservados e servem como exemplo tanto para os personagens quanto para os telespectadores.

A paródia funciona assim como uma espécie de homenagem reverencial, embora humorística, aos clássicos adaptados. Nesse caso, como bem afirma Greene: "Toda imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta sua própria homenagem oblíqua" (GREENE, 1982, p. 46 apud HUTCHEON, 1985, p. 21).

Além disso, o cuidado em difundir tradição, cultura e valores através de suas paródias revela o profundo conhecimento dessas histórias parodiadas por Bolaños, seu criador; afinal, não se pode olvidar que o parodista é, antes de tudo, leitor/conhecedor do texto/personalidade parodiado.

Desse modo, através das paródias realizadas pelo seriado *Chapolin*, Bolaños convida, ainda que inconscientemente, o telespectador a conhecer (ou relembrar) acontecimentos e personagens históricos e lendários; renomadas obras cinematográficas; e clássicos da literatura universal — estes últimos analisados no capítulo a seguir.

V

**"TODOS OS MEUS MOVIMENTOS SÃO FRIAMENTE CALCULADOS!":
A ANÁLISE DO CORPUS**

Nos capítulos anteriores, foi possível expor uma série de conceitos que, interligados, fornecem o referencial teórico necessário para a análise do *corpus* do trabalho, que é agora apresentada.

O entendimento da leitura do *clássico literário* enquanto prática que se mantém e se renova a partir do leitor e dos mais variados tipos de releituras, a discussão acerca da *cultura de massa* e do *papel dos meios de comunicação de massa*, em especial a *televisão*, como ferramenta de democratização cultural, conforme discutidos no Capítulo II, são fundamentais para o entendimento do seriado *Chapolin* como um produto popular que se mantém em diálogo com um vasto repertório literário e cultural, sobretudo através da paródia.

Já as discussões a respeito da *paródia*, a partir das noções de *dialogismo*, *intertextualidade* e *hipertextualidade*, e da *teoria da adaptação*, conforme visto no Capítulo III, dão o suporte necessário para a análise dos episódios selecionados como uma prática dialógica e inter/hipertextual. Tais conceitos ajudam, ainda, a entender como as adaptações promovem a recontextualização e divulgação dos clássicos para um público bastante amplo, seja reavivando-os na memória do telespectador já conhecedor do inter/hipotexto, seja incorporando-o ao repertório cultural do desconhecido.

Do mesmo modo, a demonstração da utilização prática da paródia pelo seriado *Chapolin* exposta no Capítulo IV, que investiga a origem e construção do programa e do personagem-título como essencialmente paródicos, colabora igualmente para o desenvolvimento da análise do *corpus*, na medida em que lhe serve de introito.

No presente capítulo, portanto, todos esses conhecimentos são retomados e aplicados na análise do *corpus* selecionado.

Antes, porém, importa recuperar o exposto na Introdução, esclarecendo como foi realizada a escolha desse *corpus* e apresentando a proposta metodológica adotada para a realização da referida análise, conforme se pode observar nas próximas páginas.

5.1 A ESCOLHA E DELIMITAÇÃO DO CORPUS

The theme of adaptation is often used as a way of teaching celebrated literature by another means.¹¹⁷ (NAREMORE, 1999, p. 1)

A análise que se realiza a seguir visa a investigar a adaptação de clássicos da literatura universal pelas paródias do programa humorístico *Chapolin*.

Produzido e transmitido originalmente de 1973 a 1979, o seriado tem na paródia um importante recurso estruturante, utilizado desde a concepção do herói-título até a construção de vários de seus episódios. São paródias de super-heróis, personagens históricos e bíblicos, mitos, filmes e programas de televisão norte-americanos e mexicanos, contos maravilhosos e — destaque-se — clássicos da literatura ocidental.

Os modelos literários presentes no programa, parodiados direta ou indiretamente, incluem os clássicos *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, *Dom Juan Tenório*, de José Zorrilla, e *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, além dos contos maravilhosos dos irmãos Grimm, *Branca de Neve* e *O alfaiate valente*, e de Hans Christian Andersen, *A nova roupa do rei*.

De maneira implícita, parodia-se também a literatura de exemplo da Idade Média, como *O conde Lucanor* (*Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*), de Dom João Manuel de Castela, através do procedimento, recorrente no seriado, de o herói contar uma história (parodiada), a fim de, ao final da narrativa, apresentar uma moral que se encaixe na situação apresentada por quem lhe pede ajuda..

Para a escolha do *corpus* que compõe esta dissertação, como exposto na Introdução, realizou-se a catalogação dos episódios que constituem paródias adaptadas de obras literárias, tendo como base o guia de episódios disponibilizado pelo portal *Fórum Chaves*¹¹⁸, uma das maiores fontes sobre os programas criados

¹¹⁷ Tradução livre: O tema da adaptação é muitas vezes usado como uma forma de ensinar literatura célebre por outro meio.

¹¹⁸ Cf. <<http://www.forumchaves.com.br/>>.

por Bolaños, que lista um total de 286 episódios, entre aqueles de exibição comum, os inéditos no Brasil e os perdidos mundialmente¹¹⁹.

A partir da leitura das sinopses disponíveis no guia mencionado, chegou-se a um número de sete episódios que constituem paródias de obras literárias. Os episódios foram então assistidos, tanto no original em espanhol quanto na versão dublada em português (quando disponível)¹²⁰, através do *site* de compartilhamento de vídeos *Youtube*, chegando-se à seguinte lista:

1) "Juleu e Romieta, partes 1 e 2" ("La romántica historia de Juleo y Rumietta, partes 1 y 2")¹²¹, de 1975, baseada na obra *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare;

2) "De acordo com o Diabo" ("El chirrín chirrión del Diablo")¹²², de 1976, inspirado na tragédia de Dr. Fausto, que teve em *Fausto, uma tragédia* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe, seu maior apelo literário;

3) "Branca de Neve e os sete Tchuim Tchuim Tchum Claim, partes 1 a 3" ("Blancanieves y los siete Churín Churín Fun Flais, partes 1 a 3")¹²³, de 1978, que, apesar de aproximar-se mais da animação dos estúdios Disney *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, não deixa de referir-se à obra *Branca de Neve* (1854), dos Irmãos Grimm, versão mais popular do conto na literatura;

4) "Cyrano de Bergerac" ("Érase un hombre a una nariz pegado")¹²⁴, de 1978, releitura de *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond Rostand;

¹¹⁹ Cf. Capítulo IV.

¹²⁰ Embora se perceba pequenas diferenças entre as versões em espanhol e em português, sobretudo no que tange à adaptação de alguns termos e expressões para a cultura brasileira, elas não interferem na compreensão (inclusive paródica) dos episódios analisados.

¹²¹ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eSdqFOPj_wo> e

<<https://www.youtube.com/watch?v=Lq-QmFDPmnQ>>

¹²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-22mtDDk4c>>.

¹²³ Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=B2uiy1mMBE4>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=HslJULoakVc>>;

e <https://www.youtube.com/watch?v=oXd_oR3ZNCM>.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUIKC_HVX3o>.

5) "A história de Dom Juan Tenório" ("La historia de Don Juan Tenorio")¹²⁵, de 1978, versão em rimas de *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla;

6) "O alfaiatezinho valente, partes 1 a 4" ("El sastrecillo valiente, partes 1 a 4")¹²⁶, de 1978, inspirado nos contos *O alfaiate valente* (data desconhecida), dos Irmãos Grimm, e *A roupa nova do rei* (1837), de Hans Christian Andersen; e

7) "La romántica historia de Julio y Rumieta, partes 1 y 2" (inédito no Brasil)¹²⁷, uma segunda versão de *Romeu e Julieta*, esta de 1979.

A partir dessa lista, foi realizada a delimitação do *corpus*. Neste sentido, visando a alcançar apenas as adaptações paródicas relacionadas com obras da literatura erudita (os clássicos), decidiu-se excluir os episódios que se referem a contos, episódios (3) e (6), tendo em vista serem considerados textos populares, de fácil acesso e ampla divulgação oral.

Já entre as duas adaptações do clássico shakespeariano, optou-se pela versão de 1979, episódio (7), porque nela, ao contrário da produzida em 1975, episódio (1), Chapolin não participa como personagem da história. Assim, a versão escolhida concilia-se com os demais episódios analisados na medida em que, em todos eles, o herói apresenta a história assumindo o ponto de vista do narrador.

Feitas as mencionadas delimitações, estabeleceu-se o seguinte *corpus*: (1) *De acordo com o Diabo*; (2) *Cyrano de Bergerac*; (3) *A história de Dom Juan Tenório*; e (4) *La romántica historia de Julio y Rumieta*, partes 1 y 2, cuja análise se realiza a seguir.

¹²⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCJijvS10f8>>.

¹²⁶ Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=iPJU7ljo38A>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=FduWJE94wJQ>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=y5i4a8NyLwU>>;

e <<https://www.youtube.com/watch?v=3LtqXmAiixc>>.

¹²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xXCqlp4U7q8>>; e <<https://www.youtube.com/watch?v=dbVlylXWBmE>>.

5.2 A ANÁLISE DO CORPUS

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. (BAKHTIN, 2000, p. 319)

Nesta seção, é apresentada a análise do *corpus*, pautando-se nos conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 1997, 2000), intertextualidade (KRISTEVA, 2005) e hipertextualidade (GENETTE, 1982, 2010), bem como nas acepções de paródia discutidas por Bakhtin (1993, 1997), Sant'Anna (2003), Hutcheon (1985) e Rose (1993).

Essas referências oferecem o aparato teórico necessário para a leitura das adaptações paródicas como textos que — conforme aponta a teoria da adaptação, abordada por Stam (1992, 2000, 2006, 2008, 2013), Hutcheon (2013) e Sanders (2006) —, embora influenciados por outros que o antecederam, criam novas histórias munidas de motivações e objetivos próprios.

Nesse sentido, a análise realizada nesta dissertação repele o apontamento das semelhanças/diferenças entre os episódios e as obras inspiradoras baseado em um critério de fidelidade/infidelidade ao texto literário, bem como a descrição de pontos de traição ou perversão dos textos adaptados (hipertextos) em relação aos textos literários (hipotextos). Pretende-se, ao contrário, entender de que maneira o programa *Chapolin* se apropria, adapta e transforma textos literários de grande vulto na cultura ocidental, bebendo de sua fonte inter/hipertextual para propor textos novos, construídos em um misto de homenagem e ruptura, através da paródia.

Para tanto, utiliza-se de descrições de cenas, trechos de diálogos, referências aos textos-fonte, além de imagens dos episódios (a fim de ilustração)¹²⁸, buscando englobar os principais aspectos das adaptações paródicas importantes para alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa.

¹²⁸ As imagens dos episódios utilizadas nesta análise foram capturadas por meio do programa *Free Ware DVD Video to Jpeg Converter*.

Vale ainda ressaltar que o uso de referências aos textos-fonte no decorrer da análise não tem o objetivo, como estabelecido acima, de compará-las aos produtos televisivos em quaisquer critérios de valor ou fidelidade, visando, tão somente, a atentar para os elementos alterados e/ou incorporados aos roteiros a fim de lhes trazer a brevidade e o humor característicos do tipo de produção para o qual são elaborados sem que, com isso, se perca por completo a alusão aos clássicos, necessária para a assimilação da paródia.

5.2.1 *De acordo com o Diabo (1976)*

Nesta subseção, apresenta-se a análise, realizada a partir do referencial teórico anteriormente discutido, da primeira adaptação paródica que compõe o *corpus* desta dissertação, presente no episódio "De acordo com o Diabo" ("El chirrín chirrion do Diablo"), capítulo nº 138 do seriado *Chapolin*, cuja primeira exibição, no país de origem, se dá em 30 de outubro de 1976, com roteiro de Roberto Gómez Bolaños, direção cênica de Bolaños e Enrique Segoviano e direção geral também de Segoviano.

5.2.1.1 O episódio

Neste episódio, Professor Inventivo (Ramón Valdés) surge em cena, numa sala de estar, à procura de um dos três diminutos parafusos necessários para a conclusão de um de seus inventos e solicita a sua filha (Florinda Meza), que limpa a casa, ajuda na busca pelo objeto.

O inventor sugere que, enquanto sai para procurar o parafuso na rua, a filha continue a fazê-lo em casa. Relutante, a jovem aceita. Antes de sair, porém, ele a orienta para que não deixe ninguém entrar em seu laboratório, nem mesmo seu noivo:

Professor Inventivo: — *Lembre-se que há muitos inventores invejosos que fariam qualquer coisa a fim de se apoderar de meus inventos profissionais.*

Ao abrir a porta, agachado, procurando o parafuso junto ao chão, Professor Inventivo cruza com o noivo de sua filha (Rubén Aguirre), que chega à casa para visitá-la, e sai levando consigo os outros dois pequenos parafusos em uma das mãos.

Tomando conhecimento da situação, o noivo, que acabara de entrar, se dispõe a ajudar à moça a tentar encontrar o objeto, aproveitando-se do ocorrido para conhecer o local de trabalho do futuro sogro.

A jovem acaba não impedindo que o noivo se dirija ao laboratório e, ao perceber ter desobedecido a uma ordem direta do pai, se preocupa e evoca Chapolin (Roberto Bolaños):

Jovem: — *Oh, e agora, quem poderá me aconselhar?*

E eis que responde o herói, surgindo de ponta cabeça dentro da lareira:

Chapolin: — *Ue! Astúcia minha com contavam não!* (No lugar de seu tradicional bordão de chegada, "Eu! Não contavam com minha astúcia!", tendo em vista encontrar-se de cabeça para baixo.)

Enquanto Chapolin conversa com a jovem, o noivo retorna à sala tendo encontrado o parafuso, mas volta a perdê-lo ao cumprimentar o herói. Neste ínterim, a moça ainda não havia conseguido explicar o motivo pelo qual chamou o herói, sendo advertida por ele:

Chapolin: — *Olhe, aviso que não posso ficar perdendo meu tempo à toa desse jeito. São muitas as pessoas que precisam da ajuda do Chapolin Colorado: os pobres, os fracos, os indefesos, os oprimidos etc. etc. etc.*

Mas apesar de tentar se identificar como um herói muito requisitado, Chapolin acaba ficando para ajudar a procurar o parafuso. Este ato demonstra que, ao contrário do que quer aparentar, o herói latino-americano volta-se para problemas

pequenos, irrelevantes, que parecem ridículos se comparados às situações enfrentadas pelos norte-americanos Superman e Batman, heróis dos quais Chapolin é, ele mesmo, uma paródia¹²⁹.

Outras tantas perdas e reencontros do objeto se desenrolam em uma cena cômica que demonstra a falta de destreza (e inteligência) do herói quando todos deixam a sala e resta somente a ele a empreitada.

Volta novamente à cena o noivo, desta vez trazendo consigo vários rolos de papel. Questionado por Chapolin sobre o que seriam tais papéis, o homem revela tratar-se das fórmulas secretas do Professor Inventivo, capazes, segundo ele, de torná-los poderosos para dominar o mundo inteiro. Indagado sobre suas intenções com a jovem, o homem admite também que o noivado era apenas um pretexto para ter livre acesso ao laboratório e aos arquivos do Professor.

Diante da assumida má intenção do noivo, Chapolin o acerta repetidas vezes com sua marreta biônica, mas, ao invés de continuar desferindo-lhe golpes, resolve demonstrar o condenável de seu ambicioso ato apresentando, tal qual Patrônio aconselha o Conde de Lucanor¹³⁰, uma história que lhe servisse de exemplo: a história de Doutor Fausto e Mefistófeles.

Assim relata o herói, enquanto a imagem desloca-se para o cenário que será palco da narrativa:

Chapolin: — *O Doutor Fausto era um sábio que desejava adquirir todos os conhecimentos do mundo para poder se tornar poderoso, e como não era muito jovem, nem muito simpático... pra ser sincero, suas primeiras ambições eram a juventude e o amor de uma mulher.*

Esse é o preâmbulo para o início da paródia em torno do mito fáustico apresentada no episódio.

¹²⁹ Cf. Capítulo IV.

¹³⁰ Cf. Capítulo IV.

5.2.1.2 O clássico em diálogo

Embora haja muitas versões do mito, e não se mencione explicitamente em qual o episódio foi inspirado, as marcas intertextuais perceptíveis através da trama, da caracterização do cenário e dos personagens remontam a *Fausto, uma tragédia* (*Faust, eine Tragödie*), obra de Johann Wolfgang von Goethe, publicada em 1808, podendo-se inferir ter sido essa a fonte da qual Bolaños bebeu para a construção de sua adaptação paródica.

Resguardadas as alterações referentes ao estilo, à duração¹³¹ e à intencionalidade do produto televisivo, comuns ao processo adaptativo *intermedias*, veem-se incorporadas à produção, além, obviamente, do personagem-título, os dois mais importantes personagens da trama goethiana, Mefistófeles e Margarida, e dois dos argumentos presentes na primeira parte do clássico: a ânsia de Fausto em se tornar mais jovem e seu desejo pela moça.

Mas longe de poder ser considerado o texto "original" do qual outros copiam, replicam e modificam — ideia já rechaçada na parte teórica deste trabalho¹³² —, a obra-prima de Goethe também teve uma série de outras influências, intertextos com os quais dialogou a partir do mito do Dr. Fausto.

No *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel, André Dabiez (1997) refere-se a Fausto como:

Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo. (DABAZIES, 1997, p. 334)

¹³¹ Cada episódio de *Chapolin* tem, em média, trinta minutos, incluindo as paradas comerciais. "De acordo com o Diabo" tem exatos 24 minutos e 33 segundos de produção, onze minutos e vinte segundos dedicados à paródia. O recorte da narrativa de *Fausto* para adequá-la ao tempo disponível pode ser entendido como um dos fatores responsáveis pela reinvenção do texto-fonte, tornando-o um produto novo, exemplificando bem o pensamento de Stam (2008, p. 20, grifo do autor), para quem: "Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação".

¹³² Cf. Capítulo III.

Como sugere Dabazies (1997), Fausto pode ser considerado um personagem construído a partir de raízes históricas razoavelmente bem documentadas, consolidando-se como mito literário e encontrando, posteriormente, espaço nas mais diferentes manifestações artísticas, desde a cultura popular até a literatura erudita, com registros também na música, nas artes plásticas, no cinema e, como no objeto de estudo em questão, na televisão; lugares em que "hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes são transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização" (STAM, 2008, p. 22).

Segundo Eloá Heise (2008), a primeira aparição escrita do mito, de origem alemã e autoria anônima, data de 1587, sob o título *Historia von D. Johann Fausten*. De acordo com a pesquisadora, essa história, de apelo popular, teria atingido a marca de cinco edições, tendo Goethe entrado em contato com a edição de 1725, quando, ainda criança, a teria assistido sob a forma de teatro de marionetes em uma praça de mercado (HEISE, 2008, s.p.).

Em torno de 1592, a obra é traduzida para o inglês e serve de inspiração para o dramaturgo inglês Christopher Marlowe escrever a peça *Tragical history of doctor Faustus*, editada em 1604. Com o sucesso das encenações, o texto de Marlowe ganha o mundo e desembarca no lugar de origem do mito, a Alemanha, onde, conforme aponta Heise (2008), chegam ao conhecimento de Goethe as apresentações da peça de 1768 e 1770.

Ainda segundo a autora, outra inspiração teria sido o projeto desenvolvido, entre 1755 e 1775, pelo escritor iluminista alemão Lessing, que, embora não tenha chegado a se concretizar, chegou ao conhecimento do autor de *Fausto, uma tragédia* (HEISE, 2008, s.p.).

Verifica-se, desse modo, que:

Goethe contou, pois, com diferentes pré-textos na elaboração de suas variadas versões da tragédia [...]. No rastreamento do percurso do mito fáustico e das fontes que serviram de inspiração para a realização de sua obra-prima, pode-se mencionar suas impressões da infância, ao assistir nas praças dos mercados as encenações do livro popular propriamente dito, a versão inglesa, com as apresentações do Fausto de Marlowe. A esses legados de cunho literário deve-se acrescentar um fato de origem real, o processo e a execução da infanticida Margaretha Brand, ocorrido em 1771-72, tragédia que impressionou profundamente Goethe e que será ficcionalizada em sua obra através do destino de Gretchen [Margarida], a mulher que se apaixona por Fausto e, ao ser

abandonada por ele, em um ato de loucura, assassina o próprio filho. Dentro desse rol de marcas intertextuais cabe dar ênfase especial à ideia de salvação, esboçada inicialmente por Lessing e assumida por Goethe, que servirá de inspiração para a virada redentora no destino de seu protagonista. (HEISE, 2008, s.p.)

Resta claro, então, que um intercruzamento de diferentes textos, de diferentes fontes e épocas, influenciou fortemente a construção do Fausto goethiano, que, por sua vez, serviu e serve de inspiração para outras produções, com é o caso de "De acordo com o Diabo", marcando um processo sem fim de relações dialógicas, intertextuais e hipertextuais, em que, diante de um emaranhado de intertextos que se correlacionam, cada novo autor se apropria dos aspectos estéticos, históricos e/ou sociais que melhor atendam às necessidades e intencionalidades de seu texto, num processo de "repetição sem replicação" (HUTCHEON, 2013) próprio das adaptações.

5.2.1.3 A análise da adaptação paródica: estabelecendo diálogos e contrapontos

Logo após a introdução narrada por Chapolin, o episódio passa a dar vida à adaptação paródica de *Fausto*. Nela, diferentemente do texto literário, em que o protagonista ambiciona a juventude em virtude de seu afã por conhecimento, interessando-se por Margarida posteriormente, esses elementos se juntam para compor um único argumento: Fausto quer se tornar jovem *para* ter o amor de Margarida.

A adaptação paródica começa com a entrada em cena de um Fausto ancião (Roberto Bolaños), de longos cabelos e barba brancos, já trêmulo e com dificuldade para caminhar, acompanhado de uma jovem, Margarida (Florinda Meza), sua empregada, que o auxilia a se sentar junto a uma escrivaninha (figura 09). Um aspecto que chama atenção na caracterização exageradamente idosa de Fausto é sua voz chiada¹³³, possivelmente atribuída para fazer menção ao uso de dentadura

¹³³ Curiosamente, na versão dublada em português, a voz de Fausto continua chiada mesmo após rejuvenescer. O mesmo não acontece no original, corroborando a ideia de que o chiado estaria, de alguma forma, relacionado à velhice de Fausto.

ou à falta de dentes, o que faz com que o personagem troque constantemente o som de /s/ por /x/, recurso usado com intenção claramente cômica.



Fig. 09. Fausto (Roberto Bolaños) entra em cena acompanhado por Margarida (Florinda Meza).

A cena se desenrola em uma sala grande, de dois ambientes, porém pouco iluminada, com cortinas pesadas e móveis robustos e antigos. Alguns livros e uma grande e bem aparente (com sua posição virada para a câmera) coruja — o símbolo da sabedoria — ocupam o espaço da mesa de Fausto.

Ao se sentar em uma vultosa cadeira, Fausto pergunta à moça se ela se casaria com ele:

Fausto: — *Você é um anjo, Margarida.*

Margarida: — *Ora, Doutor Fausto, nada mais faço do que cumprir com a minha obrigação. Quer mais alguma coisa?*

Fausto: — *Sim, quero me casar com você?*

Margarida: — *Com açúcar ou s... O que disse?*

Fausto: — *Que quero me casar com você, Margarida.*

Margarida: — *Ah, Doutor Fausto, hoje amanheceu mais brincalhão do que de costume.*

Fausto: — *Estou falando a sério, Margarida. Meu coração por ti bate como caroço de abacate. Quero que seja minha esposa.*

Margarida nega e justifica sua escolha apontando a avançada idade do protagonista. Assim que a jovem sai de cena, ele se indaga:

Fausto: — *Quem poderia me tirar quarenta ou cinquenta anos de cima?*

Materializa-se a sua frente, através de uma aura avermelhada que surge inesperadamente, Mefistófeles (Ramón Valdés), dotado de aparência humana, trajando um *smoking* preto, mas com algumas características bem peculiares: dois chifres e um rabo vermelho (figuras 10 e 11).



Fig. 10 e 11. Mefistófeles (Ramón Valdés) se materializa para Fausto.

O encontro entre os dois é marcado pela comicidade. Parodiando a Cena "Quarto de estudo", de *Fausto, uma tragédia* (cf. GOETHE, 2011, p. 59-86), na qual Mefistófeles, após adentrar o quarto de Fausto na forma de um cão, toma a forma, em meio a uma neblina, de um jovem viajante com roupas de estudante, sem ser identificado, o Fausto de Bolaños também não reconhece a aparição como o Diabo, dando origem ao seguinte diálogo:

Mefistófeles: — *Falou comigo?*

Fausto: — *Quem é você?*

Mefistófeles: — *Você nem imagina?*

Fausto: — *Bom, francamente não me recordo nem de você nem da sua esposa.*

Mefistófeles: — *Da minha esposa? Eu nem sou casado.*

Fausto: — *Então por que esses chifres?*

Mefistófeles: — *Que que foi, que que foi, que que há?*

Aqui se faz humor a partir da aparência física de Mefistófeles, que assume uma das mais caricatas representações populares do Diabo. Neste sentido, o uso da

caricatura se une à paródia, estando a comicidade evidente na construção de ambas. Apontando as semelhanças entre os dois artifícios, anota Telarolli de Almeida (1996): "A caricatura é recurso normalmente empregado em produções de cunho satírico, dado o seu caráter demolidor e desmistificador, assim como a paródia, que também funciona como uma caricatura do material que a inspira" (TELAROLLI DE ALMEIDA, 1996, p. 22).

Os traços ridicularizadores da caricatura continuam a ser acentuados por Fausto:

Mefistófeles: — *Não notou que, além de chifres, tenho rabo?*

Fausto: — *Ah, então você é um boi?*

Mefistófeles: — *Não senhor!*

Fausto: — *Então quem é você?*

Mefistófeles: — *Mefistófeles ou, simplesmente, o Diabo.*

Fausto: — *Nossa! Você é Mefistófeles?*

Mefistófeles: — *Sim, digo, sim¹³⁴. Não reparou ao meu redor um certo cheiro de enxofre?*

Fausto: — *Sim, mas eu pensei que tinha sido outra coisa.*

A cena prossegue com um diálogo muito bem-humorado e informal entre ambos, que rompe com o que se espera de um encontro entre um homem e uma entidade sobrenatural como o Diabo, deixando evidente mais uma característica da paródia, a de causar estranhamento no leitor-espectador ao transgredir o modelo pré-estabelecido no imaginário comum: neste caso, o medo ou assombro diante da nefasta criatura.

Dessa conversa destaca-se, igualmente, a fala de Mefistófeles, tomada pela sátira, que, conforme Moisés (2004, p. 412), consiste "na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos [...], envolve[ndo] uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada":

Fausto: — *Mas me diga Mefistófeles, quais as novas lá do inferno?*

Mefistófeles: — *Como sempre, repleto de técnicos de futebol, de patrões, de políticos.*

¹³⁴ Nesta fala, a repetição da palavra "sim" se dá em virtude do som chiado como Mefistófeles, influenciado pela forma de falar de Fausto, pronuncia o primeiro "sim" ("Xim").

Mefistófeles, então, vai direto ao ponto e apresenta a Fausto uma ferramenta capaz de lhe devolver a tão desejada juventude perdida: o chirrín chirrión do Diabo.

Após uma breve demonstração de como funcionava tal apetrecho, fazendo aparecer e desaparecer uma garrafa de vinho e um cão, Mefistófeles utiliza o chirrín chirrión para rejuvenescer Fausto — inicialmente retirando-lhe oitenta anos e depois, tendo em vista ter exagerado, devolvendo-lhe trinta (figuras 12, 13 e 14).



Fig. 12, 13 e 14. Mefistófeles utiliza o chirrín chirrión para tornar Fausto mais jovem.

Fausto, empolgado com o acontecido, fecha o pacto com o Diabo, assinando a um simples contrato, o qual sequer lê. Sem mais delongas, Mefistófeles guarda o documento, atestando "*Bem, conste que você quis assim*", e desaparece gargalhando maquiavelicamente, enquanto Fausto fica com o objeto, que passa a ser o responsável por satisfazer seus desejos daí por diante.

O destaque dado ao chirrín chirrión — perceptível desde o título original do episódio: "*El chirrín chirrión del Diablo*" — desloca o foco da adaptação paródica de Mefistófeles para o objeto mágico, mais uma vez inovando em relação ao texto inspirador, em que Fausto rejuvenesce através da poção de uma bruxa à qual é levado por Mefistófeles na Cena "Cozinha de bruxa" (cf. GOETHE, 2011, p. 99-109), sendo acompanhado por ele por toda a trama.

Através do chirrín chirrión, o já mais jovem Fausto passa a poder atrair tudo o que cobiçar utilizando a palavra mágica *chirrín*, bem como repelir o que não quiser por perto dizendo a palavra mágica *chirrión*. De posse do instrumento e sozinho na sala, Fausto evoca, primeiramente, a presença de Margarida, que surge diante dele sem entender como.

Após uma breve explicação, a jovem parece impressionada com a nova aparência de Fausto e seus supostos poderes mágicos. Entretanto, as coisas não saem como esperado para nenhum dos dois, já que uma série de mal entendidos

provocados pelo chirrín chirrión se desenrola quando Fausto tenta impressionar Margarida. Neste momento da adaptação, é o jogo de palavras gerado pela relação significante/significado estabelecida pelo objeto mágico que leva ao riso.

Isso ocorre porque o chirrín chirrión atende aos pedidos de Fausto ora de forma literal, ora dando às palavras um sentido figurado. Por exemplo: ao pedir um peru para o jantar a dois com Margarida, surge literalmente uma ave viva sobre a mesa. Ao solicitar talheres de ouro, aparece um papagaio (louro). Para afastar o pássaro, diz "*bicho emplumado, chirrión*"¹³⁵, e quem desaparece é Margarida. Ao exigir que "*volte depressa a rainha do meu coração*", surge entre seus dedos uma carta de baralho: a rainha de copas. Tentando ser mais específico, clama que "*regresse Margarida com o homem que ama*", e chega a moça abraçada ao noivo (Rúben Aguirre). Indignado com a presença do homem, pede "*esse idiota, chirrión*", e é Fausto quem desaparece.

Ao voltar à cena, revoltado diante dos acontecimentos, Fausto faz com que os noivos sumam e volta a ficar só, admitindo que de nada lhe adiantou o chirrín chirrión do Diabo. Essa é a deixa para o retorno de Mefistófeles, que vem cobrar-lhe o cumprimento do contrato, segundo o qual levaria Fausto para o inferno.

Mas Fausto tira um último proveito do objeto e faz o contrato desaparecer das mãos de Mefistófeles (figuras 15, 16 e 17), que, diante da situação, se põe a chorar. Aqui se estabelece uma incongruência entre a reação que se espera de um ser hipoteticamente tão poderoso como o Diabo em relação a um reles mortal e o que efetivamente acontece ao se ver trapaceado.



Fig. 15, 16 e 17. Mefistófeles chora depois que Fausto faz desaparecer o contrato.

¹³⁵ No original, em espanhol, Fausto diz "*esta cotorra, chirrión*". A palavra *cotorra* (papagaio) é tomada, no episódio, em seu sentido figurado, isto é, uma pessoa faladeira, termo geralmente associado às mulheres, no caso, Margarida.

Ver Mefistófeles indo às lágrimas, incapaz de reagir diante da situação vexatória a que foi submetido, possui não só um efeito cômico e ridicularizador, como estabelece também uma inversão de valores própria do universo da paródia carnalizada, a partir da qual "revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc." (BAKHTIN, 1997, p. 123). Assim como no destronamento e rebaixamento dos poderes real e eclesiástico ocorridos durante as festividades carnavalescas da Idade Média e do Renascimento (cf. BAKHTIN, 1993), Mefistófeles é destituído de sua posição superior e igualado à condição inferior de mortal.

A adaptação paródica se encerra e retorna-se ao cenário em que estavam Chapolin e o noivo, demonstrando que o herói acabara de contar sua narrativa. O noivo argumenta que Fausto teria, então, se saído bem, mas Chapolin, retomando seu papel de conselheiro, o contradiz, apresentando a moral da história:

Chapolin: — *Não. Ficou sem a garota, sem o dinheiro, sem o poder, sem nada. Bom, é claro que ele se salvou, mas só por um motivo: porque se arrependeu.*

O episódio retoma, assim, o diálogo com o texto inspirador da paródia. Ao estabelecer o arrependimento como forma de salvação de Fausto, Chapolin alude à conclusão de *Fausto, uma tragédia* e reforça a temática universal da oposição entre os valores morais e os desejos materiais e/ou carnavais, da qual se serviu Goethe na construção de sua obra-prima.

Tendo o noivo admitido estar também arrependido, ruma-se para o desfecho do episódio. Professor Inventivo volta à cena trazendo consigo o seu mais novo invento, um objeto idêntico ao chirrín chirrión do Diabo (figuras 18 e 19).



Fig. 18 e 19. A semelhança entre o chirrín chirrión do Diabo e a nova criação do Professor Inventivo (Ramón Valdés).

Embora o inventor admita não saber ainda para que serve sua invenção, Chapolin e o noivo se entreolham espantados diante da semelhança com o objeto apresentado na história narrada pelo herói. A surpresa dos dois é compartilhada também com o telespectador, surpreendido pela ironia, que promove uma quebra entre a expectativa de quem assiste — mesmo que se pressuponha uma intervenção cômica final, comum ao estilo do programa, não é possível prever seu teor — e o que é apresentado, conduzindo ao riso.

Essa contradição é construída pelo que Muecke (1995) denomina ironia observável ou situacional, em que se observa o irônico "[...] de uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. — que existe ou pensa que existe independentemente de apresentação" (MUECKE, 1995, p. 77). Nesse tipo de ironia, os papéis do ironista e do público intérprete são fundidos em um só, a do observador com um senso de ironia. Assim, "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 menosinformadas [...]" (MUECKE, 1995, p. 61).

A inversão irônica promovida no final do episódio funciona também como uma forma de interligar a adaptação paródica de *Fausto* ao enredo inicialmente exibido: a procura pelo parafuso para a conclusão do invento. A ironia, portanto, participa no discurso paródico como uma estratégia que permite ao decodificador interpretar e avaliar (HUTCHEON, 1985) a paródia no seu contexto de produção.

Da análise de "De acordo com o Diabo" é possível concluir que a paródia, empregada na forma de uma sucinta adaptação de *Fausto, uma tragédia*, não tem por objetivo contestar ou atacar a obra fonte. Ao contrário, a detalhada apresentação do cenário e dos figurinos, além da apurada seleção das cenas parodiadas, denota respeito ao texto parodiado, servindo-lhe, até certo ponto, como uma homenagem¹³⁶.

É claro que a principal intenção desta adaptação paródica é a promoção do riso, estando, portanto, conforme preconiza Rose (1993), intimamente atrelada ao efeito cômico. Este riso, é seguro afirmar, pode ser obtido tanto por aqueles que reconhecem o texto adaptado/parodiado ("conhecedores"¹³⁷) quanto por aqueles que não possuem o conhecimento literário necessário ("desconhecedores"), haja vista que o humor percorre todo o roteiro, independentemente de sua leitura como uma adaptação paródica. Mas os "desconhecedores" também têm, diante da TV, uma oportunidade para buscar mais informações a respeito do mito do Doutor Fausto, podendo, inclusive, chegar ao clássico goethiano, ressaltando-se o potencial dialógico do texto paródico.

Além de dialogar com *Fausto, uma tragédia*, vale a pena ressaltar, o episódio apresenta outros elementos inter/hipertextuais — advindos do seriado *Chaves* (outro programa de sucesso escrito e produzido por Bolaños) —, percebidos em várias passagens de "De acordo com o Diabo". A camiseta vestida pela filha do Professor Inventivo, por exemplo, estampa um desenho alusivo ao seriado (figura 20).

¹³⁶ Aqui se coaduna com a percepção de Hutcheon, para quem: "Muito embora a paródia marcada pelo respeito se ache mais próxima da homenagem do que do ataque, essa distanciação crítica e marcação de diferença continua a existir" (HUTCHEON, 1985, p. 79).

¹³⁷ Utiliza-se aqui a denominação de "conhecedores" e "desconhecedores" conforme utilizada por Hutcheon (2013). Cf. Capítulo III, nota 18.



Fig. 20. A personagem de Florinda Meza usa uma camiseta com estampa do seriado *Chaves* (*El Chavo*).

Já na adaptação paródica propriamente dita, Fausto faz referência ao seriado quando, ao se declarar para Margarida, declama "*Meu coração por ti bate como caroço de abacate*", verso do poema dedicado às mães recitado por Kiko (Carlos Villagrán), no episódio número 138 de *Chaves*, intitulado "Um festival de vizinhos, parte 2" ("*La fiesta de la vecindad, parte 2*"), também do ano de 1976.¹³⁸

Há, ainda, uma aproximação entre Mefistófeles e o personagem Seu Madruga, ambos interpretados por Ramón Valdés. O primeiro toma emprestado do segundo não só seu principal bordão: "*que que foi, que que foi, que que há?*", quando questionado por Fausto sobre seus chifres, como também os trejeitos que lhe são peculiares quando chora (figuras 21 e 22).

¹³⁸ Ressalte-se que os números dos episódios se equivalem, sugerindo que ambos foram produzidos na mesma época.



Fig. 21 e 22. Mefistófeles chorando com os mesmos trejeitos do personagem Seu Madruga, do seriado *Chaves*, ambos interpretados pelo ator Ramón Valdés. Fonte: Episódio "O aniversário do Seu Madruga". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_DWLJ-Wj_lo>.

A presença desses elementos inter/hipertextuais na construção da adaptação paródica, acrescentando-lhe toques contemporâneos, também enfatizam seu caráter inovador em relação ao hipotexto.

Além disso — embora, saliente-se, nem sempre essa seja sua função —, a ironia, a sátira, o ridículo e o jocoso, em *Chapolin*, associam-se à paródia para acentuar o efeito cômico. Com isso, assinala-se o rompimento com a obra inspiradora, de caráter dramático, ao mesmo tempo em que se dialoga com ela, servindo, desse modo, "tanto para ressacralizar, como para dessacralizar, para assinalar a mudança no lugar da submissão" (HUTCHEON, 1985, p. 26). Esta é uma característica comum tanto nas adaptações como nas paródias, e será investigada também nas releituras de outros clássicos realizadas pelo seriado *Chapolin*, analisadas na sequência.

5.2.2 *Cyrano de Bergerac* (1978)

Dando continuidade à análise do *corpus*, atém-se, nesta subseção, a "Cyrano de Bergerac" ("Érase un hombre a una nariz pegado"), episódio nº 212 de *Chapolin*, com o roteiro de Roberto Gómez Bolaños, direção cênica de Bolaños e Enrique Segoviano e direção geral de Segoviano, lançado em 13 de setembro de 1978.

5.2.2.1 O episódio

"Cyrano de Bergerac" se inicia com um homem (Ramón Valdés), sentado à mesa de um restaurante, que, nitidamente nervoso e ansioso, evoca o Chapolin (Roberto Bolaños): — *Oh, e agora, quem poderá me ajudar?*

Como habitual, o herói entra em cena de forma bastante desastrada, pulando de uma janela e chocando-se com a parede a sua frente, enquanto grita sua frase de entrada: — *Eu!*

Reerguendo-se, ainda sentindo as dores da batida na cabeça, Chapolin justifica sua queda, enquanto toma assento próximo ao homem e escuta-o explicar o motivo pelo qual foi chamado:

Chapolin: — *Fiz intencionalmente, porque todos os meus movimentos são friamente calculados.*

Homem: — *Mas que bom que você veio, Chapolin Colorado. Acontece que eu tenho uma namorada, sabe, esse negócio de correspondência, e hoje ela ficou de vir aqui.*

Chapolin: — *E não a conhece?*

Homem: — *Não. E ela também não me conhece, mas ficamos de nos identificar por este ramo de flores* (mostrando as flores que segura nas mãos).

Chapolin: — *E qual é o problema?*

Homem: — *Bom, a verdade é que não sou nenhum galã de TV, não é. E se ela não gostar de mim, Chapolin?*

O herói então tenta acalmar o homem, e, para tanto, propõe-se a lhe contar uma história que sirva de exemplo para a situação que está passando:

Chapolin: — *Isso não é nenhum problema. Você não conhece a história de Cyrano de Bergerac?*

Homem: — *Não.*

Chapolin: — *Então escuta. A história aconteceu em Paris, lá por volta do ano de 1640...*

A imagem então se desloca para o cenário em que se desenrola a narrativa contada por Chapolin, que mais uma vez assume o papel de narrador e presta ajuda a quem chama por ele não como um herói tradicional, mas como um conselheiro.

5.2.2.2 O clássico em diálogo

A história narrada por Chapolin no episódio em questão é claramente inspirada na obra-prima de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, peça teatral que, desde sua estreia, em 27 de dezembro de 1897, torna-se sucesso de público e crítica e alça o autor ao sucesso, notabilizando-o como um dos mais famosos poetas e dramaturgos franceses de todos os tempos.

Além do ano e do local apontados pelo herói no início de sua narrativa condizerem com os da peça, cujos quatro primeiros atos se passam em 1640 na capital francesa, todos os personagens presentes no episódio fazem parte da obra, com apenas pequenas variações fonéticas, na versão em português, de dois nomes: Roxane vira Roxana e Christian, Cristiano.

Mas embora parodie uma obra específica, o episódio não deve ser considerado a adaptação de um trabalho dotado de uma originalidade que faça dele algo único e superior, afinal, conforme já defendido nesta dissertação, todo texto adaptado sempre se revela também a adaptação de algo anterior a ele.

Assim, como em *Fausto: uma tragédia*, obra parodiada no episódio anteriormente analisado, o enredo de *Cyrano de Bergerac* não surge unicamente a partir da intervenção criativa da mente de Rostand, sendo baseada na lendária vida de um homem real: Savinien de Cyrano de Bergerac.

Renomado espadachim, militar membro do prestigiado regimento do rei Luis XIII (os Cadets de Gascogne), poeta, dramaturgo e filósofo, o histórico Cyrano, é, ironicamente, menos conhecido por suas obras¹³⁹, seus muitos talentos e seu elevado espírito intelectual que pela fama de duelista de temperamento difícil,

¹³⁹ Savinien de Cyrano de Bergerac escreveu poesias; panfletos políticos; algumas peças, entre elas *Le pédant joué* (1645-1646), uma sátira sobre a qual Molière baseia duas cenas de sua comédia *Les fourberies de scarpin* (1671); *belles-lettres*; e ficção científica sobre viagens à lua (*L'Autre monde ou L'Histoire comique des états et empires de la lune*, de 1656) e ao sol (*L'Histoire comique des états et empires du soleil*, de 1662), que demonstram também seu interesse pela ciência.

excêntrico apaixonado e detentor de um proeminente nariz. São estas últimas características, inclusive, que servem de inspiração para a construção do Cyrano fictício, composto por Rostand.

Além disso, servem de fonte inter/hipertextual para a construção do texto teatral, por exemplo, a duradoura e fiel amizade entre Cyrano e Le Bret, sua participação como membro dos Cadets de Gascogne e a famosa discussão com Montfleury, presente na Cena IV do Primeiro Ato da comédia heroica (ROSTAND, 2009, p. 40 e ss.).

Sobre esse último fato, Page (2014), inclusive, assegura que: "The story of Montfleury, the fat actor whom Cyrano detested, is hardly less fantastic; and in connection with it we have the witness of Cyrano's own letter 'Against Montfleury the Fat, bad Actor and bad Author', the tenth of the Satiric Letters"¹⁴⁰ (PAGE, 1899, xiv).

Afora a utilização da vida do histórico Cyrano como inter/hipotexto, a obra de Rostand também é conhecida por uma polêmica: o suposto plágio de *The merchant prince of Cornville*, peça de Samuel E. Gross. Segundo Lloyd (2002), enquanto em Paris *Cyrano de Bergerac* fazia enorme sucesso,

[...] in the United States, a farcial situation had arisen that would keep Cyrano de Bergerac off the stage there for almost twenty years. In 1899 an American playwright, Samuel Eberly Gross, claimed that Rostand had borrowed ideas for Cyrano de Bergerac, notably the balcony scene in Act Three, from Gross's own unsuccessful play *The Merchant Prince of Cornville*. Gross claimed Rostand must have read the English script he had left at the Porte-Saint-Martin theatre in 1889 and at the Comédie-Française in early 1897."¹⁴¹ (LLOYD, 2002, p. 209)

Plágio ou inspiração? Embora esta seja uma discussão que não cabe neste trabalho, importa reiterar que o texto literário, teatral ou não, assim como qualquer outra forma artística, fia-se em uma teia inter/hipertextual na qual torna-se impossível falar em "originalidade".

¹⁴⁰ Tradução livre: A história de Montfleury, o gordo ator a quem Cyrano detestava, não é menos fantástica; e corroborando com ela temos o testemunho da própria carta de Cyrano, "Contra Montfleury, o Gordo, mau Ator e mau Autor", a décima das Cartas Satíricas.

¹⁴¹ Tradução livre: [...] nos Estados Unidos, o surgimento de uma farsa iria manter *Cyrano de Bergerac* fora do palco por quase 20 anos. Em 1899, um dramaturgo americano, Samuel Eberly Gross, afirmou que Rostand havia tomado emprestado ideias para *Cyrano de Bergerac*, nomeadamente a cena do balcão no Terceiro Ato da mal sucedida peça do próprio de Gross, *The Merchant Prince of Cornville*. Gross alegou que Rostand deve ter lido o roteiro em inglês que ele havia deixado no teatro Porte-Saint-Martin, em 1889, e na Comédie-Française, no início de 1897.

A própria cena utilizada por Gross como referência à suposta imitação de Rostand, a cena do balcão, costuma ser entendida por muitos críticos literários e teatrais de *Cyrano de Bergerac* como uma alusão a outra obra clássica da literatura universal: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, datada de 1594/1595, anterior, portanto, tanto à peça de Gross como à de Rostand, podendo ter influenciado a ambas e sendo ela mesma inspirada em outros textos.¹⁴²

Nesse sentido, concorda-se com Kristeva (2005), para quem:

Reprodução, plágio secundário, efêmero, *outro* pretendido, imitação [...], tal é o efeito da palavra, uma fluidez instável sobre uma superfície frágil pronta a soçobrar no esquecimento, onde o reconhecimento não está mais na obra. (KRISTEVA, 2005, p. 153, grifo da autora)

Além dos já citados, inúmeros outros intertextos históricos, literários, mitológicos e filosóficos podem ser direta ou indiretamente identificados na obra de Rostand¹⁴³, com especial destaque a D'Artagnan, personagem tanto histórico, inclusive contemporâneo ao verdadeiro Cyrano, como literário, na pena de Alexandre Dumas em seu clássico *Os três mosqueteiros*; obra, aliás, da qual Rostand é particularmente um admirador e à qual presta homenagem ao mesmo tempo em que satiriza seu modelo de literatura francesa do século XVII, excessivamente romantizada.

Todas essas referências utilizadas na construção de *Cyrano de Bergerac*, em especial as literárias, acompanham o autor por toda a vida. Conforme aponta Lloyd (2002):

Once he was home again he spent much of his time reading the classics he had discovered at college, steeping himself in Shakespeare and the Spanish dramatists; devouring the seventeenth-century French poets, Cyrano in particular, and savouring the chivalry and action of Alexandre Dumas's *Three Musketeers*. The contemporary novels of Georges d'Esparbès, on

¹⁴² As influências literárias utilizadas por Shakespeare na composição de seu clássico *Romeu e Julieta* são discutidas na análise do quarto e último episódio que forma o *corpus* deste trabalho, realizada mais adiante neste capítulo.

¹⁴³ Dentre as muitas referências literárias, históricas e mitológicas presentes em *Cyrano de Bergerac*, citam-se: Christopher Marlowe, *A trágica história do Doutor Fausto* (Ato I); Shakespeare, *Júlio César* (Ato I); Dante Alighieri, *A divina comédia* (Ato I); Cervantes, *Dom Quixote* (Ato II); figuras mitológicas como Vênus (Ato I), Cupido (Ato II), Orfeu (Ato II), Hércules (Ato III), Aquiles (Ato IV), Adonis (Ato IV); além de figuras como Descartes (Ato IV), Rei Luis XIV (Ato V), Galileu (Ato V); entre outros.

similar themes, were also favourites of Edmond's.¹⁴⁴ (LLOYD, 2002, p. 28)

Desse modo, no processo de escritura de *Cyrano de Bergerac*, tem-se um Rostand que é ao mesmo tempo autor e leitor tanto do verdadeiro Cyrano e sua história de vida como de Dumas e de tantos outros autores citados em sua obra.

De maneira análoga, na elaboração da paródia "Cyrano de Bergerac", presente em *Chapolin*, Bolaños é autor da adaptação cômica ao mesmo tempo em que é leitor de *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, e, ainda que indiretamente, também leitor e conhecedor da história do verdadeiro Cyrano, de Dumas e dos demais autores presentes na obra de Rostand. E o mesmo acontece com o leitor-telespectador de *Chapolin*, num ciclo sem fim de conhecimento construído inter/hipertextualmente.

Literatura e adaptação, portanto, devem ser vistas, conforme vem sendo defendido neste trabalho, como práticas inter/hipertextuais, duplas (ou múltiplas) e ambivalentes, ambas (ou todas) construídas por processos de transformação. Nesse sentido, o autor torna-se o "mediador" que liga suas próprias leituras a um novo ambiente histórico-cultural. Autor, leitor (ou espectador), obra e contexto são, portanto, elementos em constante diálogo.

5.2.2.3 A análise da adaptação paródica: estabelecendo diálogos e contrapontos

A primeira imagem que abre a narrativa de Chapolin, e, portanto, a adaptação paródica de *Cyrano de Bergerac*, é o perfil do rosto de Cyrano (Ramón Valdés), possivelmente a fim de destacar o elemento que dita toda a paródia: o acentuado nariz do protagonista (figura 23).

¹⁴⁴ Tradução livre: Uma vez em casa novamente, ele passou grande parte de seu tempo lendo os clássicos que havia descoberto na faculdade, embebendo-se em Shakespeare e nos dramaturgos espanhóis; devorando os poetas franceses do século XVII, Cyrano em particular, e saboreando o cavaleirismo e a ação de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. As novelas contemporâneas de Georges d'Espargès, sobre temas semelhantes, também eram os favoritos de Edmond.



Fig. 23. O perfil de Cyrano de Bergerac (Ramón Valdés) na primeira cena da adaptação paródica, evidenciado seu exagerado nariz.

Na cena, Cyrano está visivelmente triste, parado junto a uma árvore de onde tem a vista da sacada da casa de seu grande amor, sua prima Roxana (Florinda Meza), até que chega seu grande amigo Le Bret (Carlos Villagrán) e o cumprimenta.

É Le Bret quem fornece ao telespectador as primeiras informações a respeito de Cyrano, e é também a partir do diálogo entre os dois que se inicia a paródia em torno do personagem-título:

Le Bret: — *Cyrano! Cyrano de Bergerac!*

Cyrano: — *Le Bret! Le Bret, amigão! Me dá um abraço.*

Le Bret: — *É claro.*

Cyrano: — *Espera um pouquinho, me abrace de lado, se não quer que eu te fure um olho com meu nariz.*

Le Bret: — *Caramba, Cyrano! Eu sempre ouvi dizer que você não permitia que fizessem piada com relação ao seu nariz.*

Cyrano: — *Pensou certo. O único que pode fazer gozação com meu nariz sou eu mesmo. E se alguém tiver a cara de pau de fazer, eu mato!*

Le Bret: — *Não duvido. Você tem a fama de ser o melhor espadachim do mundo!*

Cyrano: — *Bem, tinha gente que dizia que havia por aí dois espadachins melhores que eu.*

Le Bret: — *Jura?*

Cyrano: — *Sim. Um deles já morreu. E o outro eu mesmo matei (risos).*

Le Bret: — *É incrível, Cyrano. Além de ser o melhor espadachim, você é o camarada mais simpático do mundo. O melhor poeta de toda a França e o mais inteligente, sim, senhor! E o que tem o mais vasto, o maior, o mais notável e o mais extenso... (neste momento, Cyrano mira-o de cara feia, crendo que falaria de seu nariz) conhecimento. E com tudo isso, não sei por que me dá a impressão de não ser completamente feliz. Será que é por causa desse baita narigão feio que você tem aí? Que é meio esquisito.*

Cyrano (partindo em direção ao amigo): — *Como se atreve?*

Le Bret: — *Não, não, não, não. Também não é um nariz que se diga, minha nossa, que baita narigão, né? E, além disso, está na moda!*

Cyrano: — *Não se esqueça de que matei muitos por esse tipo de brincadeira, hein.*

Nesse momento, também se parodia a Cena V do Primeiro Ato do texto-fonte (ROSTAND, 2009, p. 61-67), em que Cyrano confessa a Le Bret seu amor pela prima:

Le Bret: — *Tá, tá, tá. Perdão, Cyrano, perdão. Mas eu te perguntei qual é a causa de você não ser completamente feliz?*

Cyrano: — *Roxana.*

Le Bret: — *Sua prima?*

Cyrano: — *Sim, meu caro amigo, estou apaixonado por minha prima Roxana.*

Mais algumas anedotas são feitas até que o protagonista explica ao amigo o porquê de sua tristeza:

Le Bret: — *Mas não me diga que está com medo de se declarar a ela?*

Cyrano: — *É claro que digo. Eu tenho medo que ela ria da minha cara e que diga que ela vai montar uma orquestra para me ver tocar com esse nariz de trombone.*

Apesar do caráter claramente paródico, já a partir dessa primeira cena, nota-se que os principais temas presentes na obra de Rostand também são encontrados no episódio: os valores e virtudes do heroico Cyrano, o contraste entre a beleza interna e a externa e o medo da decepção amorosa. Também nesse momento se

demonstra a hipersensibilidade de Cyrano em relação a seu nariz, o motivo que o impede de dizer a Roxana que a ama.

O fato de o Cyrano de Bolanões ressaltar, no diálogo acima, que ele, mas somente ele, pode fazer comentários jocosos sobre seu nariz também parodia o comportamento do Cyrano de Rostand, evidente na Cena IV do Primeiro Ato, sobretudo através de sua exagerada reação diante de um impertinente que ele acredita estar encarando seu nariz (ROSTAND, 2009, p. 48-51) e da lista de insultos que o próprio Cyrano sugere que Visconde de Valvert poderia fazer ao seu nariz, apresentada em um misto de humor e ironia, em que termina por dizer: "Ofereço-os [os insultos] a mim, habitualmente, eu mesmo, e não permito a mais ninguém fazê-lo" (ROSTAND, 2009, p. 52/53).

Retornando à adaptação paródica, após a saída de cena de Le Bret para avisar aos camaradas sobre o retorno de Cyrano, ele se encontra com Roxana. A cena, um momento fundamental na peça, apresentada na Cena VI do Segundo Ato (ROSTAND, 2009, p. 92-100), é deslocada da rotisseria para a sacada da casa da jovem que, ao perceber a presença do primo na praça, fica feliz em vê-lo retornar bem da guerra.

Roxana faz uma piada sobre o nariz de Cyrano, comparando-o a um pau de sebo, mas, logo em seguida, tomada por um tom mais sério, diz ter um segredo íntimo para contar.

Cyrano afirma que também tem uma confissão a fazer à prima, mas, diante de sua incapacidade de se declarar, pede que ela fale primeiro. A jovem, então, revela estar apaixonada por um homem, assegurando que ele também está apaixonado por ela, mas que não se atreve a confessar o seu amor. Este homem é Cristiano de Neuville (Roberto Bolaños), para quem Roxana pede a proteção de Cyrano.

Surpreso e desapontado por saber que o amor secreto de Roxana não é ele, Cyrano acaba aceitando o pedido da prima e jura proteger Cristiano com sua própria vida.

O encontro entre Cyrano e Cristiano ocorre na cena seguinte, em que o famoso espadachim se reúne com os amigos, em um cenário que lembra uma taberna, para contar seus feitos heroicos. Assim como na Cena IX do Segundo Ato da obra parodiada (ROSTAND, 2009, p. 115-120), Cristiano, zomba de Cyrano, mas de forma ainda mais cômica que a apresentada na obra literária:

Homem: — *Felizes os olhos que te veem!* (Dirigindo-se a Cyrano.)

Cyrano: — *Eu digo o mesmo, felizes os olhos!*

Cristiano: — *Felizes os narizes.* (Rindo e apontando para Cyrano.)

Cyrano: — *Quem é?* (Pergunta aos amigos.)

Le Bret: — *Um novo amigo, Cyrano.*

Homem: — *E aí, Cyrano, conte-nos, como se saíram na batalha os soldados da Gasconha?*

Cyrano: — *Pois imagine que a vontade de lutar era tanta que apostávamos corrida para ver quem chegava primeiro ao campo de batalha.*

Le Bret: — *E é claro que você chegou primeiro.*

Cristiano: — *Ganhou por um nariz.* (Novamente rindo e apontando para Cyrano.)

Homem: — *Mas, Cyrano, continue. A guerra foi muito dura?*

Cyrano: — *Claro que foi muito dura. Não tivemos trégua, nem descanso. Acredita que durante quatro noites não pude pregar os olhos?*

Cristiano: *Também, com esse nariz no meio deles.* (Mais uma vez rindo e apontando.)

Cyrano (encurralando Cristiano): — *Talvez você não saiba, mas Cyrano de Bergerac não permite que façam brincadeiras com seu nariz. De forma que, com a primeira piada, te mato!*

Cristiano: — *E com a segunda?*

Aqui, percebe-se que a paródia ocorre principalmente através dos jogos de palavras, como no uso das expressões "ganhar por um nariz" e "pregar os olhos", e da alusão caricatural, na medida em que a caricatura consiste em um procedimento de exagero geralmente relacionado à paródia (PROPP, 1992, p. 84) no qual, conforme define Hegel, "um dado traço é extraordinariamente aumentado e se apresenta como algo característico levado ao excesso" (HEGEL apud PROPP, 1992, p. 134).

Assim, a ênfase exagerada dada por Cristiano ao nariz de Cyrano, em detrimento de suas outras características, como seu valor heroico, passa a ter um efeito cômico que se estende ao caricaturado como um todo, diminuindo-o e ridicularizando-o.

Irritado com a zombaria de Cristiano, Cyrano intima seu ofensor para um duelo. Nesta nova cena, acrescentada por Bolaños, Cyrano e Cristiano vão para fora da taberna, onde recebem a ordem de escolher cada um uma arma, virar-se de costas um para outro, contar cinco passos, dar meia volta e disparar. Há, entretanto, um porém que coloca o desfecho do desafio nas mãos da sorte: uma das armas não tem balas.

Após muita confusão por parte de Cristiano para entender as regras do desafio, o duelo é realizado, e Cyrano consegue disparar primeiro, mas a arma escolhida por ele é a descarregada (figuras 24, 25, 26 e 27).



Fig. 24, 25, 26 e 27. Cyrano e Cristiano (Roberto Bolaños) duelam, e Cyrano descobre que sua arma está descarregada.

Na iminência de ser morto por Cristiano, Cyrano vê seu oponente baixar sua arma em prantos, dizendo: "*Vocês querem que eu viva carregando um morto na consciência.*" Comovido, Cyrano pergunta o nome do homem que lhe poupou a vida, e só assim fica sabendo tratar-se do amor de Roxana, Cristiano de Neuville.

A inserção dessa cena no contexto da narrativa faz parte de uma estratégia muito comum na adaptação, em que, conforme sustenta Stam (2006): "o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção,

amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização" (STAM, 2006, p. 50).

De volta à taberna, Cyrano continua a contar suas aventuras de combate e novamente tem em seu nariz motivo de chacota por parte de Cristiano, sendo inclusive comparado ao Pinóquio. Dessa vez, no entanto, aguenta em silêncio o escárnio do homem que prometeu a Roxana proteger.

Na sequência, a adaptação foca-se na paródia da Cena VII do Terceiro Ato de *Cyrano de Bergerac* — a famosa cena do balcão (ROSTAND, 2009, p. 151-159) —, talvez a sequência da peça mais citada, imitada e parodiada até hoje.

Nela, novamente na praça que dá vista para a sacada de Roxana, cujo cenário segue a descrição que inicia o Terceiro Ato do clássico¹⁴⁵, Cyrano combina com Cristiano soprar-lhe as palavras que falará a Roxana. Ao perceber a proximidade da jovem junto ao balcão, o famoso espadachim se esconde enquanto Cristiano a cumprimenta. Sem saber o que fazer, ele pede à moça que espere um pouco e corre para perto de Cyrano, que começa a lhe dizer o que declamar à amada (figura 28).



Fig. 28. Cristiano se declara à Roxana (Florinda Meza) através do que lhe sussurra Cyrano, escondido sob o balcão.

¹⁴⁵ Assim Rostand descreve o cenário do Terceiro Ato de sua obra: "Uma pequena praça do antigo Marais. Velhas casas. Ruelas em perspectiva. À direita, a casa de Roxane e o muro de seu jardim, onde se apoiam grandes folhagem. Acima da porta, uma janela e um balcão. A hera sobe pelo muro; o jasmim forma uma guirlanda em volta do balcão e torna a cair. [...]" (ROSTAND, 2009, p. 129).

Diante da confusão criada Cristiano na hora de repetir o que ouve de Cyrano, a declaração não sai como planejado, dando origem à mais cômica passagem do episódio:

Cristiano (para Cyrano): — *O que é que eu digo?*

Cyrano: — *Te amo!* (Cristiano olha estranhamente para Cyrano como se a declaração tivesse sido para ele.) — *Isso você fala pra ela. Te amo!*

Cristiano: — *Ah, sim, sim.* (Corre até o balcão e dirige-se a Roxana.) — *Te amo!*

Roxana: — *Eu também te amo, Cristiano.*

Cristiano: — *Deu empate, né?* (Sorri, faz sinal de espera a Roxana e volta-se a Cyrano.) — *Que mais, que mais?*

Cyrano: — *És como uma rosa despida de seus espinhos.*

Cristiano: — *Ai, que isso é tão poético!* (Corre novamente até Roxana.) — *És... como...* (Esquece o que dizer e volta até Cyrano.) — *És como o quê?*

Cyrano: — *És como uma rosa despida de seus espinhos.*

Cristiano (para Roxana): — *És como o arroz fedido dos meus vizinhos.*

Cyrano (puxando Cristiano para baixo do balcão): — *Conversa com ela senão ela emburra.*

Cristiano (para Roxana): — *Vamos conversar pra eu não achar que você é burra.*

Cyrano (sussurando para Cristiano): — *Mas como você é besta!*

Cristiano (para Roxana): — *Mas como você é besta!*

Cyrano (sussurando para Cristiano): — *Besta és tu!*

Cristiano (para Roxana): — *Besta és tu!*

Nesse diálogo, mais uma vez usando a linguagem como recurso paródico, o efeito cômico é obtido através de uma sequência de mal-entendidos entre os atores do discurso, em que as palavras de um (Cyrano), proferidas a outro (Cristiano), são imediata e impensadamente repassadas a um terceiro (Roxana), levando a uma conclusão errada, que desperta o riso.

No clássico, a cena parodiada representa um grande sofrimento para Cyrano, que primeiro sussurra palavras e sentimentos seus para que outro homem conquiste sua amada e, em seguida, sob a cotina da escuridão, se passa por Christian diante de Roxane, sem ter a coragem de se revelar a ela.

Já na adaptação paródica, a passagem resulta na libertação do protagonista, visto que, irritado com a tamanha estupidez de Cristiano, Cyrano parte para cima dele, deixando-se ser visto por Roxana (figuras 29 e 30):

Cyrano: — *Sua anta, estou explicando tudo pra você... Ai...* (Percebe ter sido visto por Roxana.)

Roxana: — *Cyrano? Porque não me disse de uma vez que era você quem me amava?*

Cyrano: — *Bom, a verdade é que eu tinha medo que você risse de mim, pelo meu narizão.*

Roxana: — *Mas que bobo que você é. Eu te amaria assim, do mesmo jeito. Um nariz não significa nada.*

Cyrano: — *Roxana, repita isso.*

Roxana: — *Eu te amaria de qualquer maneira. Um nariz não significa nada.*



Fig. 29 e 30. Cyrano agarra Cristiano, irritado por este não ser capaz de repetir as belas palavras que dirigia à Roxana, quando percebe ter sido descoberto por ela.

Diante da declaração de Roxana, Cyrano sorri com imensa satisfação, e a adaptação paródica do clássico *Cyrano de Bergerac* termina.

O fim do sofrimento de Cyrano e a indicação, deixada em aberto, de que o herói tem um final feliz com sua amada marcam o rompimento da adaptação paródica em relação ao seu texto-fonte, de final trágico¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Na obra literária, Roxane só toma conhecimento de que o homem por trás das belas cartas que recebia e das palavras proferidas na noite do balcão, o homem que verdadeiramente amava, era Cyrano na cena final do quinto e último ato, quando, quinze anos após a morte de Christian, reclusa em luto no convento das Damas da Cruz, recebe a visita do já gravemente ferido Cyrano, que não

Com o fim da narrativa paródica, volta-se ao cenário em que se encontram Chapolin e o homem que o evocou, onde o herói, utilizando-se das palavras de Roxana, enfatiza a moral da história contada por ele, servindo para alegrar e acalmar o ansioso namorado por correspondência:

Chapolin: — *Entendeu? Um nariz não significou nada.*

Homem: — *Ah, Chapolin, que bom, você me animou.*

Chapolin: — *E tem mais, acaba de chegar uma mocinha com um ramo de flores.*

Nesse momento, entra em cena uma mulher com um ramo de flores nas mãos (Florinda Meza), descendo as escadas que dão acesso à mesa em que estão o herói e seu interlocutor.

Mas quando ambos percebem que a moça possui um acentuado nariz, tão grande quanto o do próprio Cyrano de Bergerac, o homem vai embora e deixa Chapolin para trás, segurando o buquê que havia levado, o que faz com que a mulher acredite ser o herói seu namorado desconhecido (figuras 31 e 32).



Fig. 31 e 32. O grande nariz da namorada por correspondência (Florinda Meza) faz o homem fugir do restaurante, deixando Chapolin com o ramo de flores que o identificaria como o pretendente da jovem.

É nessa última cena, em que o homem — que ouvira toda a história de Cyrano de Bergerac narrada por Chapolin como um exemplo moral de que a aparência não significa nada — abandona sua pretendente exatamente pelo seu

consegue mais guardar o segredo de uma vida antes da derradeira morte (ROSTAND, 2009, p. 250-265).

nariz nada atraente, que se realiza, assim como em "De acordo com o Diabo"¹⁴⁷, a inversão irônica que permite interligar a adaptação do clássico ao contexto do episódio, fechando o ciclo paródico pretendido.

Além disso, enquanto texto dialógico e inter/hipertextual, o episódio apresenta outros inter/hipertextos com os quais conversa. Como exemplo, chama atenção, principalmente, o título original do episódio, "Érase un hombre a una nariz pegado", que corresponde ao primeiro verso de outro texto literário, o soneto satírico *A un hombre de gran nariz*, de Francisco de Quevedo, considerado um dos maiores nomes da literatura do *siglo de oro* espanhol:

*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 narizado.
Érase el espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era;
Érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y frito.*¹⁴⁸ (QUEVEDO in JOHNSON, 2009)

Curiosamente, tal soneto foi escrito exatamente como uma paródia voltada ao nariz de Luis de Góngora, outro gênio do período barroco espanhol, com quem mantinha uma inimizade literária conhecida pelos duelos em versos, que tornam a rivalidade entre os poetas ainda mais conhecida.

Essa relação entre diferentes elementos literários e históricos, além de demonstrar o vasto conhecimento cultural do roteirista, Roberto Bolaños, enriquece a adaptação como parte de um amplo contínuo discursivo e ratifica a ideia bakhtiniana de enxergar o autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, que abre caminho para uma abordagem não originária para todas as artes (STAM, 2006, p. 23).

¹⁴⁷ Cf. análise anterior, neste capítulo.

¹⁴⁸ Tradução livre: Era um homem a um nariz pegado,/era um nariz superlativo,/era um alambique meio vivo,/era um peixe espada mal barbeado;/Era um relógio de sol mal encarado,/era boca acima um elefante,/era um nariz brigão e escrevente,/um Ovídio Nasão mal narigado;/Era o esporão de uma galera,/era uma pirâmide do Egipto,/as doze tribos de narizes era;/Era um naricíssimo infinito,/enorme arquinariz, carranca fera,/inchaço garrafal, purpúreo e frito.

Neste episódio também estão presentes, assim como em "De acordo com o Diabo", as relações inter/hipertextuais com o seriado *Chaves*.

Além de a forma como Cyrano chora quando zombado por Cristiano na taberna ser igual à adotada por Seu Madruga, personagem também interpretado por Ramón Valdés¹⁴⁹, a música de fundo tocada quando Cyrano vê Roxana no balcão é a mesma utilizada todas as vezes em que os apaixonados Professor Jirafales (Rúben Aguirre) e Dona Florinda (Florinda Meza) se encontram na vila.

A melodia, aliás, é um trecho de "The Tara's song", composição de Max Steiner para o clássico hollywoodiano *E o vento levou* (1939). Este é mais um exemplo da irrefutável presença da inter/hipertextualidade nas criações de Bolaños, que continua a ser discutida na análise da próxima adaptação paródica.

5.2.3 A história de Dom Juan Tenório (1978)

"A história de Dom Juan Tenório" ("La historia de Don Juan Tenorio"), objeto de análise desta subseção, é o episódio de nº 219 do seriado *Chapolin*, com estreia no México no dia 1º de novembro de 1978, escrito por Roberto Gómez Bolaños, com direção cênica de Bolaños e Enrique Segoviano, que também assina a produção.

5.2.3.1 O episódio

"A história de Dom Juan Tenório" possui uma estrutura narrativa diferente dos demais episódios que formam o *corpus* desta pesquisa. Enquanto em todos os outros Chapolin é evocado por alguém e põe-se a contar uma história, paródia de um clássico literário, usando-a como um exemplo para a solução do problema para o qual foi chamado a resolver, nesta ocasião, embora o herói também assuma o papel de narrador, a versão do clássico é anunciada diretamente ao telespectador.

¹⁴⁹ O mesmo choro é emprestado também a Mefistófeles, no episódio anteriormente analisado, "De acordo com o Diabo" (cf. figuras 21 e 22), e a vários outros personagens interpretados por Valdés, podendo ser considerado uma marca registrada do ator.

Sentado junto a uma mesa sobre a qual se encontram uma jarra e um castiçal com uma vela acesa, em um cenário que parece ser o mesmo no qual se passam as primeiras cenas da paródia, Chapolin aparece lendo um livro. Logo ele se volta para a câmara, mostrando a capa da obra, em que se vê, em letras garrafais, o título, "Don Juan Tenorio", e apresenta a história que pretende narrar ao público:

Chapolin: — *Dom Juan Tenório. No México, costuma-se representar esta peça no dia de finados ou nas suas vésperas. O público já conheceu muitas e muitas versões do drama, mas ainda falta uma, a nossa. Claro, muita gente vai perguntar, mas se já houve tantas versões, por que mais uma? Pois eu vou lhes responder com um velho e conhecido ditado, "Não há nada novo que dure cem anos". Não. "O sol nasce velho...". Não. "Não há sol que dure cem anos sendo novo...". Se já durou cem anos vai durar um pouquinho mais. Bom, a ideia é essa. De qualquer forma, eu os convido a ver nossa versão de Dom Juan Tenório, não como foi, senão como poderia ter sido.*

Passa-se então para o cenário em que se situa a primeira cena da adaptação paródica do clássico *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.

Chama atenção até aqui dois detalhes: o primeiro diz respeito ao dia de estreia do episódio que, certamente não por acaso, ocorre dia 1º de novembro, véspera do dia de finados, ou dia dos mortos, como é chamado no México, data em que, como salienta o herói-narrador, costuma-se representar a peça. O outro é o reconhecimento por parte do herói de que a versão narrada por ele é apenas mais uma dentre as inúmeras já escritas, demonstrando conhecimento inter/hipertextual a respeito da obra parodiada.

5.2.3.2 O clássico em diálogo

Conforme lembra Chapolin antes de dar início à sua versão de *Don Juan Tenorio*, há muitas e muitas versões da história. De fato, como aponta Alcolea Serrano (1999):

Mucha tinta ha cobrado forma de escritura en torno a la figura de Don Juan. Y esto, no sólo en estudios bibliográficos y aparato crítico, sino y sobre todo, en la casi infinidad de versiones líricas, novelísticas, y dramáticas que a lo largo de los cuatro últimos siglos han tenido como protagonista al "notorio" sevillano o a cualquiera de sus hijos literarios.¹⁵⁰ (ALCOLEA SERRANO, 1999, p. 101)

Sem dúvida a lista de dramaturgos e escritores que já reconstruíram a lenda do jovem sedutor, libertino e sacrílego é imensa¹⁵¹, sendo que a primeira (ou pelo menos a mais reconhecida como tal) aparição escrita do personagem data do século XVII, na peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, cuja mais antiga impressão conhecida é de 1630. Este é o texto literário considerado fonte para diversas outras obras centradas em Dom Juan, como, por exemplo, *Don Juan*, de Molière (1666); *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o convidado de piedra*, de Antonio de Zamora (1714); *Don Giovanni Tenorio, ossia il disoluto*, de Carlos Goldoni (1736); *Don Juan*, de Lord Byron (1821); *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, de Dumas (1836); e *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1844), dentre tantos outros.

Antes de Tirso de Molina, porém, o mito de Dom Juan já se fazia presente em textos orais, cujo nascimento se perde no tempo, havendo, inclusive, algumas hipóteses acerca da real existência de um tal Juan Tenório que teria vivido em Sevilha na época do rei Afonso XI (1312-1350), embora não haja qualquer evidencia conclusiva sobre isso.

Diante de tantas versões já produzidas, constata-se que o enredo transgressor em torno do personagem quase sempre se repete, com poucas modificações: Dom Juan é um homem imoral e sedutor que se aproveita de diversas

¹⁵⁰ Tradução livre: Muita tinta tem tomado forma de escrita em torno da figura de Dom Juan. E isso não só em estudos bibliográficos e aparato crítico, senão, e, sobretudo, em uma quase infinidade de versões líricas, novelescas e dramáticas que ao longo dos últimos quatro séculos têm como protagonista o "notório" sevilhano ou a qualquer de seus filhos literários.

¹⁵¹ Uma lista detalhada de obras inspiradas no mito donjuanesco é encontrada em SINGER, 1954.

moças até que acaba assassinando o pai protetor de uma delas. Ousado, escarnece da estátua de sua vítima, convidando-a para um jantar. A estátua aceita o convite e também provoca Dom Juan para que jante com ela em seus domínios, no cemitério, na noite seguinte. A partir desse encontro com a entidade fantasmal, o protagonista, de uma forma ou de outra, acaba condenado ao Inferno.

A obra *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, segue o mesmo argumento das demais narrativas donjuanescas, podendo ser entendida, portanto, como uma adaptação, principalmente de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* e *No hay plazo que no se cumpla (...)*. Com isso, refuta-se, mais uma vez neste trabalho, a ideia de "originalidade" com a qual alguns críticos insistem em caracterizar certas obras literárias, em especial os clássicos.

A respeito da gênese de seu Dom Juan, é o próprio autor, inclusive, quem relembra os textos que lhe servem de referência, embora, por engano ou simulação, aponte outros nomes para autoria das obras que cita:

No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del *Burlador de Sevilla* o si yo mismo, animado por el poco trabajo que me había costado la de *Las travessuras de Pantoja*, di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que sin más datos ni más estudio que el *Burlador de Sevilla* de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís que era la que hasta entonces salía representada bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o *Convidado de piedra* me obligué a escribir en veinte días un Don Juan de mi confección.¹⁵² (ZORRILLA apud DÍAZ-PLAJA, 2000, p. 121)

De acordo com Díaz-Plaja (2000, p. 121), alguns críticos creem que, mais que por ignorância, o que Zorrilla pretendia ao trocar as autorias de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, creditando-a a Moreto, e de *No hay plazo que no se cumpla (...)*, de Zamora, considerando-a de Solís, era confundir as pistas de suas leituras para passar por mais "original".

Isso parece desnecessário, afinal, embora inspirado por eles, o autor rompe com seus modelos e inova ao acrescentar em seu trabalho um novo elemento que altera profundamente o fim de sua história em relação às demais: a pura, inocente e

¹⁵² Tradução livre: Não me recordo quem me indicou pensar na reformulação do *Burlador de Sevilla* ou se eu mesmo ousei, animado pelo pouco trabalho que me custou *Las travessuras de Pantoja*, dar nesta ideia registrando a coleção de comédias de Moreto; o fato é que sem mais dados nem mais estudos que o *Burlador de Sevilla*, daquele engenhoso monje, e sua pobre reformulação por Solís, que até então era representada sob o título *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, me obriguei a escrever em vinte dias um Dom Juan de minha confecção.

angelical Dona Inês, a noviça por quem Dom Juan Tenório verdadeiramente se apaixona e que se torna a responsável por intervir junto ao Eterno pela absolvição dos pecados de seu amado.

Dessa forma, a inclusão da personagem na peça e a nova perspectiva trazida para o derradeiro fim do protagonista reiteram o que também vem sendo defendido neste trabalho a respeito de a adaptação ser considerada a apropriação de um texto já existente com a inclusão de novos elementos, ou, como sugere Hutcheon (2013), o entendimento da adaptação como um processo que incorpora tanto a repetição quanto a diferença. Neste sentido, Zorrilla mesmo admite ter "orgullo de ser el creador de Doña Inés y pena por no haber sabido crear a Don Juan"¹⁵³ (ZORRILLA apud DÍAZ-PLAJA, 2000, p. 132), tomado emprestado de textos anteriores.

No que tange à fonte inspiradora da adaptação paródica apresentada por Chapolin, considerando ser a presença da personagem Dona Inês um dos maiores diferenciais da obra de Zorrilla em relação a outras versões do mito, é possível afirmar que a sua inclusão também no episódio assegura ser a peça *Don Juan Tenorio* o intertexto parodiado.

Além de Dona Inês, e, obviamente, do protagonista, "A história de Dom Juan Tenório" conta também com outros quatro personagens presentes no clássico espanhol — o criado de Dom Juan; Dom Luis Mejía; o Comendador, pai de Dona Inês; e Brígida — e recria importantes passagens da peça, sempre sob o viés paródico.

5.2.3.3 A análise da adaptação paródica: estabelecendo diálogos e contrapontos

A cena que abre a adaptação paródica mostra, primeiramente, o close de uma placa em que se lê "Hostería de Laurel" — o mesmo nome da hospedaria de propriedade de Cristóforo Buttarelli, na qual se passa todo o Primeiro Ato da Primeira Parte do texto parodiado (ZORRILLA, 2013, p. 20). A imagem, então, se abre para o interior do cenário, que reproduz a estalagem da peça, por onde

¹⁵³ Tradução livre: orgulho de ser o criador de Dona Inês e pena por não ter sabido criar Dom Juan.

transitam alguns homens, enquanto outros conversam sentados às mesas, bebendo e rindo, todos caracterizados com roupas do século XVI, época em que se situa narrativa.

Em um canto, encontram-se Dom Juan Tenório (Roberto Bolaños), sentado, acompanhado de seu criado (Carlos Villagrán), de pé ao seu lado (figura 33). O protagonista escreve uma carta que deve ser entregue rapidamente à Dona Inês no convento.



Fig. 33. Dom Juan Tenório (Roberto Bolaños) e o criado (Carlos Villagrán), em um canto da cantina onde o protagonista escreve uma carta à Dona Inês.

A primeira fala de Dom Juan, que, assim como todo episódio, é elaborada em rimas, seguindo o modelo em versos do inter/hipotexto, parodia a também primeira fala da Cena I do Ato I da Primeira Parte do clássico¹⁵⁴, dotando-a de efeito cômico através do jogo de palavras, elemento muito usado nesta adaptação paródica:

Dom Juan Tenório: — *Quanto mais grita o alheio,
quero que um raio me parta,
se terminando esta carta,
não a ponho no correio.*

¹⁵⁴ "Don Juan: ¡Cuán gritan esos malditos!/¡Pero mal rayo me parta/si en concluyendo la carta/no pagan caros sus gritos!" (ZORRILLA, 2013, p. 6). (Tradução livre: Como gritam esses malditos!/Mas que um raio me parta/se terminando esta carta/não pagam caro seus gritos!)

Dom Juan então entrega a carta ao criado, que pergunta a seu senhor se deve aguardar resposta. Sendo rispidamente contestado pelo protagonista, o criado sai de cena levando a correspondência. Logo em seguida, chega Dom Luis Mejía (Rúben Aguirre), que, cobrindo o rosto com a capa, acaba passando por Dom Juan e chocando-se contra a parede, no estilo de comédia pastelão.

Dom Juan, nesse momento, também cobre o rosto com sua capa, em uma clara alusão ao encontro dos personagens na Cena XII do Primeiro Ato da Parte I da peça (ZORRILLA, 2013, p. 28), no qual os personagens escondem os rostos com máscaras. Dom Luis se senta à mesa em que está Dom Juan, os dois se reconhecem, e o primeiro lembra ao outro ter se passado um ano desde a aposta que fizeram:

Dom Luis Mejía: — *Lembra-se que faz um ano
que apostamos otimistas
quem fazia mais conquistas
e provocava mais dano?*

Dom Juan Tenório: — *Só não lembro se com tiro, facada, paulada,
cacetada, mordida, pontapé ou com a mão.*

Dom Luis Mejía: — *Que tal se mais que depressa,
parássemos de enrolar
e fôssemos ao que interessa?*

Dom Juan Tenório: — *O difícil é rimar.
Mas se assim dizeis,
começa quando quereis.*

Os dois começam a contabilizar as façanhas que realizaram durante o ano da aposta. Dom Luis desenrola sua lista e começa a lê-la, afirmando, entre outros pecados, ter namorado quinhentas mulheres e matado cento e vinte homens. Dom Juan lhe replica, buscando debaixo da mesa um enorme rolo que deixa correr pelo chão, no qual estão descritos todos os seus atos, representando, de forma paródica, a enorme quantidade de feitos enumerados na peça (figura 34).



Fig. 34. Dom Juan Tenório desenrola sua enorme lista de atos praticados durante o ano de aposta com Dom Luis Mejía (Rúben Aguirre), que observa admirado.

O protagonista, então, faz a leitura de seus feitos, entre os quais estaria a conquista da irmã de Dom Luis:

Dom Juan Tenório: — *À França fui por amor,
que em francês se diz "amour".
Claro está que fui num tour,
mas a bordo de um concorde.
Eu me lembro que em Paris,
de todas as moças que amei,
a primeira com quem andei
foi a irmã de Dom Luis.*

Nesses versos, vale ressaltar, é a presença de elementos modernos, não existentes à época da peça, como, por exemplo, "fazer um tour", no sentido de uma viagem de turismo, ou viajar "a bordo de um concorde", avião comercial de passageiros fabricado a partir de 1965, que ditam o tom cômico da paródia.

Voltando à adaptação, Dom Luis recusa-se a aceitar que sua irmã tenha sido uma das conquistas de Dom Juan, e este, assim, lhe propõe algo diferente:

Dom Juan Tenório: — *Que pensarias se, ao invés da sua irmã,
sem querer,
com a bela Dona Inês*

eu tivesse tudo a ver?

Dom Luis Mejía: — *Parece um golpe perfeito,
mas acho que ela preferiria
ligar-se a Dom Luis Mejía
e não a qualquer inseto.*

Dom Juan Tenório: — *Ligar-se a Dom Luis Mejía?
Permita-me que me ria,
ha, ha, ha,
ha, ha, ha.*

Os dois acabam discutindo, e Dom Luis saca a espada para um combate, sendo interrompido por Dom Juan, que alerta ser hora do comercial (figura 35):

Dom Luis Mejía: — *Em vez de risada forçada
por que não saca tua espada?
Toma cuidado
que esta minha lâmina é dura!*

Dom Juan Tenório: — *Casa de ferreiro
tanto bate até que fura.*

Dom Luis Mejía: — *Morrer por tua própria boca
é teu destino fatal.*

Dom Juan Tenório: — *Mas agora segura,
que é hora do comercial.*



Fig. 35. Dom Juan Tenório e Dom Luis Mejía chamam o comercial do episódio, cruzando elementos da história parodiada com o meio audiovisual na qual é apresentada.

Mais uma vez acomodando elementos modernos na adaptação, a paródia rompe com a obra fonte ao inserir no diálogo entre os personagens renascentistas uma chamada para o intervalo comercial, espaço próprio dos meios audiovisuais, inexistentes à época, gerando humor.

Ainda nesse diálogo, outra referência inter/hipertextual pode ser inferida da fala de Dom Juan — "Casa de ferreiro, tanto bate até que fura" —, em que o protagonista confunde diferentes ditados populares formando um novo (e sem sentido), assim como o faz recorrentemente o próprio Chapolin Colorado, apresentador da história.

Após o corte para o intervalo, a narrativa volta deslocada para um diferente cenário: a quinta de Dom Juan Tenório, onde se encontra adormecida Dona Inês, sendo velada por Brígida (Maria Antonieta de las Nieves) e tendo Dom Juan ajoelhado ao seu lado, declarando, comicamente, seu amor:

Dom Juan Tenório: — *Belíssima Dona Inês,
frágil como uma gaivota,
está Dom Juan a teus pés,
e você aí dorminhoca.*
(Voltando-se para Brígida)
Ela sabe onde ela está?

Brígida: — *Nem a mais leve suspeita.*

Dom Juan Tenório: — *Pois cuide que não se vá,*

vou à primeira à direita.

Dom Juan sai de cena e entra o criado, que se depara com Brígida e se assusta com sua figura, comparando-a a mais uma referência moderna, desta vez Madame Min¹⁵⁵, uma velha e feia bruxa do bosque, personagem da Disney:

Criado: — *Ai, uma bruxa em pessoa!*

Brígida: — *Não sou bruxa,
sou Brígida.*

Criado: — *Te olhando feia assim,
pensei que fosse a Madame Min.*

A caracterização de Brígida, como uma freira manca de aparência horrenda (figura 36), é assim realizada pela paródia a fim de gerar riso. Neste sentido, conforme sublinha Propp (1992, p. 97/98), "o riso pode ser suscitado também por defeitos dos quais o próprio homem não é absolutamente culpado, mas que do ponto de vista de uma racionalidade superior na natureza são de qualquer modo indesejáveis". Isto se aplica aos defeitos físicos, que, no caso de Brígida, se manifestam através de seu problema de locomoção, elevado ao exagero cômico, e por sua feiura, sempre comparada à beleza de Dona Inês, principalmente nos diálogos entre ela e o criado.

¹⁵⁵ A referência à Madame Min é uma adaptação feita na tradução do episódio para o português por uma questão de rima. No original, Brígida é comparada à Chorona (La Llorona), lenda mexicana popular, também muito citada no seriado *Chaves*.



Fig. 36. A caracterização na paródia, com propósitos cômicos, de Brígida (Maria Antonieta de las Nieves) como uma freira manca de aparência horrenda.

O criado, que se demonstra interessado em Dona Inês, compara-a à Brígida, diante da proposta desta:

Brígida: — *Pois se está procurando uma noiva,
a solução é muito óbvia.
As parceiras já estão organizadas aqui,
Dona Inês para Dom Juan,
Dona "Eu" para Dom "Ti".*

Criado: — *A triste divisão.
Ah, que destino ingrato.
Os filés para o patrão,
E os restos para o gato.*

Brígida: — *Por que falas bobagem,
diante de uma evidência?
Se entre essa mocinha e eu,
não há nenhuma diferença.*

Criado: — *Me perdoe o desacato,
mas o contraste é evidente.
Aqui, Bela Adormecida,
aí, uma múmia doente.*

A partir desse ponto, a adaptação, que precisa condensar a obra parodiada nos cerca de vinte e três minutos de duração do episódio, salta então para os

acontecimentos apresentados a partir da Cena II do Ato IV da Primeira Parte do texto-fonte (ZORRILLA, 2013, p. 108 e ss.).

Dona Inês desperta, sem saber onde está, e é avisada por Brígida que está na quinta de Dom Juan. Este volta à cena e se declara à amada, em mais uma passagem em rimas de cunho cômico (figura 37):

Dom Juan Tenório: — *Não sei se é fato ou fita,
se é fita ou se é fato.
O fato é que ela me fita,
e eu a fito de fato.*

Dona Inês: — *Ah, Dom Juan, Dom Juan, mas que dor!
Já sem forças eu não falo.*

Dom Juan Tenório: — *Seria a dor do amor?*

Dona Inês: — *Não. Estás me pisando num calo!*



Fig. 37. Dom Juan Tenório se declara a Dona Inês (Florinda Meza).

Em meio a esse enredo risível, outra referência de fonte literária é suscitada através de uma fala de Brígida, que parodia as duas primeiras estrofes do poema "Hombres necios que acusáis"¹⁵⁶, de Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa católica da Ordem das Jerônimas, escritora barroca, poetisa e dramaturga nova-espanhola

¹⁵⁶ "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?" (DE LA CRUZ in DE LAMA, 1993, p. 166) (Tradução livre: Homens tolos que acusais/à mulher sem razão./Sem ver que sois a ocasião[razão]/do mesmo que culpais:/Se com ânsia sem igual/solicitais o seu desdém/por que quereis que façam o bem/se as incitam para o mal?)

(mexicana) que viveu na segunda metade do século XVII, considerada um dos últimos nomes do *siglo de oro* espanhol:

Brígida: — *Homens funestos que acusam
suas mulheres sem razão,
sem ver que são a relação
do mal juízo que delas fazem.
Se com desejo sem igual
querem arrancar seu perdão.
Por que as quereis então,
se fazem mal à digestão?*¹⁵⁷

Essa inserção demonstra, conforme já apontado¹⁵⁸, o amplo conhecimento literário e cultural de Bolaños, roteirista do episódio, e sua capacidade de costurar intertextos de diferentes épocas e fontes em uma colcha de retalhos inter/hipertextual¹⁵⁹.

De volta à adaptação, o criado anuncia a chegada de Dom Luis, que chega para matar Dom Juan. Os dois duelam de forma bastante carnavalesca, com movimentos exagerados e espadas visivelmente de plástico, levando a situação ao ridículo. Dom Juan, então, acerta um vaso na cabeça do inimigo que cai ao chão, morto.

Entra em cena o Comendador (Édgar Vivar), pai de Dona Inês, buscando Dom Juan também para matá-lo (figura 38). O protagonista pede a mão de Dona Inês, mas o pai da moça nega, citando mais um elemento inter/hipertextual, desta vez retirado do cinema hollywoodiano:

Dom Juan Tenório: — *Comendador, bom amigo,
Dona Inês será minha um dia,
e casando-se comigo,
já ganha na loteria.*

Comendador: — *Toda a má sorte me escolta,*

¹⁵⁷ No idioma original do seriado: "Brígida: — 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 perdón/¿por qué queréis que obren bien/si hacen mal la digestión?"

¹⁵⁸ Cf. a análise dos episódios anteriores, neste capítulo.

¹⁵⁹ Note-se que Bolaños escolhe justamente parodiar um poema escrito por Sor Juana Inés, que, além do nome, tem em comum com Dona Inês a religiosidade.

todos castigos são meus!
 (Voltando-se para Dona Inês)
Não era você que queria
casar com John Travolta?



Fig. 38. Dom Juan Tenório pede a mão de Dona Inês a seu pai, o Comendador (Édgar Vivar), que não aceita o pedido.

A partir daí, desenrolam-se, em uma sequência rápida, todas as demais mortes presentes na adaptação paródica. Dom Juan e o Comendador duelam de modo cômico, e o protagonista acaba acertando acidentalmente o criado no traseiro, que desaba ferido. O comendador mata Dom Juan, que tomba desfalecido no divã, para desespero de Dona Inês. O criado se levanta, cambaleante, e atinge o Comendador com um chute de uma bota envenenada. Os dois caem mortos.

Essas últimas passagens — que a princípio parodiam a Cena X do Ato IV da Parte I do clássico, em que Dom Luis Mejía e Dom Gozalo de Ulloa, o Comendador, vão ao encontro de Dom Juan buscando vingança (ZORRILLA, 2013, p. 133 e ss.) — são responsáveis por promover o rompimento com o texto-fonte. Isso porque, com o adiantamento da morte de Dom Juan, pela espada do Comendador, já não é possível recriar a cena do convite do jantar feito por Dom Juan Tenório à estátua do Comendador e, portanto, o desfecho da peça.

A cena seguinte da adaptação, portanto, apresenta um novo contexto, embora lembre o encontro de Dom Juan com o escultor ocorrido na Cena II do Primeiro Ato da Segunda Parte da obra de Zorrilla (ZORRILLA, 2013, p. 141 e ss.). O escultor, no entanto, é substituído por um coveiro (Ramón Valdés), com quem

Dom Juan se depara no cemitério, onde vê sua sepultura e percebe estar morto (figura 39).

Dom Juan Tenório: — *Gente, olha o que eu vi!*
Isso parece irrisório.
Veja o que diz aqui:
Aqui jaz Dom Juan Tenório.

Coveiro: — *E você pensa que eu não vi,*
se não faz nem meia hora
estava passando e te vi
saindo da tua sepultura.

Dom Juan Tenório: — *De uma sepultura?*
Não! Não entendo o que faria nela.
Acaso pensas que eu...

Coveiro: — *Também esticou as canelas.*



Fig. 39. Dom Juan Tenório encontra sua sepultura no cemitério enquanto conversa com o coveiro (Ramón Valdés).

Dom Juan entende, então, que todos faleceram, Dom Luis, Dom Gonzalo, o criado e ele próprio, e pergunta ao coveiro por Dona Inês, que afirma também ter morrido, atropelada por uma carroça. Logo surge, em cima de sua sepultura, o fantasma de Dona Inês (figura 40). Ela diz estar no purgatório, rezando por Tenório, em uma clara referência ao papel ocupado pela personagem na peça de Zorrilla, em que é responsável por clamar pela salvação da alma do amado.



Fig. 40. O fantasma de Dona Inês aparece para Dom Juan Tenório no cemitério.

Aparecem em cena também os espectros do Comendador e, depois, de Dom Luis, com quem Dom Juan estabelece o último diálogo do episódio (figura 41).



Fig. 41. Dom Juan Tenório se encontra com o fantasma de Dom Luis Mejía e lhe sugere uma nova aposta.

É nesta última passagem que, assim como nos outros dois episódios analisados, se apresenta a inversão irônica em relação ao texto parodiado. Em lugar do final dramático-romântico perfilhado por Zorrilla — em que a alma de Dom Juan é salva graças à intervenção milagrosa de Dona Inês, que se sacrifica e arrisca sua própria alma em nome da libertação do amado (ZORRILLA, 2013, p. 192 e ss.), a paródia conserva seu caráter cômico e termina com a proposição de outra aposta

entre Dom Juan e Dom Luis, mantendo assim o espírito libertino, debochado e irônico do protagonista da primeira parte do clássico:

Dom Luis Mejía: — *Pois bem, Dom Juan, aqui estamos.*

*Depois de alguns desacertos,
para sempre condenados
a viver por entre os mortos.*

Dom Juan Tenório: — *Posso fazer uma proposta?*

Dom Luis Mejía: — *De que tipo?*

Dom Juan Tenório: — *Outra aposta.*

*Já que estamos aqui juntos,
quem causa mais zoeira,
quem revira mais defuntos
e namora mais caveira.*

A adaptação paródica termina e, com ela, o episódio. Percebe-se de sua análise que esta é a paródia que, até aqui, conta com mais referências inter/hipertextuais mescladas ao texto literário. A presença de uma variedade de elementos extraliterários contemporâneos, no entanto, não impede o reconhecimento do hipotexto pelos telespectadores conhecedores da obra-prima de José de Zorrilla, bem como, acredita-se, não afeta as evidências presentes no episódio capazes de deixar claro ao telespectador não conhecedor qual obra está sendo parodiada.

Sendo assim, mantém-se o objetivo proposto neste trabalho de, aceitando a pressuposição de que toda adaptação é, na verdade, um novo texto pertencente a uma rede dialógica e intertextual de significados, demonstrar a relação texto-fonte/adaptação paródica como um processo de (re)interpretação e (re)criação cômica; propósito que continua a ser perseguido na análise do quarto e último episódio do *corpus*, apresentada a seguir.

5.2.4 La romántica historia de Julio y Rumieta, partes 1 y 2 (1979)

A obra *Romeu e Julieta* é adaptada pelo seriado *Chapolin* em duas ocasiões. A primeira versão, de 1975, titulada "Juleu e Romieta" ("La romántica historia de Juleo y Rumieta"), conta, em duas partes, exibidas originalmente nos dias 10 e 17 de julho de 1975, a história dos apaixonados Juleu Montesco (Carlos Villagrán) e Romieta Capuleto (Florinda Meza), cujas famílias estão em guerra a gerações. Neste episódio duplo, não há nenhum tipo de introdução, e Chapolin (Roberto Bolaños) participa como personagem da paródia a partir de sua evocação por Juleu, que se encontra inconformado depois de ouvir do pai de Rumieta que nunca mais permitiria que ele visse sua filha, ameaçando-o de morte. O herói, então, passa a acompanhar o protagonista durante toda a trama, tentando, à sua maneira, ajudá-lo a ter um final feliz ao lado de sua amada.

Embora parodie o texto shakespeariano, resgatando-o e rompendo com ele através, sobretudo, da comicidade e do humor (assim como as outras adaptações paródicas analisadas neste trabalho), essa versão não faz parte do *corpus* da pesquisa por não atender a um dos requisitos adotados para sua formação: a presença de Chapolin Colorado como um narrador externo ao desenvolvimento da história.

Já a segunda paródia, de 1979, atende a essa condição e, portanto, passa a compor a quarta e última análise desta dissertação.

Sob o título "La romántica historia de Julio y Rumieta", igualmente apresentada em um episódio duplo, de n^{os} 231 e 232, apresentados pela primeira vez em 14 e 21 de março de 1979, com roteiro e direção geral de Roberto Bolaños, esta adaptação, infelizmente, nunca chegou a ser exibida na TV brasileira.

No entanto, graças a sua ampla difusão na internet, sendo disponibilizada, inclusive, com legendas em português¹⁶⁰, trabalho do *Fórum Único Chespirito*¹⁶¹, ela também pode ser assistida pelo público brasileiro, que passa a ter acesso a mais uma variante do clássico, *não como foi, senão como poderia ter sido*.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_DPyKSP-MQE>; e <https://www.youtube.com/watch?v=of2_iiQmiiU>

¹⁶¹ Cf. <<http://www.forumch.com.br/>>.

5.2.4.1 O episódio

A primeira parte do episódio se inicia com um homem (Ramón Valdés) discutindo com sua filha (Florinda Meza) por não aceitar que a moça namore com alguém que ele não conhece.

O pai pergunta pelo sobrenome do sujeito, mas a filha reluta em dizer, alegando não ter importância, sendo que o homem pensa diferente, alertando-a de que, sem sua autorização, não pode ter namorado. Contrariada, a jovem afirma que dessa vez não pensa em obedecê-lo e vai embora. O pai, muito preocupado, evoca, então, Chapolin Colorado, que aparece deitado em um divã, parte do cenário.

Quando o homem começa a contar o motivo pelo qual o chamou, Chapolin o interrompe, dizendo que havia escutado tudo. Ao perguntar, então, a opinião do herói diante da situação, Chapolin é categórico:

Homem: — *Bom, Chapolin, e o que você acha?*¹⁶²

Chapolin: — *Que você é um idiota.*

Tentando citar um ditado popular que exemplifique o que pensa, Chapolin, como de costume, se atrapalha, misturando diferentes provérbios, e termina com seu habitual: "*Bom, a ideia é essa!*"

Descontente com a posição do herói, o homem questiona-o, abrindo espaço para que Chapolin ocupe, uma vez mais, seu papel de conselheiro:

Homem: — *Muito bem, Chapolin. Mas e se o namorado de minha filha pertencer a uma família que é inimiga da minha?*

Chapolin: — *Melhor ainda!*

Homem: — *Como?*

Chapolin: — *Claro! Você não sabe que não há nada como o amor para acabar com todos esses ódios e rancores entre famílias?*

¹⁶² Todas as citações de diálogo referentes às duas partes deste episódio são uma tradução livre do original em espanhol, assistido através dos vídeos postados no Youtube pelo *Fórum Chaves*, cujos links são citados na seção 5.1 deste capítulo.

Nesse momento, o herói-narrador deixa claro que conhece a história de *Romeu e Julieta*, mantendo a referência ao intertexto ao mesmo tempo em que o reescreve com outros nomes, distanciando-se dele:

Chaplin: *Você não conhece a história de Julio e Rumietta?*

Homem: — *Não seria Romeu e Julieta?*

Chaplin: — *Esses são outros. Bom, as histórias são bastante parecidas, porque esta também se desenrola na velha Itália...*

A câmera desloca-se para o cenário em que se situa a narrativa enquanto Chaplin, em *voice-over*¹⁶³, termina sua introdução da história, no momento em que entram em cena os protagonistas da adaptação:

Chaplin: — (...) *Foi na cidade de Verona, capital da província de mesmo nome...*

E, assim, dá-se início à paródia em torno do clássico *Romeu e Julieta*.

5.2.4.2 O clássico em diálogo

Considerada uma das mais famosas histórias de amor da literatura universal, imortalizada por William Shakespeare aproximadamente entre 1595 e 1596, a obra *Romeu e Julieta* serve de inspiração para um sem-número de adaptações, que vão desde a revisitação séria até a paródia cômica, como é o caso dos episódios de *Chaplin*.

Entretanto, a intensa história do amor impossível entre a bela Julieta Capuleto e o jovem Romeu Montecchio, filhos de famílias inimigas que resolvem se casar em segredo, e cuja paixão acaba em tragédia, não é uma criação exclusiva do

¹⁶³ *Voice-over* é um recurso de produção em que uma voz, que não faz parte da cena, narra ou explica algum evento enquanto ele se desenrola. Para mais informações sobre a técnica de *voice-over*, cf. STONELY, Taylor. Techniques to using voice-over creative devices. Disponível em: <<http://tayblog.com/techniques-to-using-voice-over-creative-devices/>>.

autor inglês, tendo no poema narrativo "The tragical history of Romeus and Juliet", de seu conterrâneo Arthur Brooke, publicado em 1559, sua fonte mais conhecida.

Sobre o poema de Brooke, também uma reescritura, neste caso da novela italiana *Romeo e Giulietta*, de Matteo Bandello, publicada em 1554, Heliodora (2011) afirma que: "ele ofereceu a Shakespeare não só toda a trama da sua tragédia, como fartíssimas informações sobre a Itália, Verona, hábitos sociais e mil outros detalhes úteis para a criação da peça" (HELIODORA, 2011, p. 09).

O enredo, todavia, têm raízes ainda mais profundas, fincadas em uma série de lendas e mitos da era clássica e da Idade Média, conforme anota Hager (1999):

Behind the elements of the story of Romeo and Juliet lies two classical works and two modern ones. In different ways these four works led gradually to Arthur Brooke's *Romeus and Juliet* (see Chapter 3) and then to Shakespeare's *Romeo and Juliet*. Numerous stories contain the key elements of a shared "religion of love" followed by lover's separation and subsequent demise resulting from a misunderstanding or misfortune. There are the classical tales of Hero and Leander or Orpheus and Euridice, or the medieval tales of some lovers, or of Launcelot and Guinevere, Aucassin and Nicolette, Tristan and Isolde, Abelard and Heloise, Trolus and Criseyde, Floris and Blanchefleur, and many others. Missing from these romances are the sleeping potion and the double suicide at the tomb. These elements are present, however, in classical tales by Ovid and Xenophon of Ephesus. And they appear in the thirty-third tale of *Il Novelino*, of Masuccio Salernitano, with a hint of family feuding. The balcony scenes, furthermore, are suggested by Geoffrey Chaucer's aubades (morning songs) in *Troilus and Criseyde*.¹⁶⁴ (HAGER, 1999, p. 33)

Há ainda quem apregoe a real existência de Romeu e Julieta e o que de verdadeiro existe nas mais diversas versões do drama. Este é o caso do historiador italiano Girolamo della Corte, que afirma, em *Istorie di Verona*, obra datada de 1560, mas apenas publicada em 1594 (anterior, portanto, a peça de Shakespeare), terem

¹⁶⁴ Tradução livre: Por trás dos elementos da história de Romeu e Julieta encontram-se duas obras clássicas e duas modernas. De maneiras diferentes, essas quatro obras conduziram gradualmente a *Romeus and Juliet* (ver Capítulo 3), de Arthur Brooke, e depois para *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Inúmeras histórias contêm os elementos-chave de uma "religião do amor" compartilhada, seguida pela separação dos amantes e a morte subsequente resultante de um mal-entendido ou infortúnio. Há os contos clássicos de Hero e Leandro ou Orfeu e Euridice, ou os contos medievais de alguns amantes, ou de Lancelote e Guinevere, Aucassin e Nicolette, Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, Trolus e Criseyde, Floris e Blanchefleur, e muitos outros. Faltam nesses romances a poção do sono e o suicídio duplo no túmulo. Estes elementos estão presentes, no entanto, nos contos sobre Ovídio e Xenofonte, de Éfeso. E eles aparecem no trigésimo terceiro conto de *Il Novelino*, de Masuccio Salernitano, com uma pitada de rixas familiares. Além disso, as cenas do balcão são sugeridas pelas aubades (músicas matinais) presentes em *Troilus e Criseyde*, de Geoffrey Chaucer.

os jovens Romeo Montecchio e Giulietta Capelletto verdadeiramente existido e vivido, no ano de 1303, uma história de amor muito semelhante à descrita pelo bardo inglês, embora não haja nenhuma prova irrefutável sobre isso¹⁶⁵.

Fato é que todos esses intertextos, das mais variadas épocas e origens, demonstram a construção do clássico shakespeariano como um palimpsesto (GENETTE, 1997, 2010), em que se reescreve um texto a partir das marcas deixadas por outros que o antecederam. Neste sentido, aqui se compreende também *Romeu e Julieta* como uma criação dialógico-intertextual (STAM, 2013), que transcende qualquer noção de originalidade a partir da interseção de outras faces textuais, que permitem um número infinito de leituras.

A leitura de Shakespeare do texto de Brooke, por exemplo, apesar de apropriar-se de muitos dos seus elementos narrativos e de seus personagens, conforme já ressaltado por Heliodora (2011), opera também uma série de mudanças no percurso da tragédia a fim de adequá-la ao público do teatro elisabetano que procura satisfazer.

Uma delas diz respeito à visão moral das obras. Em seu poema, Brooke prega ter sido a desobediência de Julieta a causa deflagradora do infortúnio que leva a sua morte e a de Romeu e desola suas famílias, servindo de lição para as terríveis e irreversíveis consequências que um ato de imprudência juvenil pode acarretar. Já Shakespeare refuta essa ideia moralizante, transferindo a responsabilidade do triste fim do casal para a rivalidade e o ódio sem cabimento entre as famílias Capuleto e Montecchio.

Outra notória diferença entre as versões de Brooke e de Shakespeare diz respeito ao tempo da ação. Enquanto, no poema, os jovens permanecem casados por seis meses antes da tragédia, na peça, toda a ação transcorre em apenas poucos dias.

Há ainda a questão da linguagem, que em Shakespeare mistura o lirismo romântico com os jargões, juramentos e trocadilhos de caráter obsceno presentes no linguajar da praça pública, sobretudo nas falas de Mercúrio e da ama de Julieta, demonstrando a relação entre o alto e o baixo, o elevado e o sublime, própria da práxis carnavalizada (BAKHTIN, 1993, 1997), comum à época do Renascimento.

¹⁶⁵ Para mais informações sobre o relato de Della Corte, cf. GUIZOT, 1855.

Esses são apenas alguns exemplos de aproximações e distanciamentos entre os textos que corroboram a ideia, várias vezes defendida neste trabalho, de compreender o clássico literário também como uma adaptação, que imita, mas também atualiza e inclui novos elementos a textos pré-existentes, revelando seu gênio criador.

Sobre a prática da adaptação por Shakespeare, Sanders (2006) é taxativa:

The ongoing adaptation of central figures of Western culture such as Shakespeare raises all kinds of question about originality, authority and intellectual property rights. [...] Whatever the ideological stance(s) of his adaptors, one inescapable fact is that Shakespeare was himself an active adaptor and imitator, an appropriator of myth, fairy tale and folklore, as well as works of specific writers as varied as Ovid, Plutarch and Holinshed.¹⁶⁶ (SANDERS, 2006, p. 46)

Ou seja, de modo semelhante ao qual autores das mais diversas formas artísticas vêm fazendo uso da obra de Shakespeare para construir seus trabalhos, o próprio escritor também buscou inspiração em textos e histórias prévias.

Assim, do mesmo modo que o renomado autor de *Romeu e Julieta* relê Brooke e/ou tantas outras versões da história a que tem acesso no momento de sua criação, também Bolaños traz para sua adaptação paródica uma releitura do clássico shakespeariano, com todos os inter/hipertextos que dele fazem parte, apresentando algo novo, mas sem perder o contato com seu referencial.

"E assim", conforme aponta Hutcheon (2013, p. 25), "as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo".

¹⁶⁶ Tradução livre: As continuadas adaptações de figuras centrais da cultura ocidental como Shakespeare levantam todo tipo de questões sobre originalidade, autoridade e direitos de propriedade intelectual. [...] Independente da(s) postura(s) ideológica(s) de seus adaptadores, um fato inescapável é que o próprio Shakespeare era um ativo adaptador e imitador, um apropriador de mito, contos de fadas e folclore, bem como de trabalhos de autores específicos tão variados quanto Ovídio, Plutarco e Holinshed.

5.2.4.3 A análise da adaptação paródica: estabelecendo diálogos e contrapontos

A adaptação paródica de *Romeu e Julieta* começa com a entrada em cena dos protagonistas, Julio (Roberto Bolaños) e Rumieta (Florinda Meza), ainda tendo de fundo a narração de Chapolin, que apresenta o local da narrativa: Verona, na velha Itália.

O cenário e o figurino são simples, mas eficazes na representação espaço-temporal da história: a Renascença italiana. É na montagem de uma praça da época, cercada por representações de construções de dois andares, por onde circulam outros casais, igualmente caracterizados, que se apresenta a primeira cena da adaptação, em que Julio e Rumieta passeiam de mãos dadas (figura 42).



Fig. 42. Julio (Roberto Bolaños) e Rumieta (Florinda Meza) caminham enamorados na primeira cena da adaptação paródica de *Romeu e Julieta*.

Nesse clima de romance, o jovem, de modo bastante desengonçado, toma a moça em seus braços e lhe rouba um beijo, a partir do qual se evidencia uma das maiores inovações da paródia em relação ao texto parodiado: o comportamento da protagonista:

Julio: — *Vou-te ser franco, Rumieta. Não és a primeira mulher que beijo.*

Rumieta: — *Vou-te ser franca, Julio. Falta-te muito a aprender.*

Nessa passagem, percebe-se que, assim como a troca de letras que dá aos nomes dos personagens da adaptação um efeito paródico, suas personalidades também são permutadas em relação às dos protagonistas do clássico. Embora Julio busque enfatizar que, tal qual Romeu — que aparece na Cena I do Ato I da peça sofrendo de amor por Rosalina (SHAKESPEARE, 2012, p. 35-37) —, já teve outras experiências amorosas, é, de fato, Rumietta quem demonstra ser mais experiente, representando a paródia de Romeu.

Ao perceber o tardar da hora, a jovem adverte o namorado de que seu pai não gosta que ela chegue tarde, no que Julio concorda:

Julio: — *Ah, é verdade. Um cavalheiro sempre deve chegar cedo quando sai para passear com sua namorada.*

Rumietta: — *Ah, não importa. O mesmo aconteceu com Pepe, com Juan, com Ernesto, com Luis, e assim com todos os outros.*

Aqui, Rumietta fortalece o distanciamento de seu modelo shakespeariano ao se apresentar, não como a jovem inocente Julieta, "ainda uma estranha no mundo" (SHAKESPEARE, 2012, p. 38), mas sim como uma mulher vivida e espevitada. Neste sentido, a paródia lembra outra versão da tragédia, presente no conto "Historia novellamente ritroata di due nobili amanti" (1530), de Luigi da Porto, em que, segundo Heliodora (2011, p. 08), assim como em *Romeu e Julieta*, "(...) os amantes são nobres, a cena é Verona, as famílias são Montecchi e Cappelletti. A diferença é que Julieta se apaixona primeiro e é bastante oferecida, mas o desenvolvimento é semelhante".

Logo que chegam à porta da casa de Rumietta, entra em cena o sr. Capuleto (Ramón Valdés), pai da moça, que, vendo o rapaz com sua filha, lhe faz algumas perguntas, ficando desesperado ao saber que Julio é um membro da família inimiga (figuras 43, 44 e 45):

Sr. Capuleto: — *E tu, quê? És novo?*

Julio: — *Não. Meio usado.*

Sr. Capuleto: — *Quero dizer, se és o novo namorado de minha filha?*

Rumietta: — *Sim. Este é o sargento Julio Montesco.*

Sr. Capuleto: — *Montesco? Montesco? Disseste Montesco? Não! Não! Não! Vou morrer! Não, Montesco, não! Não! Não!*



Fig. 43, 44 e 45. Rumieta apresenta Julio a seu pai, sr. Capuleto (Ramón Valdés), que se choca ao saber tratar-se de um Montesco.

Mais uma vez rompendo com o inter/hipotexto, o sr. Capuleto descobre quem é o namorado de sua filha através de uma apresentação formal direta. Julio também não sabe, até aquele momento, que Rumieta pertence à família Capuleto, mostrando-se igualmente surpreso:

Sr. Capuleto: — *Sabias disso, minha filha? O sobrenome de teu noivo é Montesco.*

Julio: — *Sim, senhor. Eu sou Montesco por parte de pai, Bolaños por parte de mãe e sargento por parte do serviço militar obrigatório.*

Sr. Capuleto: — *E não sabes que teu pai e eu somos inimigos mortais?*

Julio: — *Não me diga!*

Sr. Capuleto: — *Eu sou Capuleto!*

Julio: — *Primo de Capulina?*

Sr. Capuleto: — *Da família dos Capuletos! E se tu não sabes, há mais de quatro gerações que os Capuletos e os Montescos são inimigos mortais!*

O humor desses diálogos fica por conta dos jogos de palavras, como na relação "novo"/"meio usado" e "Capuleto"/"Capulina", e da inserção de elementos extratextuais, como o próprio nome Capulina, referente a um dos personagens da dupla cômica mexicana Viruta e Capulina¹⁶⁷, e do sobrenome de Julio, em que se

¹⁶⁷ O programa de TV *Cómicos y canciones* (1958-1967) e os muitos filmes protagonizados pela dupla, formada por Marco Antonio Campos "Viruta" e Gaspar Henaine "Capulina", inclusive, têm a maioria de seus roteiros assinados por Bolaños, que chegou até a fazer algumas aparições como ator.

faz referência ao sobrenome materno do criador e roteirista de *Chapolin*, e também intérprete de Julio, Roberto Bolaños.

De volta à paródia, enquanto Julio diz que a rivalidade entre as famílias não o afeta, o sr. Capuleto revolta-se e ameaça o jovem, prometendo matá-lo caso se aproxime novamente de sua casa. Inconformada, Rumieta tenta argumentar, mas é obrigada pelo pai a ir para dentro de casa. Diante da intimidação sofrida, Julio foge.

Na sequência, o rapaz desabafa com um amigo (Rúben Aguirre), personagem que provavelmente parodia Benvólio, amigo e confidente de Romeu, falando muito mal do pai de Rumieta, sem perceber que ele está logo atrás.

Julio zomba do sr. Capuleto, dando-lhe descrições caricaturais, como "lombriga escorrida" e "corpo de tripa", até que este dispara contra Julio, mas a arma não está carregada. O velho sai para buscar a munição, mas, quando volta, percebe ter esquecido a pistola. Ele tenta disparar só as balas, mas constata que não pode. Assim, com este momento cômico ridicularizador, a cena se encerra.

Na cena seguinte, já à noite, Julio e seu amigo estão próximos à sacada da casa de Rumieta para fazer-lhe uma serenata (figura 41). A passagem faz uma clara alusão à cena do balcão presente na Cena II do Ato II do texto shakespeariano (SHAKESPEARE, 2012, p. 59 e ss.), embora o objetivo seja bem diferente.



Fig. 46. Julio e seu amigo (Rúben Aguirre) se acercam do balcão de Rumieta para fazer uma serenata.

Munidos de violões, os amigos citam, de forma cômica, uma série de referências musicais populares no México¹⁶⁸, até que Julio, preocupado, pergunta ao amigo se Rumieta não estaria interessada nele apenas pela herança de vinte milhões que havia recebido, misturando, mais uma vez, elementos modernos à trama e sugerindo tratar-se Rumieta de uma mulher materialista e interesseira, enfatizando o rompimento com seu modelo, Julieta.

A cena é interrompida para a apresentação de "Taca la petaca", composição de Bolanõs cantada e dançada por Julio, com acompanhamento de seu amigo. A música também serve para atualizar a narrativa, contando, com muito humor, a história de um homem que, apaixonado por uma mulher que não tem permissão para namorá-lo, pretende fugir com ela.

Após a canção, a cena retorna de onde parou. Os amigos estão à espreita do balcão de Rumieta, que se aproxima da sacada e, percebendo a presença de Julio, afirma estar pronta para ouvir poemas de amor. Mais uma vez parodiando a cena do balcão de *Romeu e Julieta*, a adaptação cita também, de forma indireta, outra referência literária: *Cyrano de Bergerac*.

Essa menção inter/hipertextual pode ser notada a partir do momento em que, sem saber o que dizer à Rumieta, Julio recorre a seu amigo para soprar-lhe belos versos de amor (figura 42), assim como Christian vale-se de Cyrano para escrever e se declarar à Roxane no clássico de Edmond Rostand.

¹⁶⁸ As referências são ao bolero "Perdón", muito conhecido através da interpretação de Vicente Fernandez; à canção folclórica "La cucaracha", de origem indeterminada; à cantiga infantil "El piojo y la pulga"; à música "Los bueyes'N", famosa na voz de Rosita Quintana; e à célebre e inúmeras vezes regravada canção rancheira "El rey", de José Alfredo Gimenez; esta última citada também em outros episódios de *Chapolin*, entre eles, o paródico "A história de Dom Juan Tenório".



Fig. 47. À moda de *Cyrano de Bergerac*, Julio tenta declamar a Rumietta os belos versos de amor que lhe sussurra seu amigo.

Nesse sentido, a adaptação retoma outra adaptação de *Chapolin*, realizada no episódio "Cyrano de Bergerac" (nº 212, de 1978), utilizando-se, igualmente, da troca de palavras como recurso cômico gerador do riso, tornando-se, nessa passagem, a paródia de outra paródia¹⁶⁹:

Julio (voltando-se para o amigo): — *Puxa, eu não sei poemas de amor. O que digo?*

Amigo: — *Veja, veja, diga este que é bem bonito: Hoje, com esperança louca, venho a dizer-te cantando, e com beijos de tua boca, vou partir suspirando.*

Julio: — *Nossa!* (Dirigindo-se à Rumietta) — *Oh, dona Esperança, a louca! Venho...* (Esquece o que dizer e volta para perto do amigo.)

Amigo (sussurrando): — *Hoje, com esperança louca, venho a dizer-te cantando...*

Julio (gritando para Rumietta): — *Cantando com esperança, venho dizer-te, louca!*

Amigo (sussurrando): — *Não! Com beijos de tua boca, vou partir suspirando.*

Julio (para Rumietta): — *Com beijos suspirando, vou-te partir a boca!*

Amigo: — *Já fizeste besteira, besta!*

Julio (para Rumietta): — *Já fizeste besteira, besta!*

¹⁶⁹ Cf. a análise de "Cyrano de Bergerac", subseção 5.2.2, neste capítulo.

Amigo (para Julio): — *Besta eu chamei a ti!*

Julio (para Rumieta): — *Besta eu chamei a ti!*

Furiosa com tamanho disparate, Rumieta retorna à casa. Julio, então, resolve voltar a fazer serenata, mas Rumieta o surpreende jogando um balde d'água sobre sua cabeça. Prontamente aparece o sr. Capuleto, de novo armado, lembrando já ter advertido Julio de que não se aproximasse de Rumieta. O jovem e seu amigo tentam justificar sua presença afirmando que a serenata é para outra dama, mas se contradizem e acabam fugindo. Rumieta escuta o burburinho e volta a lançar um balde d'água balcão abaixo, mas, dessa vez, acaba acertando o pai.

Depois de escaparem, sentados em uma escada, Julio promete ao amigo que, na próxima oportunidade, "roubará" Rumieta; no entanto, naquele instante parece estar mais preocupado com o banho que havia levado, questionando repetidamente ao amigo se o que o molhou era mesmo de água.

A cena é cortada e volta-se para o cenário em que Chapolin, sentado em uma cadeira, narra a história ao pai da jovem. O homem também pergunta se o que caiu sobre Julio era água, ao que o herói-narrador responde:

Chapolin: — *Sim, sim, era água. Mas a história ainda não acabou.*

Homem: — *E o que falta?*

Chapolin (voltando-se para o homem e, em seguida, diretamente para a câmera): — *Bem, isso você saberá no próximo programa, a esta mesma hora e neste mesmo canal.*

A segunda e última parte da adaptação paródica começa com uma narração de Chapolin em *voice-over* que reafirma o texto parodiado, enquanto a cena mostra Rumieta saindo de casa:

Chapolin: — *Mesmo sabendo que seu pai odiava a família de Julio, Rumieta estava decidida a lutar por seu amor.*

O sr. Capuleto, sem demora, alcança a filha e questiona aonde ela ia e se pretendia voltar a ver Julio Montesco. Rumieta desconversa e, atrevida, vai passear, mesmo desrespeitando o pai. Desiludido, o velho se senta junto a uma fonte e é

abordado por um vizinho (Édgar Vivar), com quem conversa sobre a situação que está passando. Contrariado, apesar de o vizinho concordar com tudo o que diz, ele volta para casa.

Retorna à cena Rumietta, que paquera o vizinho até a chegada de Julio, reafirmando-se como uma personagem frívola e muito à frente de seu tempo, em nada comparável a inocente Julieta.

Já em outra cena, Julio e o amigo tentam "roubar" Rumietta de sua casa, subindo por uma escada até o balcão dos Capuletos, mas acabam se envolvendo em uma série de desventuras que incluem caídas, cacetadas e acidentes no estilo comédia pastelão.

Quando Julio finalmente consegue chegar ao balcão, percebe que está na sacada do vizinho dos Capuletos, que, conhecendo o motivo pelo qual o jovem ali subira, resolve ajudá-lo a atravessar para o outro lado, sem sucesso. O pai de Rumietta aparece e, mais uma vez, atira contra Julio, que foge. O tiro acaba acertando o braço do vizinho.

A cena se fecha, e a sequência da adaptação passa a ser encenada em outro espaço, que traz à lembrança o mausoléu dos Capuletos, lugar onde Julieta é velada após tomar a poção que Frei Lourenço dá a ela para que pareça morta e possa fugir com Romeu na Cena I do Ato IV do clássico (SHAKESPEARE, 2012, p. 115 e ss.). É lá que Rumietta se encontra com o vizinho, que, fazendo as vezes de um Frei Lourenço paródico, sugere que a jovem simule estar morta (figura 43):

Rumietta: — *Simular que estou morta?*

Vizinho: — *Sim. É uma maneira de dizermos a teu pai que tu morreste de amor por Julio. Ele acabará com esse ódio besta que tem contra os Montescos.*



Fig. 48. O vizinho dos Capuletos (Édgar Vivar) convence Rumieta a se fingir de morta para que seu pai esqueça o ódio pelos Montescos.

Concordando com a ideia, Rumieta se deita e finge-se de morta. Apesar de não beber nenhuma poção cataléptica ou ter um funeral para si, o desenrolar da cena claramente parodia o fim do clássico em sua Cena III do Ato V (SHAKESPEARE, 2012, p. 135 e ss.)

Entra em cena o sr. Capuleto, dizendo ter recebido o recado de que o vizinho queria lhe falar. O homem mostra o corpo da jovem, e, a princípio, o pai acredita que ela está dormindo, dando um tom cômico à funesta situação:

Sr. Capuleto: — *Minha filha! E veja, ademais, onde lhe ocorreu vir para dormir a sesta?*

Vizinho: — *Tua filha não está dormindo. Está morta!*

Nesse momento entra no mausoléu Julio, que, assim como Romeu, não sabe tratar-se de um plano de sua amada. O pai, chocado, escuta do vizinho que a jovem morreu por saber que não poderia casar-se com Julio. Ele tampa o rosto, desolado, e se senta na escada, enquanto Julio vai em direção a Rumieta e chora junto ao seu leito.

Diante de tamanha desgraça, o sr. Capuleto entende ter perdido a filha por culpa do ódio existente entre as famílias e promete que, a partir daquele instante, passará a ser o melhor amigo dos Montescos. Julio afirma que já é tarde, porque Rumieta já está "em condição de defunto". Então, Rumieta se levanta e surpreende

tanto Julio como o sr. Capuleto, que, ao verem que a jovem viva, caem desmaiados. Rumietta e o vizinho se entreolham surpresos e em seguida, olham para a câmara, sinalizando o fim da adaptação paródica (figuras 49, 50, 51 e 52).



Fig. 49, 50, 51 e 52. Julio e sr. Capuleto percebem que Rumietta está viva e desmaiam, para surpresa da jovem e do vizinho, que olham surpresos para a câmara, sinalizando o fim da adaptação paródica.

De volta ao cenário em que estão Chapolin e seu interlocutor, este admite ter entendido a moral da história narrada pelo herói de que o ódio entre famílias não conduz a nada. Desse modo, o homem, assim como o sr. Capuleto, faz uma promessa:

Homem: — *Pois eu lhe prometo que de hoje em diante vou mudar completamente, Chapolin! E mais, vou permitir que minha filha tenha como namorado quem ela quiser. E não me importa a família a que pertencer.*

Chapolin acena positivamente com a cabeça, e a cena dá lugar à interpretação musical de Florinda Meza, acompanhada de bailarinos, da canção de

Bolanõs "La pata y el tulipán", adaptação da canção italiana "Papaveri e papere" ("Papoulas e patos")¹⁷⁰.

A canção adaptada — que conta a história de uma pequena patinha que, sem o consentimento do pai, quer se casar com "um" tulipa muito alto e insiste no amor tido como impossível até que o pai, que não quer ver a filha infeliz, aceita o namoro — serve de interlúdio entre a adaptação paródica do clássico e o final do episódio, quando, retornando, uma vez mais, ao cenário inicial, o pai pede para conhecer o namorado da filha:

Homem: — *Bem, minha filha, só falta que você me apresente seu namorado.*

Jovem: — *Mas se você já o conhece...*

Homem: — *Quem é?*

Nesse momento, entra Chapolin. Ele abraça a jovem, vira-se para a câmera e afirma: "— *Digo, se a patinha se casou com 'um' tulipa, por que a mocinha não vai se casar com um Chapolin [gafanhoto]?*" (figura 48). O pai cruza os braços, condescendente, os namorados saem de cena abraçados, e o episódio termina.

Interligando o clássico parodiado, a canção adaptada e o papel ocupado por Chapolin — que só no final do episódio esclarece ser, ele mesmo, o namorado da filha do homem, tendo, portanto, narrado a história em defesa própria —, evidencia-se, assim como ocorre em todo o *corpus*, a presença de uma inversão irônica que marca o final do episódio.

¹⁷⁰ Composta por Mario Panzeri, Nina Rastelli e Victorio Mascheroni para interpretação de Nilla Pizzi no Festival de Sanremo de 1952, onde obteve o segundo lugar e um prestígio que a fez ser traduzida para quarenta idiomas, esta música é muito utilizada como canção infantil, embora tenha sido escrita como uma sátira política. Para mais informações sobre a canção italiana, cf. "'Papaveri e papere' – Ermeneutica della musica leggera #3, di R.C."

Disponível em: <<https://lamalaparte.wordpress.com/2014/12/21/papaveri-e-papere/>>. Acesso em 30 de setembro de 2015.



Fig. 53. Chapolin retorna à cena no fim do episódio para esclarecer que ele é o namorado da jovem (Florinda Meza) cujo pai (Ramón Valdés) havia lhe pedido ajuda, evidenciando a inversão irônica do episódio.

Sem dúvida, esta é a adaptação paródica analisada que mais inova em relação a seu texto-fonte. No entanto, a grande popularidade de *Romeu e Julieta*, sendo praticamente um sinônimo de Shakespeare para boa parte do público em geral, bem como o fácil reconhecimento de sua trama, mesmo por aqueles que nunca leram o clássico, tornam a paródia facilmente perceptível.

Ademais, os principais elementos da obra estão presentes na adaptação: o tema do amor impossível, o ódio entre as famílias, a cena do balcão, o plano da simulação da morte da protagonista e o fim da rivalidade entre as linhagens são parodiados no episódio duplo.

Já o rompimento com a obra parodiada destaca-se na construção da personagem Rumieta e no final da adaptação, em que o casal não morre e pode ser "feliz para sempre". Neste sentido, assim como ocorre nos outros episódios investigados, inverte-se a tragédia em comédia, característica própria da paródia.

"La romántica historia de Julio y Rumieta", portanto, assim como um sem-número de outras apropriações do texto shakespeariano, entre elas muitas paródias, como salienta Diniz (1999, p. 376), "[r]epresenta uma forma de imitação deformante, inversora de valores, repetição com distanciamento crítico. É um jogo, na medida em que pressupõe não uma simbiose, mas um diálogo antagônico entre a paródia e o parodiado".

Com esta última análise, encerra-se esta pesquisa, cujas principais conclusões a que se chega são relatadas nas Considerações Finais, apresentadas a seguir.

VI

"BEM... A IDEIA É ESSA!": CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, investigou-se a (re)leitura de clássicos da literatura ocidental pelos meios de comunicação de massa por considerá-los um importante instrumento de democratização cultural que retira da leitura verbal o papel de única detentora da decodificação e transmissão dos textos literários através de sua adaptação aos meios midiáticos, principalmente o cinema e a televisão.

Desse modo, assumiu-se que tal recurso possui, acima de tudo, o mérito de tornar um valioso bem cultural — a literatura — acessível, ainda que indiretamente, a uma significativa parcela da sociedade que pode não ter acesso a ele por motivos diversos¹⁷¹.

A partir dessa ideia, o trabalho visou a compreender a adaptação de obras consideradas "clássicos", cujo valor para a formação sociocultural do leitor-telespectador é indiscutível, a partir de um viés interdisciplinar, envolvendo estudos das áreas de comunicação, linguística e literatura comparada.

Após o reconhecimento da existência de um sem-número de adaptações promovidas pela indústria cultural, decidiu-se focar naquelas produzidas pela televisão, tendo em vista ser este ainda o veículo midiático mais consumido no mundo. Chegou-se, assim, a uma vasta gama de apropriações que, com uma maior ou menor aproximação das obras literárias, as (re)apresentam ao telespectador, "conhecedor" ou "não conhecedor"¹⁷² dos textos-fonte, através de filmes, novelas, minisséries e seriados.

A fim de restringir ainda mais o objeto de estudo da pesquisa, optou-se por um modelo menos "óbvio" de adaptação dos clássicos pela televisão, mas certamente um dos mais divertidos: a *adaptação paródica*.

Constatando que o uso da paródia como forma de adaptação cômica de textos da literatura consiste em uma prática nada recente, inclusive na TV, gerou especial interesse para este trabalho o seriado mexicano *Chapolin* (1973-1979), programa de imensa popularidade até os dias atuais, inclusive no Brasil, cujo farto

¹⁷¹ Cf. FAILA, 2012.

¹⁷² Cf. HUTCHEON, 2013.

conteúdo paródico permitiu a seleção de quatro episódios que apresentam adaptações paródicas de grandes clássicos universais para análise.

Antes disso, porém, empreendeu-se uma exaustiva revisão de cunho bibliográfico, visando a prestar o suporte teórico necessário à análise do *corpus* selecionado.

Dividida em três capítulos, essa etapa incluiu, no primeiro (Capítulo II), o esclarecimento do que se entendeu aqui como "clássicos", a discussão em torno da televisão como objeto de democratização cultural, incluindo o debate em torno dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, tomados como formas de manifestação cultural tão válidas quanto a cultura erudita, além de uma ampla exemplificação da apropriação da literatura pela televisão.

No segundo (Capítulo III), partindo das noções de dialogismo, intertextualidade e hipertextualidade, abordou-se a adaptação dos clássicos através da paródia, tendo na teoria da adaptação a base dialógico-intertextual para a análise do *corpus*.

A pesquisa em torno do conceito de paródia foi, sem dúvida, uma das mais abrangentes deste trabalho, tendo em vista as diversas perspectivas passíveis de investigação. A partir da estruturação do projeto e dos objetivos estipulados, preferiu-se concentrar nos aspectos da paródia que a correlacionam com outros elementos relevantes ao trabalho. Assim, a discussão foi dividida em cinco seções que versam: (i) sobre a paródia como forma de carnavalização; (ii) sobre o estudo da paródia ao lado dos conceitos de paráfrase, estilização e apropriação; (iii) sobre a discussão em torno do caráter cômico da paródia; (iv) sobre a importância do ato de recepção da paródia; e (v) sobre a íntima relação entre paródia e intertextualidade.

Todos esses aspectos enriqueceram sobremaneira a análise tanto do objeto de estudo como do *corpus* da pesquisa. No que tange ao caráter cômico da paródia, por exemplo, constatou-se ser ele um elemento preponderante no seriado *Chapolin*, utilizado tanto para o escarnecimento dos modelos parodiados como para a autodepreciação do herói-protagonista. Convém ressaltar, porém, que, no caso específico das adaptações paródicas dos clássicos da literatura, observou-se que o efeito cômico aplicado não visou a ridicularizar ou desprezar o valor das obras parodiadas ou de seus autores, *per se*, mas sim a apropriar-se de suas histórias e personagens para a construção de outros, de cunho humorístico.

No terceiro e último capítulo teórico (Capítulo IV), buscou-se interligar as partes teórica e analítica do trabalho abordando o objeto de pesquisa — o seriado *Chapolin* — a partir da utilização da paródia cômica na construção do personagem-título, de outros personagens e de vários de seus episódios.

Verificou-se, assim, que, na construção do herói paródico, Roberto Bolaños, criador e intérprete de Chapolin, bebe de uma fonte inter/hipertextual ao se inspirar no também paródico *Dom Quixote de la Mancha* para propor sua crítica aos super-heróis norte-americanos, compondo uma reescritura, limitada em força, coragem e recursos, desses heróis.

Demonstrou-se também, através da citação de diferentes episódios, que o programa busca, de forma satírica, diminuir seus modelos tanto diretamente, quando Chapolin contesta a sexualidade e a competência de Batman e Superman, como indiretamente, através da forma caricaturesca do herói-antagonista Super Sam.

Dentre os muitos episódios paródicos presentes em *Chapolin*, salientaram-se as paródias do cinema e da televisão, presentes na sequência "O show deve continuar", e, de especial interesse para este estudo, as paródias de obras literárias, entre elas os clássicos *Fausto, uma tragédia*, de Goethe; *Cyrano de Bergerac*, de Rostand; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que formaram o *corpus* analisado pelo trabalho.

Finalmente, no Capítulo V, empreendeu-se a análise dos episódios selecionados, investigando o modo como os clássicos foram absorvidos e recontextualizados de modo a atingirem o propósito da série de gerar o efeito cômico, bem como os processos criativos envolvidos no ato da adaptação.

Vale ressaltar que, nesta dissertação, não se teve o propósito de realizar uma análise comparativa entre os clássicos e as adaptações paródicas, mas sim de averiguar as estratégias utilizadas pelo programa humorístico para "traduzir" os textos literários para o meio televisivo através da paródia cômica.

Ante a opção pelo não estabelecimento de categorias fixas e delimitadas de análise, realizou-se uma interpretação do *corpus* elencado com base nos pressupostos teóricos delineados, a partir, sobretudo, dos conceitos de paródia e adaptação como práticas dialógico-intertextuais.

Com isso em mente, cada uma das análises foi precedida, primeiramente, de uma rápida exposição do episódio, pontuando alguns aspectos técnicos, como o ano em que foi exibido pela primeira vez e os responsáveis pelo roteiro e direção,

bem como de uma apresentação da história que serve de preâmbulo para que o herói ocupe o papel de narrador e dê início à adaptação do clássico. Estes dois primeiros pontos tiveram o intuito de esclarecer o leitor sobre o momento histórico de cada produção e o modo como as paródias foram incorporadas aos episódios.

Em seguida, explorou-se a origem das obras parodiadas, através de uma série de referências históricas e literárias, com o intuito de comprovar ou refutar a premissa levantada pela pesquisa de que também os clássicos que serviram de inspiração para as adaptações paródicas utilizam-se de outros textos, seja de fontes literárias, mitológicas ou mesmo de histórias reais, na sua construção. Com tal investigação, comprovou-se que todos os hipotextos analisados têm em si uma ou mais referências prévias, demonstrando que todo texto é inter/hipertextual por natureza, fazendo parte de um complexo "mosaico de citações"¹⁷³.

Já no que se refere especificamente à análise das adaptações paródicas, o exame das referências inter/hipertextuais presentes nos roteiros constatou o forte diálogo com os clássicos, que sempre tiveram seus principais personagens e argumentos parodiados, facilitando, conforme pressuposto, o reconhecimento do texto-fonte por parte do telespectador conhecedor das obras fonte.

Nesse diapasão, notou-se, ainda, que, para que o público não conhecedor também pudesse ter contato (mesmo que indireto) com os clássicos, a principal tática utilizada em *Chapolin* foi deixar bastante clara pelo menos *uma* referência às obras parodiadas, sem que com isso se perdesse a graça da paródia. Isso foi alcançado, principalmente, através das alusões aos textos, ou seus personagens, feitas pelo herói-narrador logo antes do início de cada uma das quatro adaptações, além dos sugestivos títulos escolhidos para os episódios.

Além da íntima relação com os clássicos parodiados, verificou-se também que as adaptações dialogam com diversas outras referências inter/hipertextuais, que incluem menções a diferentes textos literários, referenciais televisivos (principalmente a elementos do próprio seriado e de outro produto criado por Bolaños, a série *Chaves*) e citações de músicas populares; sempre sob o viés cômico.

A atenção dada à inclusão de tais elementos teve o objetivo de ratificar a ideia, defendida pela teoria da adaptação e adotada neste estudo, de compreender

¹⁷³ Cf. Kristeva, 2005.

as adaptações não como "cópias" inferiores, mas como obras artísticas autônomas, que podem ser assistidas como um produto de entretenimento mesmo por aqueles que, apesar das inferências, não conheçam as obras adaptadas.

A análise do *corpus* também evidenciou que, afora o diálogo com os textos-fonte, as adaptações paródicas promovem, igualmente, um rompimento com eles, recontextualizando-os sob um novo ponto de vista. Com isso, denotou-se uma característica comum tanto nas adaptações como nas paródias, ambas estudadas na parte teórica do trabalho como formas de "repetição com diferença"¹⁷⁴.

Em síntese, foi possível perceber que as adaptações paródicas de *Chapolin*, ao mesmo tempo em que dessacralizam os clássicos, através do humor, da ironia, da sátira, do ridículo e do jocoso utilizados na construção paródica, também os mantêm vivos e atuais, tanto pelo seu reavivamento na memória daqueles que já os conhecem como pela sua possível apresentação àqueles que ainda não os conheciam.

Nesse sentido, apesar de a análise dos efeitos pedagógicos das adaptações de textos literários pelos *media* não ter sido um dos objetivos desta pesquisa, muito se salientou aqui sobre a possibilidade de utilização das paródias de *Chapolin* como um mediador entre o leitor-telespectador e o livro clássico.

Sobre isso, é importante lembrar que o uso de títulos literários renomados em sua forma adaptada, seja através de versões resumidas, ilustradas ou atualizadas às convenções linguístico-estéticas do leitor contemporâneo, historicamente sempre esteve ligado ao universo da sala de aula, servindo como um importante instrumento de incentivo à leitura.

Assim, apesar de reconhecer que o fato de as adaptações oferecerem condições para um contato com os clássicos não significa, necessariamente, que todos os telespectadores se converterão em leitores do texto integral, atentou-se aqui para a reflexão sobre tais adaptações como uma forma de divulgação da literatura a um público não afeito à leitura, formado sobretudo pelos mais jovens ou do menos escolarizados.

É claro que assistir aos episódios de *Chapolin* não substitui a leitura dos clássicos, cujos textos promovem o enriquecimento linguístico e a formação social e

¹⁷⁴ Cf. Hutcheon, 2013.

cultural do leitor. Nem é essa a intenção desse produto televisivo, cujo principal propósito é atingir o maior público-consumidor possível através do humor.

No entanto, acredita-se que eles podem servir de estratégia para a popularização de autores e obras ditos eruditos e de incentivo para que seus receptores busquem a leitura desse acervo também por meio do livro. Isso vem sendo demonstrado por muitas das adaptações de textos literários realizadas pelo cinema, por exemplo, em que é comum ver os livros adaptados só se tornarem conhecidos e entrarem para listas de *best-sellers* depois do sucesso de sua versão cinematográfica.

À guisa de fechamento, abre-se espaço para uma última citação, que condensa, de forma primorosa, muitas das ideias defendidas nesta pesquisa:

Talvez a adaptação como repetição sem replicação indique simultaneamente as *duas* maneiras possíveis de definir a narrativa: como uma representação cultural específica de uma "ideologia básica" e como um traço humano universal. Essa duplicação pode ocultar ainda outra pista para entendermos a popularidade das adaptações, pois não há como duvidar de sua popularidade. A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para morrer ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (HUTCHEON, 2013, p. 233/234, grifo da autora)

Estas são, portanto, as considerações que finalizam esta dissertação, cuja discussão está longe de se dar por concluída, esperando suscitar outros questionamentos e reflexões em seus leitores.

O trabalho aqui desenvolvido configura-se como *uma* dentre várias abordagens possíveis do uso da paródia e do processo de adaptação como modos de apropriação e divulgação da literatura. Espera-se que ele possa contribuir para futuras investigações de tão abrangente tema no campo acadêmico. Além disso, embora não tenham tido como objetivo a construção de um produto específico, acredita-se que as análises aqui empreendidas possam servir de instrumento para a elaboração de novas pesquisas e atividades de cunho didático.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Ed. Companhia Nacional, 1975. p. 270-291.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. pp. 113-156.

AGUASACO, Carlos Eduardo. **¡No contaban con mi astucia!** Paródia, nación y sujeto en la serie televisiva de El Chapulín Colorado [1970-1979]. 2010. 279 f. Dissertação de Doutorado em Filosofia (Línguas Hispânicas e Literatura) – Graduate School. Stony Brook University, Nova Iorque.

ALCOLEA SERRANO, Ana Mercedes. El Don Juan Tenorio de Zorrilla: entre el carnaval y la cuaresma. In: **Verba hispanica**: anuario del departamento de la lengua y literatura españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, n. 8, p. 101-114, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. p. 1-9.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. **The western canon**: the books and school of the ages. San Diego: Harcourt Brace, 1994.

BLUESTONE, George. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1968.

BORGES, Jorge Luis. Sobre los clásicos. In: _____. **Obras completas**, 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 772/773.

BOUDIEU. **Sobre a televisão**: seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 91-104.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BROOKE, Arthur. The tragical history of Romeus and Juliet. Disponível em: <<http://www.canadianshakespeares.ca/folio/Sources/romeusandjuliet.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. V. I. Coleção A obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2008a.

_____. **Dom Quixote de la Mancha**. V. II. Coleção A obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2008b.

DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 334-341.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. Hombres nécios que acusáis. In: DE LAMA, Víctor (Ed.). **Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana**. Madrid: Editorial EDAF, S. L., 1993. p. 166-168.

DÍAZ-PLAJA. **El "Don Juan" español**. Madrid: Ediciones Encuentros, 2000.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. Shakespeare em paródia: Romeu e Julieta no Brasil dos anos 50. In: **Revisitações** — Edição comemorativa: 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1999. p. 375-384.

DON JUAN MANUEL. **El conde Lucanor**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc280k8>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FAILLA, Zoara (Org.). **Retratos da leitura no Brasil 3**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto Pró-Livro, 2012.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. p. 29-36.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. Coleção Ensaios Latino-Americanos, v. 1. São Paulo: Edusp, 2000.

GELLIUS, Aulus. **Noctes Atticae**. Liber XIX. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Gellius/19*.html>. Acesso em: 23 nov. 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

_____. **Palimpsests**: literature in the second degree. Translated by Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto**. Coleção A obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2011.

GOMÉZ BOLAÑOS, Roberto. **Sin querer queriendo**. México D.F.: Aguilar, 2006.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GUIA DE EPISÓDIOS DO SERIADO CHAPOLIN. Disponível em: <<http://forumchaves.com.br/listach/site/lista.php?serie=2&idioma=pt>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

GUIZOT, François Pierre Guillaume. **Shakespeare and his time**. New York: Harper and Brothers Publishers, 1855.

HAGER, Alan. **Understanding Romeo and Juliet**: a student casebook to issues, sources, and historical documents. London: Greenwood Press, 1999.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 387-404.

HEISE, Eloá. Fausto: em busca do absoluto. In: **Revista Cult**, n. 130, s.p. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva de Bolso, 2011. p. 8-11.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUYSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). **Valores**: arte, mercado, política. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002. p.15-33.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. V. I. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KOCH, Ingedore G. Villaça. A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia. In: _____. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 46-57.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Coleção Debates, v. 84. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista (1990-1920). São Paulo: Edusp, 1996.

LLOYD, Sue. **The man who was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of Cyrano de Bergerac. Bloomington: Unlimited, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo, Senac, 2004.

MATEOS, Mónica; VARGAS, Angel. La originalidade de los personajes, mi aportación a la TV: Chespirito. In: **La jornada en línea**, de 28 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/11/28/la-originalidad-de>>

los-personajes-mi-aportacion-a-la-tv-chespirito-3864.html>. Acesso em: 11 ago. 2015.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAREMORE, James. **Film and reign of adaptation**. Distinguished Lecture Series, 10. Indiana: Indiana University, 1999.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAGE, Curtis Hidden. Cyrano de Bergerac. In: BERGERAC, Cyrano de. **A voyage to the moon**. New York: Doubleday and McClure Co., 1899. p. vii-xxvii. Disponível em: <<https://archive.org/details/avoyagetomoon01pagegoog>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

PAPAVERI E PAPERRE. In: Ermeneutica della musica leggera # 3, di R. C. Disponível em: <<https://lamalaparte.wordpress.com/2014/12/21/papaveri-e-papere/>>. Acesso em 30 de set. 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUEVEDO, Francisco de. A un hombre de gran nariz. In: JOHNSON, Christopher (Ed.). **Select poetry of Francisco de Quevedo**: a bilingual edition. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 141.

ROSE, Margaret A. **Parody**: ancient, modern and post-modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Coleção A obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2009.

SAINTE-BEUVE, What is a classic?. In: **Literary and Philosophical Essays**. V. XXXII. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, 2001. Disponível em: <www.bartleby.com/32/>. Acesso em: 23 nov. 2014.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London/New York: Routledge, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. Bauru: Edusc, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. 5. ed. Coleção A obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2012.

SILVA, Ezequiel Theodoro. a escola e a formação de leitores. In: FAILLA, Zoara (Org.). **Retratos da leitura no Brasil 3**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto Pró-Livro, 2012. p. 107-116.

SINGER, Armand E. A bibliography of Don Juan theme. Versions and criticism. In: **West Virginia University Bulletin**. Series 54, n. 10-1, april 1954. Disponível em: <<http://www.donjuanarchiv.at>>. Acesso em: 5 out. 2014.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Série Temas Literatura e Sociedade. V. 20. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. (Org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

_____. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. (Ed.) **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. 4. ed. London: Blackwell Publishing, 2008. p. 1-52.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Deserto**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STONELY, Taylor. Techniques to using voice-over creative devices. Disponível em: <<http://tayblog.com/techniques-to-using-voice-over-creative-devices/>>. Acesso em 13 out. 2015.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Internet, e depois?** Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Pensar a comunicação**. Lisboa: Difel, 1999.

ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio**. Colección Literanda Clásicos. Madrid: Literanda, 2013.

Referências de vídeos:

A AMEAÇA DE MORTE. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto. México D.F.: Televisa, 1979.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iNM3QOD5CfU>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A DESPEDIDA DE CHAPOLIN. *Chapolin*. Direção: GOMÉZ BOLAÑOS, Roberto. México D.F.: Televisa, 1979.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XQWeNIwrfEs>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A FORTUNA DE FRÉDÉRIC CHOPIN. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1977.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eiY90mul35w>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A HISTÓRIA DE DOM JUAN TENÓRIO. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=NCJjvS10f8>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A HISTÓRIA DE GULHERME TELL. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1975. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=0Obgpm18tQw>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A OCIOSIDADE É A MÃE DE UM AMIGO MEU. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto. México D.F.: Televisa, 1979. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=iIMJunzKD0Y>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A VENDEDORA DE FLORES. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=eui80HKGdp4>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A VOLTA DA CORNETA PARALISADORA. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1975. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JNeixKxGPM>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

A VOLTA DE SUPER SAM. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=tXurlydHnzc>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

BIO CHANNEL. Biografia de Roberto Gómez Bolaños. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NwJm3kZOERU>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

BRANCA DE NEVE E OS SETE TCHUIM TCHUIM TCHUM CLAIM (partes 1 a 3). *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=B2uiy1mMBE4>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=HslJULoakVc>>;

e <https://www.youtube.com/watch?v=oXd_oR3ZNCM>.

Acesso em: 23 mar. 2014.

BÚFALO BILL. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1974.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5OUJQ5xINZk>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

CLEÓPATRA. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1975.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o_WpLyY1Lu8>. Acesso em: 23 mar. 2014.

CYRANO DE BERGERAC. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUIKC_HVX3o>. Acesso em: 23 mar. 2014.

DE ACORDO COM O DIABO. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-22mtDDk4c>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

DE LOS METICHES LIBRANOS, SEÑOR. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjQOVVoQYRn0>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

EPISÓDIO 5. Los supergenios de la mesa cuadrada. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisión Independiente de México, 1970. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uAB7IXb8JBk>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

HISTORIA DE UNA VIEJA MINA ABANDONADA QUE DATA DEL SIGLO XVII Y QUE ESTÁ A PUNTO DE DERRUMBARSE. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dpqmeRRtWIQ>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

JULEU E ROMIETA (partes 1 e 2). *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto. México D.F.: Televisa, 1975.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eSdqFOPj_wo>; e

<<https://www.youtube.com/watch?v=Lq-QmFDPmnQ&spfreload=10>>

LA ROMÁNTICA HISTORIA DE JULIO E RUMIETA (partes 1 e 2). *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto. México D.F.: Televisa, 1979.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xXCqlp4U7q8>>; e

<<https://www.youtube.com/watch?v=dbVlylXWBmE>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

Versão legendada disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=_DPyKSP-MQE>;

e <https://www.youtube.com/watch?v=of2_iiQmiiU>. Acesso em: 23 mar. 2014

NÃO CONFUNDA "A CASA ESTÁ CAINDO DE VELHA" COM "A VELHA ESTÁ CAINDO DA CASA". *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1974.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MaKkg6anIMs>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O ALFAIATEZINHO VALENTE (partes 1 a 4). *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=iPJU7ljo38A>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=FduWJE94wJQ>>;

<<https://www.youtube.com/watch?v=y5i4a8NyLwU>>;

e <<https://www.youtube.com/watch?v=3LtqXmAiixc>>.

Acesso em: 23 mar. 2014.

O MENINO QUE JOGOU FORA SEUS BRINQUEDOS (partes 1 e 2). *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1977.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9nP1HssZflQ>>;

e <https://www.youtube.com/watch?v=b_8UL5J8zaE>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O MOSQUITO BIÔNICO. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aARZC3Pq6a8>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O OVO DE COLOMBO. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hxkfu36cuJE>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O PISTOLEIRO DA MARRETA BIÔNICA. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1973. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=U78NQoA1QFE>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O PLANETA SELVAGEM. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1975. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fbhgFq192tA>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O RETRATO DO GENERAL VALDÉS. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1976. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=GeAsGIFmHg>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

O SHOW DEVE CONTINUAR (partes 1 a 6). *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1978.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=95gS3jak1ps>>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=mtoXTwEmqW4>>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=Bo75n6S6eSk>>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=b8fAEDjm0QA>>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=0-hFNCrCFwk>>; e
 <<https://www.youtube.com/watch?v=5Qidug-m8GM>>.

Acesso em: 23 mar. 2014.

¿QUIÉN DIJO QUE SANSÓN NO TENÍA UN PELO DE TONTO? *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1976.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1OtspVq2Jo>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

SAI DE BAIXO QUE LÁ VEM PEDRA! *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YmjlxCvBzKs>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

UMA CONFERÊNCIA SOBRE O CHAPOLIN. *Chapolin*. Direção: GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto; SEGOVIANO, Enrique. México D.F.: Televisa, 1974. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2tRL3Le754E>>. Acesso em: 23 mar. 2014.