

Entretenimento ou projeto de esquecimento? A turnê de espetáculos das séries *Chaves* e *Chapolin Colorado* no Chile (1977)

Priscila Andrade Rodrigues¹

Resumo: O artigo busca promover um estudo em torno da turnê de espetáculos realizada pelo grupo de atores das séries televisivas mexicanas *Chaves* e *Chapolin Colorado* pelo Chile no mês de outubro de 1977. A partir do cruzamento entre fontes audiovisuais, notícias da imprensa e relatos dos próprios agentes envolvidos, tenho como objetivo principal discutir os usos políticos desta turnê, partindo da hipótese que esta pode ser interpretada como um projeto de esquecimento e ressignificação das ações do regime ditatorial chileno a partir do golpe militar de 1973.

Palavras-chave: América Latina; Ditadura Militar; Chile

Abstract: The article aims to promote a study about the tour of shows performed by the group of actors of the Mexican television series *Chaves* and *Chapolin Colorado* in Chile in October of 1977. From the cross between audiovisual sources, news and reports of the own agents involved, I have as main objective to discuss the political uses of this tour, starting from the hypothesis that this can be interpreted as a project of forgetting and resignification of the actions of the Chilean dictatorial regime from the military coup of 1973.

Key-Words: Latin America; Militar dictatorship; Chile

Introdução

Transmitidas originalmente durante a década de 1970 pelo conglomerado midiático Televisa S.A, as séries mexicanas *Chaves*² e *Chapolin Colorado*³ consolidaram-se ao longo do

¹ Mestra em História do Tempo Presente pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), também é bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² O personagem *Chavo del Ocho* - ou Chaves em português - é representado como um garoto de 8 anos de idade, sem nome, católico, pobre, maltrapilho, faminto, que não possui uma residência fixa - todos os indícios apontam que ele vive em um barril no meio da praça de uma vila urbana -, possivelmente órfão, pois os seus pais jamais apareceram na série, e que sobrevive realizando pequenos trabalhos e serviços para os demais moradores da Vila em troca de dinheiro ou alimento. Foi inicialmente criado para ser o protagonista de uma nova esquete escrita por Roberto Gómez Bolaños para o seu programa *Chespirito*, sendo que a mesma foi ao ar pela primeira no mês de abril de 1972 no canal 8, correspondente à Televisão Independente do México (TIM). Ao tentarmos traduzir o sentido do nome original do personagem em espanhol para o português o resultado seria algo como O garoto do Oito ou O moleque do Oito; a referência ao número oito era uma alusão direta ao número da emissora TIM (canal 8). Mas, com a transferência do elenco para Televisa S.A (canal 13), a esquete acabou se tornando um programa que levaria o nome de seu protagonista, *El Chavo Del Ocho* e que permaneceu no ar até o ano de 1979.

³ Criado e interpretado por Roberto Gómez Bolaños, o personagem *Chapulín Colorado* - ou Chapolin Colorado em português - é um super-herói que busca auxiliar a todos que precisam de ajuda, sempre prontamente comparecendo ao local quando estas perguntam: “Ó, e agora, quem poderá me ajudar?”. Sua caracterização

tempo enquanto verdadeiros fenômenos midiáticos por diversos países da América Latina. Em muitos destes, os episódios permanecem fixos nas programações televisivas, sendo reprisados até os dias atuais. Imersas nas contradições, tensões e debates do período de sua produção, as séries possuem narrativas, diálogos e personagens que fornecem subsídios para se refletir a respeito de um contexto histórico permeado por conflitos políticos e crises econômicas que alteravam a realidade sociocultural da América Latina, colocando em disputa os rumos do subcontinente. Enquanto produtos e mercadorias culturais, são passíveis de serem analisadas por meio da pesquisa histórica, ao se compreender que o seu processo de criação não esteve isento dos embates de sua época ou imune de ser influenciado e/ou de influenciar nos rumos dos mesmos. Temas como as aflições vividas pelas classes populares em relação à fome, ao desemprego e às relações de trabalho (*Chaves*), a dependência econômica e tecnológica dos países latino-americanos em relação aos Estados Unidos e as disputas geopolíticas durante o período de Guerra Fria (*Chapolin Colorado*) são abordados, interpretados e representados a partir de uma perspectiva muito particular, e que nos fornecem indícios dos posicionamentos políticos de seu autor e de seu lugar social de fala, sendo este o roteirista, diretor e ator, Roberto Gómez Bolaños (1929-2014).

Ao partir deste princípio, tenho como objetivo promover uma análise da turnê de espetáculos realizada pelos atores de ambas as séries em outubro de 1977 no Chile. Tendo sido contratados por um grupo de empresários chilenos, os eventos foram alvo de ampla discussão, pois desde 1973 o país vivia sob a égide de uma ditadura militar e o governo do general Augusto Pinochet (1973-1990) era acusado de realizar prisões arbitrárias e violações de direitos humanos. Entre as diversas polêmicas inerentes aos espetáculos, este artigo discutirá de forma mais pormenorizada a apresentação realizada no Estádio Nacional do Chile, a qual reuniu em torno de 30 mil pessoas no mesmo espaço que em 1973 foi utilizado pelos militares como campo de detenção para os presos políticos durante o golpe de Estado que derrubou o governo democrático do então presidente Salvador Allende (KORNBLUH, 2003; MOULIÁN, 2002). Portanto, um dos questionamentos basilares deste artigo consiste em: pode-se interpretar este

consiste na sua marreta biônica (uma alusão ao martelo de Mjölñir do super-herói Thor da Marvel Comics), suas antenas de vinil (uma alusão ao sentido aranha do super-herói Homem Aranha, também criado pela Marvel Comics), sua roupa vermelha e amarela que, tal como o seu nome, é inspirada em um besouro comestível e popularmente conhecido no México como *chapulín*. A primeira aparição de Chapolin na televisão foi no dia 11 de novembro de 1970 em uma esquete de cinco minutos dentro do programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*, ainda na TIM. O super-herói passou a ser protagonista de uma série homônima quando Roberto Gómez Bolaños passou a trabalhar na Televisa S.A, sendo que o primeiro capítulo da mesma foi ao ar no dia 28 de fevereiro de 1973 e o último no dia 26 de setembro de 1979.

evento apenas como um espetáculo de entretenimento, ou estaria implícito nele um projeto de esquecimento das violências cometidas pelo regime militar chileno em um passado tão recente?

Deste modo, divido este artigo em dois momentos. O primeiro destinado a promover uma descrição da referida turnê, por onde ela passou, de que forma estavam estruturados estes espetáculos e de que modo foram recebidos pela sociedade chilena e em outros espaços sociais. Já na segunda parte, realizarei uma discussão a respeito deste evento como um projeto de esquecimento que sugere uma resignificação do passado recente chileno, entendendo-o como uma tentativa de se formar novas memórias em relação a espaços onde foram cometidas violações dos direitos humanos pelo grupo de militares e civis que tomaram o Estado chileno a partir do golpe de 1973. Assim, posso destacar como uma hipótese interpretativa e um dos elementos centrais deste artigo que esta turnê não deve ser compreendida de forma ausente das relações de conflitos políticos e sociais do Chile no período autoritário e que uma análise da mesma pode fornecer novos elementos para se compreender certos aspectos da ditadura militar chilena, a própria obra de Roberto Gómez Bolaños e o mercado de bens culturais da América Latina na década de 1970.

A turnê

O grupo de atores que formava o elenco das séries *Chaves* e *Chapolin Colorado* não limitou o seu trabalho somente à televisão. Ao longo da década de 1970, também foram comuns as turnês que o grupo promovia pela América Latina com o intuito de levar o espetáculo em um formato diferenciado para públicos distantes, com vistas à consolidação de um mercado para as séries televisivas. De acordo com a autobiografia de Bolaños, intitulada *Sin querer queriendo* (2006), estas turnês ocorreram por toda a América Latina, com exceção de Cuba. Em geral, estes espetáculos consistiam em apresentações teatrais do grupo para públicos que jamais tinham tido contato direto com os atores e personagens das séries. Bolaños relata que estes espetáculos eram organizados da seguinte forma:

O espetáculo apresentava-se geralmente formado por dois atos: o primeiro estava a cargo de toda a vizinhança do Chaves e incluía diálogos, ação, danças e canções, tudo armado em torno de uma trama que simulava a atuação espontânea e improvisada de um grupo de vizinhos do bairro em que viviam. Neste contexto, as crianças supostamente se equivocavam enquanto os adultos tentavam descobrir os erros. Mas a verdade era que tudo havia sido profundamente planejado e ensaiado, de modo que foram muito eventuais as improvisações. E o mesmo se pode dizer do segundo ato, protagonizado pelo Chapolin Colorado e acompanhado por todo o elenco [tradução livre da autora] (BOLAÑOS, 2006, p. 116).

Assim, uma das características destas turnês era o alto investimento realizado para contratá-las. No caso aqui estudado, o empresário chileno Leonardo Shults contratou os serviços do grupo de atores, sendo que este também alugou um jato particular para o deslocamento destes pelas cidades chilenas, com a característica de que a aeronave estava pintada com imagens de Chapolin e Chaves (*Idem, Ibidem*, p.116). Tamanho investimento permite supor de antemão que: 1) a série já desfrutava de grande popularidade no país, não oferecendo margens para dúvidas quanto ao retorno financeiro dos espetáculos; 2) havia uma grande confiança por parte do empresariado chileno de que não haveria resistências por parte do grupo de atores em relação à situação política e social chilena. Cabe aqui enfatizar que ao longo da turnê não somente ocorreram as apresentações dos espetáculos, mas nestes foram vendidos diversas mercadorias oriundas das séries televisivas, como revistas em quadrinhos, bonecos e pôsteres dos personagens de Chaves e Chapolin Colorado (TVN, 2015).

A autobiografia de Bolaños demonstra-se uma fonte interessante para trabalhar com a referida turnê, pois fornece uma descrição detalhada a respeito da mesma, sendo passível dividir estes relatos em duas partes. A primeira parte do texto do autor enfatiza aspectos do evento que são vistos como positivos, tais como a calorosa recepção do povo chileno e a quantidade abundante de pessoas que os recepcionaram e foram ver o espetáculo. Em seus termos:

Em Santiago do Chile, por exemplo, as pessoas formaram uma fila ininterrupta desde o aeroporto até o hotel onde nos instalamos (algo assim como 17 quilômetros de cerca humana). Logo, para ver o espetáculo, se estabeleceu um recorde que ainda persiste no Estádio Nacional de Santiago, com capacidade para 80 mil espectadores, onde foram realizados dois espetáculos no mesmo dia. [...] E na famosa Quinta Vergara, cenário dos festivais de Viña del Mar, a plateia foi tão abundante que grande parte do público teve que se instalar nas montanhas ao redor do local [tradução livre da autora] (BOLAÑOS, 2006, p.117).

Antes de avançar para a análise da segunda parte do texto de Bolaños, convém cruzar estas informações sobre a turnê fornecidas pelo autor com o acervo documental de vídeos da rede de televisão pública chilena Televisión Nacional del Chile (TVN). Neste, é possível acessar registros audiovisuais da chegada dos atores no aeroporto de Santiago, algumas breves entrevistas destes para o referido canal e trechos da apresentação matinal no Estádio Nacional do Chile – houve uma outra apresentação no período da tarde. Assim, uma importante informação a ser registrada em contraponto ao discurso de Bolaños tem relação com a quantidade de pessoas que estiveram no Estádio. Embora as imagens apontem uma grande presença de público, o local não se encontrava em lotação máxima, sendo que o repórter da emissora indica a presença de 30 a 35 mil pessoas em um espaço em que caberia 80 mil (TVN, 2015). Portanto, embora tenha se registrado um grande público para uma apresentação teatral,

ainda encontrava-se longe de atingir qualquer recorde, levando em consideração que o mesmo espaço recebia jogos de futebol com lotação máxima.

Outro aspecto interessante que pode ser observado nos vídeos do acervo da TVN é a chegada dos atores no aeroporto com um grande público aguardando os mesmos. A permissão de tamanha manifestação pública reunindo milhares de pessoas durante a ditadura militar chilena deve ser problematizada. Manifestações em massa nos espaços públicos chilenos estavam sumariamente proibidas, sob a alegação de que seriam passíveis de perturbar a ordem vigente. Deste modo, parece razoável supor que o Estado chileno tenha considerado que a presença do elenco das séries mexicanas não desencadearia distúrbios nem poderia vir a se configurar em manifestações que fugiriam ao controle das forças militares. Em suma, o evento não subverteria a ordem social, mas até mesmo auxiliaria a mantê-la em alguma instância. A cobertura midiática do evento também deve ser levada em consideração, tendo em vista a grande quantidade de repórteres na recepção no aeroporto, sendo que a TVN teve acesso privilegiado ao ônibus que levaria os atores ao hotel para realizar entrevistas. Estes acordos tácitos entre a grande mídia local e o elenco demonstram o amplo planejamento de marketing e logística realizado previamente ao evento, tendo em vista a importância de se atribuir uma grande cobertura deste e garantir o retorno financeiro das emissoras e do grupo de atores.

Por fim, a cobertura do espetáculo por parte da TVN merece uma atenção à parte, sendo passível de se destacar o processo de edição das filmagens que se valeu de um intenso uso de imagens que focavam por meio de *closes* nas grandes concentrações de pessoas nas arquibancadas, evitando assim ao máximo demonstrar os grandes espaços sem nenhum público do Estádio, sinalizando uma preocupação com o registro deste acontecimento enquanto um marco de público e adesão, limitando futuros e possíveis questionamentos quanto ao êxito do espetáculo. O uso deste recurso tem o fito de dar a impressão de um grande público no estádio, de estádio lotado. Outra estratégia utilizada pela emissora foi a de entrevistar crianças e questioná-las a respeito de detalhes das séries (quem é o seu personagem favorito? Você sabe imitar algum deles?), sendo que em determinado momento o repórter afirma que “as crianças foram as que mais gostaram do espetáculo, pois foi montado justamente para elas” (*Idem, Ibidem*). Este último aspecto leva-me a questionar os interesses do regime em permitir tais apresentações, muito possivelmente interpretando-as como um entretenimento apropriado para as crianças chilenas. Doravante, discutirei possíveis razões para esta *confiança* do regime militar de Pinochet nas obras em questão.

Retornando à autobiografia de Bolaños, se em um primeiro momento este destacou os aspectos positivos dos espetáculos, em um segundo enfatizou os negativos, ou mais

especificamente a cobertura da imprensa mexicana a respeito do mesmo. O autor define de forma irônica a recepção da turnê na mídia em seu país de origem:

Insensíveis! – nos diziam – Como se atreveram a fazer palhaçadas no terreno que serviu de prisão infame às vítimas de sangrento golpe de Estado! (“Fazer palhaçadas” significava apresentar o espetáculo; e o “terreno” era o Estádio Nacional de Santiago). Como cometeram a infâmia de manchar a memória dos milhares de inocentes que foram alvejados ali! Mas, claro: com dinheiro o cachorro dança! [gíria mexicana com significado semelhante a: *pagando bem que mal tem!*] Ou melhor: é certo que ainda se atreveram a cobrar por sua atuação! [Tradução live da autora] (BOLAÑOS, 2006, p.117).

Após tecer estes comentários a respeito da recepção da turnê no México, Bolaños realiza uma justificativa para o ocorrido, afirmando:

É óbvio que, para começar, nenhum de nós recordava que o estádio tenha alguma vez sido utilizado como *campo de concentração* ou coisa semelhante; e para terminar, também é óbvio que, deve-se recordar, que de todo modo havíamos trabalhado ali. Do contrário, nenhum ator deveria prestar-se a trabalhar no Zócalo do México, para citar um exemplo, *envolto na memória de todos os que foram assassinados ali durante a Década Trágica*. [Tradução live da autora] (*Idem, Ibidem*, p.117).

E ao traçar uma grande conclusão do evento, Bolaños encerra a sua narrativa a respeito da turnê com a seguinte declaração:

De qualquer maneira, o êxito obtido no Estádio de Santiago foi algo mais que inesquecível. Assim sendo, como esquecer a prolongadíssima ovação que nos brindavam enquanto dávamos a *volta olímpica* (a qual tivemos que fazer duas vezes) até terminarmos esgotados de cansaço. Mas valeu a pena. Não? [Tradução live da autora] (*Idem, Ibidem*, p.117).

Como guisa de conclusão desta primeira parte do trabalho, observo algumas características, tensões e confrontos de narrativas que estão relacionadas ao evento em questão. A leitura promovida por Bolaños a respeito da turnê é permeada por argumentos que não fornecem respostas concretas para os questionamentos mais críticos em torno da referida turnê, cabendo este tomar um caminho tortuoso e pouco crível de alegar desconhecimento sobre a realidade política e social do Chile e dos crimes perpetrados pelas forças militares do país no Estádio Nacional. Buscando explorar a efetividade da construção memorial aqui discutida, cabe expor aqui que no ano de 2014, o jornal chileno *La Tercera*, publicou o seguinte:

Nesse 1977, havia ditadura no país e o estádio havia sido ocupado como centro de tortura. Em entrevistas posteriores, o comediante assegurou que não sabia desta informação sobre o recinto e que se mesmo se soubesse, de todo o modo, haveria se apresentado ali, já que se tratava de duas instâncias diferentes (El aterrizaje... *La Tercera*, 29 nov. 2014, p. 107).

Embora não possua relação direto com o espetáculo no Chile, é interessante perceber como Bolaños respondeu outras acusações envolvendo estas turnês. Ao ser questionado pelo jornal chileno *El Mercurio* no ano de 2008 sobre uma declaração de Carlos Villagrán – o ator que interpretava o personagem Quico – de que uma destas apresentações teria sido realizada para o filho de um ex-líder do cartel de traficantes de Cali, na Colômbia, sob a anuência de Bolaños e que o mesmo teria se demonstrado indiferente, o líder do grupo respondeu alegando desconhecimento do caso, mas também enfatizando a falta de critério para a seleção do seu público.

Nunca soube [que se tratava de um ex-traficante de drogas]. Me disseram que era uma apresentação que fizemos para o aniversário de alguém parente de alguém. O dos narcotraficantes me disseram depois, e talvez tenha sido isso mesmo. Atuamos, com toda segurança, em frente a muitíssimos traficantes, ou assassinos, ou todo o mais, porém jamais conscientemente [tradução livre da autora] (*El ‘Chavo’... El Mercurio*, 27 jul. 2008).

A necessidade do autor de enfatizar o que julga como aspectos positivos dos espetáculos demonstra uma necessidade de se relevar e até mesmo de superar os eventos passados. Curiosamente, é possível verificar em sua autobiografia uma espécie de *meta-narrativa* - a formação de uma *ilusão biográfica*⁴ nos termos de Pierre Bourdieu - a qual perpassa a obra de Bolaños e enfatiza em distintos momentos que suas “atividades estavam totalmente distanciadas da política” (BOLAÑOS, *op.cit.*, p. 74), embora a obra inicie com uma crítica à legalização do aborto e termine com uma propaganda política favorável ao governo do então presidente Vicente Fox (2000-2006), caracterizado por medidas amplamente liberalizantes na economia e um discurso político enfático contra qualquer herança dos governos ‘revolucionários’ do PRI (Partido Revolucionário Institucional). Portanto, um ponto em que a trama aqui expressa apresenta uma de suas contradições mais interessante é: em alguma instância seria possível considerar a experiência da referida turnê chilena e o espetáculo no Estádio Nacional do Chile de forma alheia às disputas políticas do período?

Entretenimento ou projeto de esquecimento?

⁴ Segundo Bourdieu, “o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim construídos em etapas de um desenvolvimento necessário. E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida (...)”. Cf.: BOURDIEU, 2006. p.184.

A construção de uma memória é um fenômeno complexo, em especial pelo seu caráter constantemente mutável. Ao se trabalhar com tal conceito, convém explicitar que partirei do princípio que as memórias nunca são produtos fixos, acabados e resistentes às intervenções do tempo, pois elas podem ser reestruturadas de acordo com as novas experiências que um indivíduo ou um grupo social pode vir a ter no decorrer de suas trajetórias. No caso particular deste estudo, em que trabalho com um processo de projeto de esquecimento, percebo ser necessária uma qualificação mais apropriada para este mesmo fenômeno, sendo necessário verificar sob quais mecanismos torna-se possível rejeitar certa produção memorial de um determinado evento para assim reconstruir novas recordações, significados e laços afetivos com o passado.

Ao direcionar tais reflexões para os objetivos deste artigo, busco promover um estudo a respeito de como a referida turnê e o espetáculo em questão no Estádio Nacional do Chile podem ser interpretados não somente como objetos de entretenimento popular, mas como parte de um projeto político mais amplo com vistas de se construir e vincular uma nova *memória afetiva* acerca de um espaço que até então estava intimamente ligado a memórias que remetiam aos aspectos mais cruéis do autoritarismo vigente, como a violação de direitos humanos, o cárcere e o arbítrio contra as liberdades civis. Doravante, minha hipótese parte do entendimento de que para a consolidação deste projeto de esquecimento foi necessária uma confluência de interesses econômicos, políticos e culturais por parte do Estado chileno, do grupo empresarial chileno que contratou os espetáculos e o grupo de atores, em especial Roberto Gómez Bolaños.

Para um debate em torno de projetos de esquecimento, caminho ao encontro das contribuições de Michael Pollak em relação aos fenômenos de construção de memórias, silêncios e esquecimentos. De acordo com o autor, na perspectiva construtivista da memória “não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade”. Assim, “a memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes” (POLLAK, 1989, p.4). Dentre as distintas possibilidades de se operacionalizar um estudo a partir destes termos, o autor sugere uma que entendo como a mais profícua para o estudo aqui proposto: a da relação entre memória e laços afetivos com o passado a partir dos sentidos e suas sensações. Para Pollak:

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. Em relação

ao desembarque da Normandia e à libertação da França, os habitantes de Caen ou de Saint-Lô, situadas no centro das batalhas, não atribuem um lugar central em suas recordações à data do acontecimento, lembrada em inúmeras publicações e comemorações - o 6 de junho de 1944 -, e sim aos rancos dos aviões, explosões, barulho de vidros quebrados, gritos de terror, choro de crianças. Assim também com os cheiros: dos explosivos, de enxofre, de fósforo, de poeira ou de queimado, registrados com precisão (*Idem, Ibidem*, p. 11).

Justifico a minha abordagem a partir desta chave interpretativa – entre tantas outras possíveis – por considerar que a mesma suscita importantes ferramentas para se identificar e qualificar de forma mais apropriada o processo de formação de novas memórias pela via de se relacionar novas experiências sentimentais e sensoriais com um espaço – no caso, o Estádio Nacional do Chile. Esta opção teórico-metodológica contribui, em primeiro lugar, para compreender a formação de uma memória afetiva das pessoas que assistiram ao espetáculo, pois as recordações constituídas em torno deste evento tendem a enfatizar e exaltar o mesmo por meio da ordem sensorial: a emoção de se ver pela primeira vez os personagens da série de perto; o sentimento de comoção coletiva por meio do barulho das risadas do público; a curiosidade e a expectativa do que viria a ser a próxima trapalhada dos personagens *Chaves* e *Chapolin Colorado*, etc. Neste processo, novos sentimentos, sensações e percepções auxiliaram na consolidação de uma nova memória a respeito do Estádio Nacional do Chile, mas que destoam em larga medida dos sentimentos, sensações e percepções dos eventos durante o golpe de 1973 no mesmo espaço.

Retornando à hipótese previamente colocada, o que entendo por projeto de esquecimento parte do pressuposto de que a escolha da realização da turnê durante o período autoritário chileno foi uma opção política desde a sua gênese, sendo esta somente possível por meio de uma confluência de interesses entre os atores sociais envolvidos: um governo interessado nos fins propagandísticos do evento; empresariado local buscando grandes rendimentos; e o grupo de atores das séries também almejando interesses financeiros e a expansão das mesmas no mercado cultural chileno. Todavia, para além destes interesses políticos e econômicos citados, este artigo visa ressaltar este de outra ordem, mesmo que também profundamente política, que é a da reconstrução memorial de espaços onde foram cometidas violações aos direitos humanos durante os regimes militares, sendo que eventos culturais como este aqui abordado tiveram uma participação direta em tal processo.

Outro aspecto que pode ser questionado na compreensão dos significados do referido evento é o de se refletir sobre a inserção de tal produto cultural de forma tão ampla na sociedade chilena em plena ditadura militar, disponibilizando a este espaço na programação de emissoras estatais e nos estádios e teatros pelos quais a turnê passou. Convém explicitar que diversos

outros espetáculos levaram milhares de pessoas ao Estádio Nacional do Chile no ano de 1977 e trouxeram uma grande fonte de renda para os empresários locais, sendo possível citar: a final da Copa Chile de futebol entre Palestino e Unión Española, a disputa do cinturão mundial de boxe na categoria peso mosca entre o chileno Martin Vargas e o mexicano Miguel Canto, além do show do cantor espanhol Julio Iglesias, que reuniu em torno de 100 mil pessoas no local.⁵ Todavia, penso que existem certos elementos que estruturam a obra de Bolaños que permitiram a sua entrada e sua ampla veiculação em um país onde a censura encontrava-se vigente. Deste modo, o catolicismo conservador de Roberto Gómez Bolaños pode ser entendido como um elemento de ordem cultural importante para se compreender este fenômeno.

De acordo com Veit Strassner, ao se abordar a atuação da Igreja Católica durante a ditadura chilena a partir de um ponto de vista político, deve-se buscar compreender esta não como um agente único e homogêneo, mas entendê-la a partir dos diferentes contextos em que esta atuou, bem como as distintas formas de ação dos vários grupos que constituíam a instituição. O autor demonstra em sua pesquisa um movimento particular da Igreja Católica no Chile, tendo esta, previamente ao golpe, atuado como uma ligação entre o governo de cunho socialista do presidente Salvador Allende (1971-1973) e a sociedade – especialmente entre os setores mais pobres -, mas, após o desfecho imediato do golpe de Estado, em 11 de setembro de 1973, boa parte de suas lideranças silenciam-se a respeito do ocorrido e algumas manifestaram apoio ao movimento e a instalação do regime autoritário.

Todavia, já em outubro de 1973, setores da Igreja começam a tecer críticas ao autoritarismo do governo e suas duras políticas de austeridade e restrições de assistência aos mais pobres, sendo fundado o Comité Pro Paz em outubro de 1973, com o objetivo de oferecer comida, vestimentas e amparo aos mais necessitados (STRASSNER, 2006). Deve-se também destacar que este não foi um caso isolado da realidade chilena, mas que pode ser compreendido sobre uma lógica transnacional de atuação política de setores progressistas das Igreja Católica durante as ditaduras militares na Argentina, Uruguai e Brasil em oposição aos regimes autoritários no Cone Sul, em especial denunciando as violações dos direitos humanos e o crescimento progressivo da pobreza (TOSI; FERREIRA, 2014).

Sob este panorama chileno de uma Igreja Católica dividida entre um setor conservador que apoiava as medidas do regime militar e um amplo setor progressista que demonstrou-se

⁵ O Estado Nacional foi inaugurado no ano de 1938 e, para além dos já previamente citados neste artigo, foi palco de uma série de espetáculos e eventos, em especial futebolísticos, como a final do primeiro torneio sulamericano de clubes, o Campeonato Sulamericano de Campeões em 1948, a Copa do mundo de Futebol de 1962, jogos da Copa Libertadores da América e da Copa América de 1974, 1991 e 2015. No ano de 1987, também recebeu a visita do Papa João Paulo II em um período de grande conflito da ditadura militar chilena.

influyente no combate ao autoritarismo, qual seria a relação deste contexto com a obra de Bolaños e seus espetáculos pelo país? Julgo ser possível cogitar que uma das principais razões para que as séries e os espetáculos não tenham sofrido censura foi a de que muito do seu conteúdo e de suas narrativas amplamente influenciadas por uma moralidade cristã conservadora que negava os conflitos sociais e propunha a resignação cristã como uma alternativa para os mesmos. Outro aspecto a ser explorado também é o fato de Bolaños historicamente se colocar de forma pública como um crítico da legalização do aborto a partir de princípios católicos e conservadores, tal como ter uma leitura negativa das investidas da Revolução Mexicana contra o domínio político e de terras da Igreja Católica no México.⁶

Embora as influências no processo de formação política de Bolaños sejam diversas, considero que existem dois aspectos fundamentais na estruturação da visão política de mundo do autor e que devem ser necessariamente compreendidos em sua historicidade: a sua posição social enquanto um membro da classe média alta e sua formação católica em um México que vivia os múltiplos desdobramentos da Revolução Mexicana de 1910.⁷ Ao que tange a sua posição social, Bolaños foi criado em uma família de classe média alta composta por abastados donos de terras e funcionários públicos. Tais informações tornam-se ainda mais relevantes quando, em sua autobiografia, o mesmo demonstra como a família de seu pai perdeu muito do seu prestígio econômico e político com a Revolução Mexicana de 1910 e a família de sua mãe teve que fugir do país e rumar para Nova Iorque devido aos perigos do movimento revolucionário (BOLAÑOS, *op.cit.*). Sua família era tradicionalmente católica, tendo Bolaños estudado exclusivamente em colégios maristas durante a sua formação escolar básica. Nesta passagem de sua autobiografia, é possível perceber a grande valorização que o mesmo dá à influência desta filosofia na formação do seu caráter. Em seus termos:

⁶ Em diversas situações Bolaños se expressou de forma contrária a legalização do aborto, sendo um dos casos mais controversos quando este apresentou no ano de 1977 a sua canção “Nacer” no espetáculo da OTI (Organización de Televisión Iberoamericana), sendo a mesma incorporada também em seu filme *El Chanfle* de 1979. A canção tem como base um forte discurso anti-aborto em sua letra, tendo como narrador uma criança que direciona um discurso para a sua mãe que a abortou, com passagens como: “Eu quero já nascer e quero conhecer a cor que tem cada flor / Eu quero já jogar e o jogo desfrutar com outras crianças / Já quero correr por todas as partes do campo/ Escutar mil pássaros cantar / Já quero sorrir e quero receber muitos carinhos / Mas alguém pensou de outro modo e em um instante falta decidiu que tudo terminaria/ E tudo terminou / E agora eu nunca poderei conhecer o calor das flores, nem escutar passarinhos cantores, nem dizer: eu te quero, mamãe / Eu quero nascer”. Tradução livre da autora. Cf: BOLAÑOS, *op.cit.*, 2006, p.119-120; *El Chanfle*. Direção: SEGOVIANO, Enrique. Produção: BOLAÑOS, Roberto Gómez; OCHOA, Carmem. Roteiro: BOLAÑOS, Roberto Gómez; OCHOA, Carmem. Cidade de México: Televisine S.A., 1979.

⁷ Por Revolução Mexicana, a historiográfica mexicana compreende tanto o movimento de cunho revolucionário de 1910, como as diversas etapas não mais revolucionárias, mas institucionais dos governos do Partido Revolucionário Institucional (PRI), que manteve-se no poder até o ano de 2000. Para uma discussão mais aprofundada a respeito deste longo período e seus distintos momentos Cf: (SEMO, 2015. p. 33-66).

As escolas dos Irmãos maristas (onde estudei toda a minha vida até terminar o bacharelado) me deram muitas coisas boas e algumas más. Entre as primeiras devo mencionar a inculcação dos principais morais e cívicos, que têm sido a almofada que me ajuda a conciliar o sono sem o peso de grandes cargos de consciência, uma excelente instrução, etc. [Tradução live da autora] (*Idem, Ibidem*, p.11).

Bolaños considerava também que a sua religião era atacada pelos governos revolucionários, propondo que “as escolas (incluindo particulares) eram obrigadas a transmitir uma educação de cunho socialista, ignorando descaradamente a neutralidade da Constituição”. Ainda para este, “as instituições oficiais confundiam o conceito de laicismo, que significa ausência de conteúdos religiosos, com o conceito de antirreligioso (geralmente anticatólico)” (*Idem, Ibidem*). O autor ainda relata que os professores maristas dos colégios onde estudou, ao lecionarem a disciplina de Religião, tinham que se confrontar com outros professores ditos *laicos* que negavam a fé e os saberes dos primeiros, bem como eram vigiados por agentes do governo.

Partindo destas influências culturais e políticas na formação católica de Bolaños, ao se analisar a construção do personagem *Chaves*, torna-se possível perceber como diversos desses conjuntos de valores éticos e morais são projetados no mesmo. Em entrevista realizada no ano de 1990 e cedida à emissora SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), ao ser questionado a respeito do processo de criação de *Chaves*, Roberto Gómez Bolaños forneceu a seguinte resposta:

Vendo tantos meninos, crianças, que há em toda a América, como no Brasil, no México, na Guatemala - em qualquer lugar; o menino que é pobre, mas é otimista e tem um presente – um presente grande – que é a vida. O menino que apesar de não ter brinquedos, não tem o que comer às vezes, mas que, mesmo sem comida é otimista, e isso existe em toda a América (FÓRUM ÚNICO CHESPIRITO, 2014).

Nesta fala, o autor propõe que não somente buscou conceber uma síntese da experiência social das crianças que se encontram em situações de pobreza e fome ao longo da América Latina, mas também promover uma síntese da cultura destas crianças que, mesmo carentes de necessidades básicas, são otimistas em relação ao futuro e possuem o presente da vida. Ademais, uma das características que considero central na lógica deste personagem é a forma como o mesmo lida com a sua situação social. Nesta lógica estrutural, o personagem é constantemente representado passando por privações (fome, órfão e sem lar) e/ou realizando pequenos serviços para obter algum dinheiro ou alimento; todavia, este não entra em confronto com os demais moradores, ou reclama de sua condição social, nem mesmo reivindica direitos, além de possuir um grande repúdio a atos de criminalidade como furtos, por exemplo. Ao se inserir esta lógica interna do personagem no seu contexto de produção, acredito que há uma

moral intrínseca a este e que pode ser concebida enquanto uma posição de cunho político: a de que a fé católica não pode ser subvertida pelos indivíduos e movimentos sociais que buscam se valer desta para atos de resistência e mobilização da luta de classes.

O uso dos personagens das séries *Chaves* e *Chapolin* nos espetáculos também merece ser analisada, pois um dos grandes interesses dos espectadores residia em vê-los pela primeira vez, demonstrando uma conexão entre o público e os personagens. De acordo com Antônio Candido, um personagem de ficção “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual” do seu leitor/espectador “pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência”, bem como é ele que “vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1972, p.51). Mesmo assim, levando em conta novas fórmulas narrativas e possibilidades estilísticas de construção de um personagem, de significados passíveis de serem projetados neste, entre outros fatores, ele sempre será uma figura fictícia, finita, cuja criação e desenvolvimento na trama sempre atenderá e refletirá objetivos e funções propostas pelo seu autor e o contexto em que este último se encontra inserido. Ao se valer de tais premissas, Candido diferencia a forma como conhecemos novas pessoas e novos personagens afirmando que

Na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. Assim, em *Fogo Morto*, José Lins do Rêgo nos mostrará o admirável Mestre José Amaro por meio da cor amarela da pele, do olhar raivoso, da brutalidade impaciente, do martelo e da faca de trabalho, do remoer incessante do sentimento de inferioridade. Não temos mais que esses elementos essenciais. No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia (*Idem, ibidem*, p. 53).

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

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

Esta passagem da obra de Bastos é essencial para identificarmos o grande controle que Bolaños possuía do processo de criação e de atuação destes personagens, pois o mesmo era o roteirista e diretor da série, o ator que os interpretava e o criador dos próprios personagens, tendo o mesmo desenvolvido a caracterização destes. Em suma, é importante atentar que, enquanto personagens oriundos de um programa televisivo, o vínculo destes com o público dava-se também por meio da imagem, do movimento e do som. Isto torna-se mais perceptível quando nos vídeos do acervo da TVN destaca-se as vendas de produtos que os personagens utilizam (como a marreta biônica de Chapolin), ou quando o público ovaciona algum personagem por reproduzir ao vivo o mesmo gesto feito na televisão, e até quando o repórter pede para as crianças imitarem as vozes dos personagens da série (TVN, *op.cit*).

É pertinente salientar que há na América Latina uma expressiva quantidade de pesquisas em nível de pós graduação, artigos científicos e livros organizados por fãs que tomam as obras de Roberto Gomez Bolanos como objeto de pesquisa.⁸ Embora o espaço de um artigo seja reduzido para se debater as principais características de tais estudos, destaco que grande parte destas produções deram-se no campo da Comunicação Social e da Linguística, sendo poucas na área das ciências humanas e nenhuma na área de História⁹. Desta forma, o presente artigo, assim como a pesquisa que desenvolvo em nível de mestrado, pretendem compreender a referida obra de forma dialética em relação ao seu contexto e nos processos históricos.

Por fim, entendo que o regime militar chileno não percebeu a obra de Bolaños apenas enquanto um produto cultural de sucesso comercial que poderia trazer lucros para o empresariado local, mas a via também enquanto permeada por uma forte moral católica conservadora capaz de difundir mensagens positivas para a sociedade chilena - em especial para as crianças. Portanto, considero plausível a hipótese da confluência de interesses na realização das turnês pelo Chile, com vistas de se espalhar bons ensinamentos e costumes às crianças chilenas a partir de um viés católico, porém, que destoa do que vinha sendo difundido por

⁸ Cf: (MACÍAS; BALCÁZAR, 2016); (MARQUES, 2013); (PORTO, 2009); (AGUASACO, 2010); (ÁVILA, 2010); (JOLY; THULER; FRANCO, 2012).

⁹ Aqui cabe registrar o estudo que realizei no campo da historiografia em torno do conteúdo político da obra Chapolin Colorado. Cf: (RODRIGUES, 2015).

grupos progressistas da mesma instituição que pregavam a mobilização popular e atos de resistência contra o regime.

Considerações finais

Este artigo resulta de uma pesquisa de maior fôlego, desta forma o desafio aqui posto foi sintetizar em um recorte temporal e geográfico bastante delimitado (a turnê de Chaves e Chapolin Colorado) uma série de elementos complexos que, analisados em suas dimensões, remetem às contradições e disputas de tempos sombrios do subcontinente.

Em uma matéria do site Glamorama, cujo conteúdo costuma abarcar programação televisiva e curiosidades, um texto publicado em 2014 trouxe em sua chamada a seguinte afirmação: “La monumental visita del Chavo a Chile: 80 mil personas en el Nacional” (*Glamorama*, 28 nov. 2014). No decorrer deste artigo, procurei refletir a respeito da referida turnê dentro do que compreendo como um projeto de esquecimento, a ressignificação de um espaço de dor e ataque aos direitos humanos através da constituição de um vínculo de memória sensorial oposto – o riso, a alegria, o humor –, assim como a preocupação em constituir registros audiovisuais que permitissem pouca margem a questionamentos futuros sobre o sucesso desta empreitada. O exemplo da matéria jornalística, anteriormente referenciada, serve para pensarmos os lugares e abordagens onde estes números de adesão buscam legitimar uma determinada memória do período e do lugar ainda disputados.

A partir do que foi expresso neste trabalho, considero que a turnê de Chaves e Chapolin Colorado no Chile foi um projeto de complexa amplitude de interesses, cujo objetivo central consistiu em relativizar, em seu tempo - sobretudo para sua geração de crianças - uma experiência contrastante com a memória de sofrimento materializada no Estádio Nacional do Chile, constituindo um referencial sensorial daquele tempo e lugar em contraponto a estas memórias, por meio do humor, do entretenimento e até mesmo de recursos audiovisuais que podem ser lidos e criticados como documentos históricos sobre o acontecimento. Eis aí uma das funções políticas do humor em sua maior efetividade: no momento do riso, distinguir aquele que ri daquilo que é risível.

Bibliografia:

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

ÁVILA, Luis. *¡Me lleva el chanfle! Chespirito y la comedia televisiva latinoamericana*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

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

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

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos & abusos da historia oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006

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

JOLY, Luís; THULER, Fernando; FRANCO, Paulo. *Chaves. Foi sem querer querendo?* Sao Paulo, Matrix, 2012.

KORNBLUH, Peter. *The Pinochet file: a declassified dossier on atrocity and accountability*. New York: The new press, 2003.

MACÍAS, Washington; BALCÁZAR, Gerardo. Análisis de dilución de marcas: Una parodia a El Chavo del 8 In: *Comunicación y Sociedad*, nº 27, p. 175-195, 2016.

MARQUES, Luiz. *El Chavo del Ocho: Una crítica social mexicana*. The American School of the Hague, 2013.

MOULIÁN, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago do Chile: LOM, 2002

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, nº3, p. 3-15, 1989.

PORTO, Denis. O seriado El Chavo del Ocho como um produto folkcomunicação que reflete a sociedade mexicana descrita por Octavio Paz In: *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Vol. 2, 2009, p. 1-15.

RODRIGUES, Priscila de Andrade. *Movimentos friamente calculados: política, televisão e cultura em Chapolin Colorado (1970-1979)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2015

SEMO, Enrique. El ciclo de las revoluciones mexicanas In: BÓRQUEZ, Elvira Concheiro, et.all (orgs.). *Antologia del pensamiento crítico mexicano contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2015. p.33-66.

STRASSNER, Veit. La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico In: *Teología y vida*, vol.47, p.76-94, 2006.

TOSI, Giuseppe; FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra (orgs.). *Contrarrevolução na América Latina: subversão militar e instrumentalização dos sindicatos, da cultura, das igrejas – Tribunal Russel II*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

Fontes (audiovisuais):

El Chanfle. Direção: SEGOVIANO, Enrique. Produção: BOLAÑOS, Roberto Gómez; OCHOA, Carmem. Roteiro: BOLAÑOS, Roberto Gómez; OCHOA, Carmem. Cidade de México: Televisine S.A., 1979.

FÓRUM ÚNICO CHESPIRITO. *[Raridade] Gugu entrevista Roberto Gómez Bolaños – 1990*. 2014 Disponível on-line em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PQkDvr7pjbQ>>. Acesso em 10 Set. 2017. Tradução livre da autora.

TVN. *EL CHAVO DEL 8 EN CHILE – REGISTRO DE PRENSA ESTADIO NACIONAL*. 2015. Disponível on-line em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PKktq3ODEOE>>. Acesso em 10 Set. 2017.

Fontes (imprensa):

LA MONUMENTAL visita del “Chavo” a Chile: juntó 80 mil personas en el Nacional. *Glamorama*. Santiago, Chile, 28/11/2014. Disponível em: <<http://www.glamorama.cl/sin-categoria/2014/11/10-6272-9-la-monumental-visita-del-chavo-a-chile-junto-80-mil-personas-en-el-nacional.shtml/>>. Acesso em 10 Set. 2017.

EL ATERRIZAJE como ídolo: su primera visita a Chile en 1977. *La Tercera*. Santiago, Chile, 29/11/2014.

EL ‘CHAVO’, Roberto Gómez Bolaños, llega hoy a Chile: ‘Hemos actuado frente a muchísimos traficantes o asesinos, pero jamás conscientemente’. *El Mercurio*. Santiago, Chile. 27/07/2008