



**A Obra de Arte Como Fonte Histórica:
O Seriado “Chaves” e a Questão Urbana no México nas Últimas Décadas do Século XX**

Júlio Cesar Meira¹

Resumo: O presente texto propõe investigar o processo de periferização na Cidade do México nas últimas décadas do século XX a partir da análise do seriado Chaves. Parte-se do pressuposto de que esse processo de favelização e periferização foi parte da expansão urbana e industrial, na qual os mais pobres, os trabalhadores, ficaram à margem, gerando grandes massas de excluídos, tanto geográfica quanto socialmente. A metodologia partiu da análise do seriado Chaves, fenômeno de audiência tanto no México quanto no restante da América Latina, demonstrando que a série de televisão pode ser uma importante fonte histórica, ao mapear os processos de desigualdade que as personagens e os cenários compõem. O recorte temporal, como apontado acima, abrange o período da segunda metade do século XX, com ênfase para a década de 1970, em que o seriado foi escrito e foi levado ao ar no México.

Palavras-Chave: História. Fontes Históricas. Urbanização. Exclusão.

The Art Work as Historical Source: The “Chaves” Sitcom and the Urban Question in Mexico in the Last Decades of the 20th Century

Abstract: This paper proposes to investigate the process of peripherization in Mexico City in the last decades of the 20th century from the analysis of the Chaves sitcom. It starts from the assumption that this process of slackening and peripherization was part of the urban and industrial expansion, in which the poorest, the workers, stayed on the sidelines, generating large masses of the excluded, both geographically and socially. The methodology was based on the analysis of Chaves series, a phenomenon of audience both in Mexico and in the rest of Latin America, demonstrating that the television series can be an important historical source when mapping the processes of inequality that the characters and the scenarios make up. The temporal cut, as pointed out above, covers the period of the second half of the twentieth century, with an emphasis on the 1970s, when the series was written and aired in Mexico.

Keywords: History. Historical Sources. Urbanization. Exclusion.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás (PPGHIS/UEG). Professor do Programa de Pós-Graduação em Ambiente e Sociedade da Universidade Estadual de Goiás (PPGAS/UEG). Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação Rural (NEPERBR/UEG).

Introdução

A possibilidade de se entender o mundo através da história ganhou um salto muito grande quando, a partir do século XIX, passou a se consolidar a ideia de que nem só de textos escritos se fazia História. De fato, Fustel de Coulanges já deixara isso claro quando afirmara que “Onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História” (apud LE GOFF, 1985, p. 219).

As marcas e os indícios (GINZBURG, 1990) da atuação do homem estão em toda parte e se tornam evidências, fontes, a partir das quais se podem compreender suas práticas, modos de vida, narrativas e discursos. No mundo atual, as marcas, os indícios, as evidências da passagem e da atuação dos homens podem ser encontradas em uma infinidade de fontes, escapando, definitivamente, da concepção tradicional das fontes oficiais escritas, o que exige – juntamente com a ampliação da definição de fonte histórica – o aprendizado necessário para lidar com elas, pois como ensinou Maria de Lourdes Janotti (apud PINSKY, 2008, p. 10), “ser historiador, do passado ou do presente, além de outras qualidades, sempre exigiu erudição e sensibilidade no tratamento de fontes, pois delas depende a construção convincente do discurso”.

A obra de arte, e mais especificamente o uso das imagens de um seriado de televisão, pode ser enquadrado na categoria de fonte histórica, pois evoca uma concepção de mundo de autor e diretor, um olhar sobre uma realidade carregado de intenções, que pode ser contextualizado não apenas a partir de sua origem, mas, principalmente, para o tipo de público que pretende atingir.

É a partir dessa demarcação teórica que defendemos o uso do seriado Chaves como uma fonte privilegiada para se entender a realidade social mexicana do final do século XX, a partir da narrativa aparentemente neutra e despretensiosa da série destinada a fazer rir. A ideia é entender que o universo das personagens construídas para a série de televisão compõe tipos de sujeitos sociais, presentes na sociedade mexicana e que essa seria a intenção original do autor do seriado, pois, como definiu Marc Bloch (2001, p. 79), “Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica tudo o que toca pode e deve informar sobre ele”.

O Seriado Chaves e seu Meio Difusor

Um seriado de televisão se enquadra na categoria de obra de arte pois é escrito, produzido e dirigido por pessoas, e essa é a definição de obra de arte de que se parte aqui: o que é fruto da imaginação e da engenhosidade humana². É essa a perspectiva de análise do seriado Chaves, como

² Burckhardt (1991), em meados do século XIX, elevou a discussão sobre o que é arte ao entender que o próprio Estado Moderno – assim como seus antecessores, as Repúblicas Italianas – pode ser enquadrado como obra de arte, por ser fruto do engenho e da criatividade humanas.

ficou conhecida no Brasil a série *El Chavo del 8*, escrita e estrelada por Roberto Gomes Bolaños, e que foi ao ar originalmente pela rede mexicana Televisa, entre os anos de 1971 e 1980³.

Tendo como locação uma vila de periferia, era, a rigor, uma série de esquetes sem ligação entre si, podendo ser assistidas de forma individual. As personagens apresentadas pelos atores tinham no humor fácil, mas nem sempre ingenuamente desconectado do mundo, sua maior característica. As personagens, aliás, são a principal marca do seriado, já que as locações e o cenário praticamente não mudavam. Eram as situações entre as personagens a base do roteiro.

Em relação às personagens e seus atores, o seriado apresentava um grupo de personagens fixos, protagonistas, alguns dos quais apareciam de forma secundária e outro grupo de personagens ocasionais, muitas caracterizadas pelos mesmos autores. Assim, Roberto Bolaños, autor, roteirista, diretor e produtor também interpretava a personagem principal, Chaves (*El Chavo*), assim como, nos episódios em que aparece, o Chapolim Colorado (*El Chapolín Colorado*), o super-herói medroso e cheio de expedientes. Maria Antonieta de las Neves empresta sua arte para dar vida a Chiquinha (*La Chilindrina*), uma criança moradora da vila, filha da personagem de Seu Madruga e que forma, junto com o próprio Chaves e Quico, o núcleo infantil e principal da série. O Quico, interpretado por Carlos Villagrán, completa o trio infantil, todas caracterizadas como menores de dez anos, mas todas interpretadas por adultos.

Juntamente com as crianças, outras duas personagens adultas são constantes na série, completando o grupo principal. Seu Madruga (*Don Ramón*), interpretado pelo ator Ramón Valdés, é um eterno desempregado que vive de bicos, sempre fugindo de pagar o aluguel, e sempre às turras com as crianças, constantemente humilhado por Dona Florinda (*Florinda Corcuera e Villalpando*, viúva de *Matalascallando*), uma viúva esnobe com complexo de superioridade e mãe do Quico.

Além deles, o Professor Girafales, interpretado por Rubén Aguirre, professor da escola das crianças da série e apaixonado por Dona Florinda; Senhor Barriga (Zenon Barriga e Pesado), representado por Édgar Vivar, que também faz a caracterização do filho do Senhor Barriga, o Nhonho, personagem que adora comer; e Dona Clotilde, interpretada pela atriz Angelines Fernández, que é uma senhora apaixonada pelo Seu Madruga e vive mal-humorada, sendo chamada pelas crianças de Bruxa do 71. Outras personagens de escada, secundárias, apareceram na série, mas o grupo principal, a partir do qual as histórias eram escritas, era esse descrito acima.

³ O seriado, oficialmente, teve 277 episódios e 7 temporadas, entre o início de 1973 e 1980. Porém antes disso, entre 1971 e 1972, fazia parte do programa Chespirito, como uma esquete curta. No total, foram pouco mais de 290 episódios, contando com esse início. O seriado ganhou sua versão brasileira a partir de 1984, no SBT, e continua, até hoje, sendo transmitido e reprisado no Brasil.

O seriado Chaves teve uma boa aceitação popular, desde seu início. Em parte, esse sucesso deve ser creditado à própria Rede Televisa. Sobre a rede de televisão, Bahr (2013) esclarece que “a Televisa é a maior emissora do México e a quinta maior do mundo (atrás da ABC, da Rede Globo, da CBS e da NBC). Não chega a ser um canal de televisão, mas sim um conglomerado de quatro canais, dois em rede nacional, uma semi-rede e outro canal local” (BAHR, 2013, p. 8).

A trajetória da Televisa é a da incorporação e fusão continuada de redes de televisão independentes entre a década de 1950 e 1970. Novamente é Bahr quem ajuda a reconstruir o processo de formação da Televisa. Segundo ele:

[...] em 1950 é outorgada a concessão de um canal de TV para Sr. Romulo O'Farrill, convertendo XHTV Channel 4 no primeiro canal de televisão no México e da América Latina. Em 1951, inicia-se oficialmente a transmissão no segundo canal da televisão mexicana, XEW-TV Canal 2, fundada pelo pioneiro radialista, Don Emilio Azcarraga Vidaurreta, transmitindo das instalações da XEW, La Voz de la América Latina desde México. Em 1952, o engenheiro Guillermo González Camarena, inventor da televisão a cores, recebe a concessão do terceiro canal de televisão no México: XHGC Canal 5. Em 1955, criou-se o Telesistema Mexicano, empresa surgida pela união dos canais de TV 2, 4 e 5. Em 1968, há XHTM-TV Canal 8, Televisión Independiente do México - TIM, de propriedade de um grupo empresarial de Monterrey, começou suas operações ao sul da Cidade do México [...] (BAHR, 2013, p. 9).

Foi na Televisión Independiente do México (TIM) que Roberto Bolaños começou, como produtor, roteirista, diretor e ator de programas e esquetes cômicas, no ano de 1968. Foi na TIM que iniciou e se consolidou sua personagem artística, Chespirito, que acabou dando nome ao seu programa semanal. Em 1970 Bolaños criou seu primeiro e duradouro sucesso, *El Chapulín Colorado* (Chapolim Colorado); em 1971 surgiu o maior de seus sucessos, e possivelmente o maior sucesso da televisão mexicana em todos os tempos, *El Chavo del Ocho*⁴ (Chaves), explica Bahr (2013, p. 9-11). Esse é o período de fusão que irá gerar uma das maiores redes de televisão do mundo, e impulsionar o sucesso, não apenas nacional, mas, principalmente internacional do programa criado por Roberto Bolaños. Retornando à narrativa de Bahr (2013), este descreve que:

Os programas *El Chapulín Colorado* e *El Chavo del Ocho* abriram as portas do mercado internacional à TV mexicana antes mesmos das telenovelas. Segundo Bolaños, em sua autobiografia *Sin Querer Queriendo Memorias* (2011), em 1973, ambos os programas eram transmitidos para quase toda a América Latina, e em todos os países sua popularidade colocavam-nos em primeiro lugar na audiência. Em 1973, com a fusão da Telesistema Mexicano e Televisión Independiente de México, formou-se a Televisa (TV por satélite), cujo principal objetivo era coordenar, operar e transmitir os sinais dos canais 2, 4, 5 e 8. Os níveis de audiência das séries de Chespirito no México eram fortes e o programa continuou tendo uma hora de duração, e ainda no horário nobre da emissora às segundas-feiras, às 20:00 horas (BAHR, 2013, p. 10).

⁴ Ao contrário de outros autores, Bahr defende que a expressão *del ocho* (do oito) não é uma referência à casa n. 8 da vila, onde a personagem moraria; seria apenas uma referência ao canal 8, que era o canal da TIM.

A trajetória da Televisa se confunde com a da urbanização do México e, como as principais redes de televisão do Brasil, se constituiu como quase a única alternativa de recreação para milhões de pessoas que se viram envolvidas no processo de pauperização decorrente da periferização e favelização das grandes cidades mexicanas, principalmente da gigantesca Cidade do México. O chamado horário nobre se consolidou pela veiculação de programas de amenidades, como novelas e programas de humor e variedades. A cultura urbana mexicana da década de 1970 em diante foi profundamente moldada por essa cultura televisiva, chegando a Televisa a deter, no final da década de 1970, de acordo com Bahr (2013) mais de setenta por cento de *market share* (fatia de audiência total).

É nesse sentido que a televisão moldou uma geração inteira, ao mesmo tempo em que foi influenciada por ela, consolidando visões de mundo, ditando padrões de comportamento e de moral, como parte importante das instâncias disciplinadoras da sociedade burguesa. Martin-Barbéro (2003) ensina que, com o crescimento das redes e a consolidação de hábito de consumo televisivo, foi na sociedade que as redes de televisão buscaram a inspiração para seus produtos, ao mesmo tempo em que os projetava de maneira inversa.

Rompendo as ultrapassadas considerações moralistas – a televisão corruptora das tradições familiares – e com uma filosofia que atribui à televisão uma função puramente reflexa, começa a se estabelecer uma concepção que vê na família um dos espaços fundamentais de leitura e codificação da televisão. Contudo, a mediação que a cotidianidade familiar cumpre na configuração da televisão não se limita ao que pode ser examinado do âmbito da recepção, pois inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo. Da família como espaço das relações estreitas e da proximidade, a televisão assume e forja os dispositivos fundamentais: a simulação do contato e a retórica do direto (MARTIN-BARBÉRO, 2003, p. 305).

A família, os valores familiares, as ideias de nação e nacionalismo, eram, paulatinamente, aceitos e naturalizados, mas não como um processo de recepção puramente passivo, como se verá mais adiante.

O Seriado Chaves: A Obra de Arte como Fonte Histórica para Compreensão da Realidade

Barros (2012, p. 63) refletiu que a fonte “é aquilo que coloca o historiador diretamente em contato com o seu problema. Ela é precisamente o material através do qual o historiador examina ou analisa uma sociedade humana no tempo”. Examinar uma sociedade é buscar os elementos produzidos por ela própria, consciente ou não das possibilidades de seu uso ou de seu valor histórico, mas que se legitimam como fonte de pesquisa quando o elemento humano aparece⁵.

⁵ Essa é uma variação consciente do texto de Marc Bloch (2001, p. 54) que questiona e responde ao mesmo tempo: “O que se produziu que parecera apelar imperiosa à intervenção da história? Foi que o humano apareceu”.

Esses elementos compõem todo o arsenal do historiador, o qual o usa, tal como o “ogro da lenda” descrito por Bloch, que sabe que “onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça (BLOCH, 2001, p. 54). E essa carne humana não pode ser encontrada apenas nos documentos escritos pois, como continua a ensinar o grande historiador, “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele (BLOCH, 2001, p. 79). E muitas foram as obras de arte já utilizadas para a compreensão da realidade. Como exemplos possíveis, quatro possibilidades serão exploradas a seguir.

A primeira possibilidade é o uso da arte num sentido maior, quase generalizante, para buscar construir uma interpretação de um momento histórico. É o que faz, por exemplo, Peter Gay (1978), o historiador alemão que, para compreender a República de Weimar – momento político da Alemanha compreendido entre o final da Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Hitler, em 1933 –, tanto do ponto de vista político quanto simbólico, o fez pelo campo da cultura, a partir de um paralelo com duas escolas artísticas, o Impressionismo e o Expressionismo alemães.

A primeira idealista, ligada mais à estética burguesa do século XIX e por isso própria do período Imperial; e a segunda modernista, de caráter mais popular, própria para a ideia de democracia que se buscava com a República de Weimar, mas que, na concepção do autor, significaria a tentativa de retorno aos ideais românticos de antes da unificação da Alemanha. Como afirmou o autor, sobre adoção do ideal expressionista da República de Weimar:

O ideal de Weimar era ao mesmo tempo antigo e novo. A impressionante mistura de cinismo e confiança, a busca por novidade e por raízes – a solene irreverência – dos anos vinte, eram frutos de guerra, revolução e democracia, mas os elementos que lhe deram corpo vieram de ambos os passados, o distante e o recente, recordado e revivido pela nova geração (GAY, 1978, p. 16).

Hoje sabemos que a República de Weimar não deu certo, mas a própria tentativa de criá-la foi entendida por Peter Gay como a busca, lá no passado, dos ideais românticos do culto à identidade germânica, o que pode ser exemplificado pela própria mudança da capital administrativa e política, de Berlim, capital imperial, para Weimar, terra do maior expoente romântico da Alemanha, Goethe.

A segunda possibilidade, ainda na linha que aqui foi iniciada pela discussão de Peter Gay, se trata da tentativa de, via a adoção de uma concepção estético-artística, de um modelo ou escola artística específica, construir ou reconstruir as representações simbólicas que traduzem a identidade de um povo, ou, de outra forma, que se gostaria que fosse a identidade de um povo.

Três autores brasileiros permitem que se reflita sobre essa temática. O primeiro, Roberto Schwarz, cuja análise se dá a partir do movimento modernista brasileiro concretizado pelo

Manifesto Antropofágico e a Semana da Arte Moderna de 1922, mostrou o incômodo de uma parcela ‘ilustrada’ da sociedade brasileira que, na virada do século XIX para o XX, se sentia incomodada com a percepção de artificialidade da cultura nacional, pois, naquele momento, se pensava que tal cultura nada mais era que “ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (SCHWARZ, 1987, p. 39).

O Manifesto Antropofágico e a Semana de Arte Moderna de 1922 buscou, dessa forma, não apenas levantar o problema, mas propor a solução, que se encontrava no meio do caminho, ou seja, incorporar à estética e cultura importadas os elementos de uma suposta cultura nacional, a partir do que se extrairia a síntese de uma cultura autêntica. A questão posta pelo Manifesto Antropofágico, aparentemente se concentra na questão da cultura artística, mas aponta para outras questões, que tratam da busca de uma identidade para o Brasil e o brasileiro, uma das múltiplas tentativas de se construir a nacionalidade, e que teria seus reflexos em questões políticas, sociais e econômicas ao longo do século XX: permanecer subserviente ao capital internacional ou construir um modelo nacional e isolacionista?

Schwarz compartilha a tese de que os modernistas – quase todos da elite social e econômica do Brasil, tendo uma vivência internacional importante – propunham uma atitude de olhar de frente para o que vinha de fora, sem sentimento de inferioridade, absorvendo o que fosse necessário, mas colocando no mesmo patamar os elementos nacionais. A arte, neste caso, de forma genérica também, se propunha a um ideal elevado, que era a construção da própria nacionalidade.

Guinsburg e Patriota (2012) vão na mesma linha de buscar na interpretação cultural as representações possíveis para reconstruir a trajetória histórica da construção identidade nacional, neste caso de uma linguagem específica do campo das artes, o teatro. Tomando-o como fonte, analisam a trajetória e as transformações da linguagem teatral desde a época do Império, demonstrando como, em cada período, as representações teatrais buscavam não apenas captar a realidade, mas, principalmente, propor uma estética cultural que se tornasse o elemento de identidade do Brasil e de sua população. Para os autores, estudar as transformações do teatro brasileiro permite que se estabeleça períodos em que as montagens teatrais estavam em sintonia com os problemas do momento, traduzindo-os numa linguagem que ia da comédia ao drama, sempre buscando contribuir com os debates contemporâneos.

Nesse sentido, entre meados e o final do século XIX os elementos mais presentes encontrados nas montagens teatrais foram, primeiro o nacionalismo, ou seja, a ideia de uma nação, unificada, tentando fazer desaparecer as diferenças e, depois, a ideia da necessidade de se construir

a ideia de nacionalidade a partir da noção de civilidade. O início do século XX trouxe, por sua vez, novos desafios. Se a arte teatral do final do século permitiu:

[...] apreender os embates em torno do nacional e da missão civilizatória que caberia ao teatro, o alvorecer do século seguinte [XX] não só herdou de seu antecessor tal empreitada como se viu à frente do grande desafio que os novos tempos apresentavam: entrar em compasso com o circuito internacional pelos caminhos da modernidade e da modernização (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 93).

O teatro, ou, de forma mais específica, o material das montagens teatrais do período analisado, se transformaram em fontes históricas fundamentais que permitiram aos pesquisadores reconstruir a narrativa das grandes questões culturais, sociais, políticas e econômicas que estavam na base das preocupações da sociedade brasileira em cada época. Se a arte não imita a vida, pelo menos permite que a entenda melhor.

A terceira possibilidade diz respeito às possibilidades de se entender as mudanças sociais, políticas e culturais de uma sociedade pela evolução dos hábitos de leitura do seu povo. Analisando os hábitos de leitura da Europa no século XVIII, Chartier (2002) identificou, primeiro, uma mudança fundamental da ideia de moralidade; em segundo lugar, uma mudança perceptível nas relações sociais. A questão da moralidade tinha a ver com a constatação de que, ao longo do século XV a XVII, se incentivava – ou coagia mesmo – as pessoas a ter contato com a leitura apenas em espaços públicos, seja nas praças ou nos teatros, pois se “concebia [que] a leitura em voz alta, realizada em grupo, era como uma produção indispensável contra as perigosas seduções provocadas pelos textos de ficção quando lidos silenciosamente e solitariamente” (CHARTIER, 2002, p. 9). Talvez se pudesse complementar essa informação com o fato de que a maioria das pessoas dessas épocas fossem iletradas.

O século XVIII mostra, de acordo com Chartier (2002), uma mudança nesses padrões de leitura, que possivelmente fossem um sintoma do fato de que mais pessoas estivessem habilitadas para ler, provocando, por conta disso, uma alteração da forma como a leitura privada adquiriu. Se considerava a leitura em público uma forma de alimentar as relações de sociabilidade do grupo, ou seja, uma forma de cultivar os laços e as amizades do grupo. Por outro lado, cada vez menos se aconselhava a leitura pública para o aprendizado individual, cada vez mais privativo dos gabinetes. A leitura pública seria “uma prática que impossibilitava o investimento completo no texto lido” (CHARTIER, 2002, p. 9).

A quarta possibilidade analisada é a que mais nos interessa. A literatura produzida a respeito da do uso de obras de arte dentro do universo quase ilimitado da diversidade de fontes históricas trata muito pouco das produções para a televisão. Frequentemente tem-se que lançar mão de análises que tratam de filmes como fonte histórica, de modo a, por analogia, também

legitimar o uso de produtos televisivos como possibilidade de leitura da realidade. Mas, antes é necessário ponderar que, na maioria das vezes, o próprio uso do cinema como fonte é feito dentro de limites estreitos, quase sempre se tomando como fonte os chamados filmes históricos. E ainda assim de uma forma bastante perigosa, como afirmam Itoda e Periotto (2016), ao analisar, na perspectiva de Marc Ferro:

[...] enquanto as formas tradicionais do discurso histórico não desvelam a prática real dos homens, alguns cineastas foram agentes dessa inteligibilidade. Assim, o cinema, ao ser compreendido como um recurso pedagógico demonstra que a “intriga particular”, que deu vida ao enredo fílmico obteve êxito em tratar de forma inteligível e íntegra a história dos homens enquanto expressão da verdade factual (ITODA; PERIOTTO, 2016, p. 130).

Em outras palavras, o uso do filme se torna uma forma mais cômoda de interpretar ou preencher as lacunas que outras fontes não conseguiriam. A questão é que esse preenchimento que contribuía com a forma como um período histórico ou época pudesse ser apreendida traz uma armadilha. Esse preenchimento diz mais a respeito da forma como o autor ou diretor entende que teria sido, com o que de fato o foi. Além disso, do ponto de vista do figurino e da estética de um filme, esses dizem mais a respeito das concepções estéticas da época em que o filme foi feito do que em relação à época retratada.

Dessa forma, ao se usar um filme como fonte, o historiador deve ter em conta que o período analisado e as concepções estéticas, políticas e culturais, devem ser buscados no próprio filme, ou seja, analisar o período de produção do filme e não o período retratado nele. Da mesma forma, buscar compreender a época em que foi produzido e como o olhar do diretor a reconstrói. Em outras palavras, o uso de um filme fica num meio termo entre ser fonte e objeto de pesquisa. Cardoso e Mauad (1997), ao analisarem as várias possibilidades do uso do filme cinematográfico como fonte histórica, se amparam também em Marc Ferro, para quem, segundo os autores, entende que:

O filme é por ele observado como “um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são só cinematográficas”: trata-se, em suma, de um testemunho. O trabalho do historiador nem sempre se apoia na totalidade das obras: pode usar seqüências ou imagens destacadas, compor séries e conjuntos. E deve integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge – o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não-cinematográficos: autor, produção, público, regime político com suas formas de censura (CARDOSO; MAUAD, apud CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 583-584).

Se já existem várias tendências consolidadas na historiografia sobre o uso do filme cinematográfico como fonte histórica, há, ainda, poucos trabalhos que buscam fazer a mesma coisa com produtos televisivos como os seriados de televisão, como forma de se entender a realidade.

No caso brasileiro, um desses trabalhos é o de Esther Hamburger (1998), inscrito no segundo volume da coleção História da Vida Privada no Brasil. Buscando entender o alcance da

televisão dos lares brasileiros, a autora refez o processo histórico da inserção da televisão no país desde seu surgimento, tendo como fonte privilegiada o modelo de seriado nacional: as novelas. A crítica da autora é que a realidade nem sempre era representada pelos tipos apresentados nas novelas, ou seja, raramente as pessoas se viam representadas pelas situações ou representantes étnicos que apareciam nas novelas. Apesar disso, a autora afirma que o mérito de uma massificação da televisão, tanto em produtos oferecidos quanto no alcance dos lares em um país tão grande, é que:

A TV capta, expressa e constantemente atualiza as representações de uma comunidade nacional imaginária. Longe de prover interpretações consensuais, ela fornece um repertório comum por meio do qual as pessoas de classes sociais, gerações, sexo e regiões diferentes se posicionam, se situam umas em relação às outras. Ao tornar um repertório comum acessível a cidadãos os mais diversos, a TV sinaliza a possibilidade, ainda que sempre adiada, da integração plena. [...] A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe social ou região geográfica. [...] **Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais** (HAMBURGER, 1998, apud NOVAIS; SCHWARCZ, 1998, p. 441-442 – grifos nossos).

Como um formato de seriado ampliado, a telenovela, analisada pela autora, pode servir de modelo para a discussão e análise do seriado Chaves e a forma como este, produzido e difundido em uma televisão de massa – a Televisa – com uma linguagem popular e tipos populares, cumpriu o papel de ampliar o espaço de discussão a respeito de questões sociais. E não fez isso a partir de um discurso aparentemente politizado, mas pela via do humor. Aparentemente o formato escolhido se tornou o problema para alguns analistas e pesquisadores do seriado. Silveira et al. (2012), analisando o seriado Chaves a partir da perspectiva da crítica contra a indústria cultural, preferiram ver nos programas – dado o humor e aparente leveza com que as questões sociais são tratadas – um conteúdo despolitizante, ou seja, que contribuiria para uma estetização da pobreza sem a discussão a respeito de suas causas e seus efeitos no tecido social.

Fazendo o retrospecto das questões que, ao longo do século XX, produziram no México uma das sociedades mais injustas do planeta, os autores identificaram essa situação como decorrente da dominação ininterrupta de um grupo político, que se prolongou desde 1929, ano da fundação do Partido Nacional Revolucionário (PNR), nome que foi alterado em 1938 para Partido da Revolução Mexicana (PRM) e, em 1946, se tornou o Partido Revolucionário Institucional (PRI), nome que se mantém até hoje.

O governo continuado do PRI não admitia a contestação nem, muito menos, o equilíbrio de poder derivado da alternância de grupos políticos na administração do país. Pelo contrário, o controle do governo se mantinha graças à fórmula de escolha dos presidentes, pela via do

“dedazzo”, ou seja, os chefes políticos do partido escolhiam os sucessores, apontando-os para os demais. O controle do PRI foi tão grande que o partido foi a principal instituição de poder e prestígio na sociedade mexicana. Dizia-se, ao longo dos seus mais de sessenta anos no poder que “se alguém quer adquirir força política, se quer exercer o poder no México, o primeiro lugar onde pensa em se instalar para fazer carreira não é o Exército, é o PRI. É o sistema político civil” (PAZ apud SILVEIRA et al., 2012, p. 11).

O resultado desse controle absoluto do PRI fez com que o México passasse por fases políticas diferentes ao longo dos anos, mas com resultados sempre desfavoráveis para os mais pobres, com uma dominação sistêmica, restrição de direitos, repressão política, burocracia paralisante e desigualdade social cada vez maior.

A década de 1970 foi o período em que os problemas sociais mexicanos receberam uma visualização sem precedentes do resto do mundo por conta da Copa do Mundo, que tornou o país vitrine da América Latina. Foi a década em que houve uma piora das condições de vida do povo mexicano, principalmente por conta da desaceleração⁶ da economia dos EUA, de quem o México era – e ainda é – satélite. Foi a década em que a periferação e favelização ao redor da Cidade do México atingiu o seu clímax, com o correspondente efeito colateral do aumento da criminalidade e tráfico de drogas. Silveira (et al., 2012), diante desse diagnóstico da situação do México no período de veiculação do seriado *Chaves*, chegaram à conclusão de que o programa era despolitizado e alienante a partir da constatação de que, na década de 1970:

Em meio à turbulência política, à explosão demográfica e ao processo de urbanização mexicana, fatores cuja soma resulta no processo de pauperização, foi criado o programa de televisão *Chaves*, que mostra bem esse processo de urbanização e pobreza da população mexicana, mas não se refere de modo algum à política ou ao sistema de governo estabelecido (SILVEIRA et al., 2012, p. 11).

A crítica dos autores decorre, então, do fato de que não havia no seriado uma crítica específica às questões políticas, nem menções ao partido responsável pela situação do país. Não é essa a análise de outros intérpretes da situação do México a partir da análise do seriado *Chaves*. Costa e Fortuna (2013) distanciam-se do olhar pelo viés da indústria cultural presente na análise de Silveira (et al., 2012), que tratam os telespectadores como meros agentes passivos na recepção de conteúdos. Para os autores, como consumidores “somos capazes de criticar positiva ou negativamente, aceitar ou rechaçar, nos identificarmos ou não com o que lemos, ouvimos e/ou

⁶ A desaceleração da economia americana foi causada, entre outras coisas, pelos dois choques do petróleo, de 1973 e 1979, pelos custos cada vez maiores pela Corrida Armamentista no contexto da Guerra Fria e pela concorrência asiática no mercado de bens manufaturados (HOBSBAWM, 2005).

vemos. Como receptores, podemos interagir e até influenciar a construção de novos conteúdos a partir dessa interação” (COSTA; FORTUNA, 2013, p. 19).

É dessa forma que os telespectadores do seriado Chaves podiam perceber nos episódios a que assistiam e na caracterização das personagens elementos que os permitiam identificar a própria realidade em que viviam, reagindo a isso de diferentes modos. O conteúdo político do universo do seriado, portanto, mesmo não aludindo diretamente às questões político-partidárias, era baseado nas questões socioeconômicas. Essa é a conclusão de Costa e Fortuna (2013, p. 20), que os permitiu afirmar que, “Partindo da construção das personagens, buscamos mostrar a crítica social presente no programa, bem como seus aspectos identitários”.

A construção das personagens é fundamental para a compreensão do universo de Chaves. Para o autor do seriado, Roberto Bolãnos, um olhar ao redor do mundo se percebe situações iguais a de Chaves, principalmente nas inúmeras favelas da América Latina, da qual o cenário da série é baseado. O protagonista, Chaves, não cresce porque passa fome, numa demonstração de um olhar político atento às questões sociais.

Cada um dos demais perfis caracterizados pelas personagens do seriado comportam tipos disponíveis na realidade, evidenciando o conflito de classes permanente em sociedades periféricas tanto no México quanto no Brasil, que podem situar-se temporalmente tanto na década de 1970 quanto atualmente, apesar de avanços significativos que possam ter havido. No caso, sociedades periféricas que tem, dentro de si, periferias permanentes e que vêm crescendo rapidamente mais do que a taxa de crescimento urbano.

Esses elementos de identificação encontrados no seriado, que transparecem sob o humor e aparente ingenuidade das personagens e situações apresentadas, é parte do segredo da longevidade da série, tanto no México quanto no Brasil, onde é passado há mais de trinta anos, praticamente com o mesmo nível sucesso, como apontam Costa e Fortuna (2013), argumentando que a razão disso decorre do fato de que:

As críticas presentes nos episódios estudados, embora objetivassem retratar uma sociedade mexicana na década de 70, aplicam-se com muita propriedade à nossa atual organização social: ainda vivemos contrastes, desigualdades e pobreza similares. As organizações de família e relações interpessoais não estão muito distintas, apesar dos episódios terem sido gravados há algumas décadas (COSTA; FORTUNA, 2013, p. 23).

O humor contribuindo de forma efetiva para a compreensão da realidade, de forma a se constituir como um dos canais para o aprofundamento do conhecimento social. A representação da realidade é simples, sem as nuances de um produto sofisticado, destinado a ‘fazer pensar’, mas cumpre o objetivo de apresentar as diferenças de classe e os valores, morais e éticos, das mesmas. Costa e Fortuna (2013) analisam, ainda, que além dos cenários e dos diálogos das esquetes, o

figurino das personagens serviria também para se constituir um canal de crítica e reflexão sobre as questões sociais, apontando para a situação econômica e o estrato social da personagem, compondo uma identidade, mesmo que estereotipada.

Os diálogos conversas extraídos do seriado servem para ilustrar as críticas sociais presentes na série. Contudo, cabe-nos ressaltar que as próprias identidades assumidas pelas personagens já configuram uma crítica. Segundo Howart (2006), as ideias mais recentes com relação ao discurso relacionam a fala e a escrita a contextos sociais, portanto, o que as personagens verbalizam reflete o que são e como veem o mundo. Além da oralidade, a maneira como se vestem, gesticulam e se relacionam entre si corrobora o que discursam (COSTA; FORTUNA, 2013, p. 33).

Finalmente, o seriado, ao trazer situações dos dramas comuns das pessoas da periferia, aponta para um cotidiano pouco explorado em ambiente televisivo, mesmo em países em que a maioria dos telespectadores está localizada nas classes sociais mais baixas. A forma como esses dramas são representados explora um convívio conflituoso, mas possível entre os diferentes, rompendo, em primeiro lugar, com a forma homogeneizadora como são apresentadas as classes sociais.

Thompson (1987, p. 9) já havia demonstrado que a classe “é um fenômeno histórico. Não vejo a classe como uma “estrutura”, nem mesmo como uma “categoria”, mas como algo que ocorre efetivamente (e cuja ocorrência pode ser demonstrada) nas relações humanas”. Apesar de ter uma origem econômica, ou seja, definida, a princípio pela posição que o sujeito ocupa nas relações de produção, é a experiência de classe que realmente faz com que os homens e mulheres se identifiquem como pertencentes a uma ou outra classe, pois “a classe é definida pelos homens enquanto vivem sua própria história e, ao final, esta é sua única definição” (THOMPSON, 1987, p. 12).

No seriado *Chaves* as personagens são representadas em meio a conflitos e aproximações, gestos de solidariedade e egoísmo, sensibilidade e ignorância, apesar de, no conjunto, sobressaírem os valores considerados positivos e humanos, como o perdão. Personagens representando pessoas reais em situações muito próximas das descritas pelo roteiro interpretado se tornaram

[...] ingredientes, aliados à humanização das personagens vivendo experiências de sobrevivência, convívio, conflito e aceitação, que contribuíram para fazer de *Chaves* um sucesso de audiência. A possibilidade de ver na TV o dia-a-dia de pessoas comuns lidando com problemas de pessoas normais, rotineiros, proporcionou êxito à série (COSTA; FORTUNA, 2013, p. 34).

Em segundo lugar, apesar das questões econômicas subjacentes aos conflitos e dramas da série, evidenciado de forma ampliada nos figurinos, no cenário e nas relações de embate entre os mais favorecidos e os desfavorecidos economicamente – seu Barriga, por exemplo, em sua eterna luta para receber o aluguel do seu Madruga, apontando para dois dos principais problemas da vida urbana contemporânea, que são o desemprego e a questão da moradia – é no campo da cultura que

essas diferenças são evidenciadas ou, por outro lado, aparecem diluídas. Sistemas de pensamento, modos de vida, religiosidade, educação formal versus o conhecimento popular, são temas recorrentes da série. Entender isso tudo é a chave para a compreensão do segredo da longevidade e sucesso do seriado, para além do humor aparentemente ingênuo e de um roteiro bem escrito.

Considerações Finais

O presente texto possibilitou uma análise a respeito de como as questões sociais do México da segunda metade do século XX podem ser percebidas a partir do seriado Chaves, que esteve no ar inicialmente na televisão mexicana, ao longo da década de 1970 e, posteriormente, em vários países, incluindo o Brasil. As questões sociais – das quais se pôde elencar conflitos de classes sociais, desigualdade, exclusão, favelização, periferização – frutos da forma como o México e demais países da América Latina conduziram seu processo de industrialização e urbanização, se tornaram mais agravantes pela questão da desestrutura social, econômica e política que o México viveu.

O seriado Chaves, a partir desse ponto de vista, refletiu não apenas os posicionamentos ideológicos e políticos do autor, Roberto Bolaños, mas, também, a própria realidade social, ao apresentar um cenário da exclusão – uma vila de periferia – e personagens que estavam à margem da sociedade, como viúvas, desempregados, crianças de rua, e a opressão capitalista representada pela figura do proprietário.

Dessa forma, foi possível entender o seriado de televisão como uma fonte histórica, permitindo que, a partir de sua análise, elementos da realidade pudessem ser apreendidos, interpretados e narrados pelo historiador. Tal condição foi evidenciada na discussão sobre a obra de arte como fonte, colocando a discussão em sintonia com a historiografia a partir do século XX, que eliminou o jugo do documento escrito como fonte primária.

Dessa maneira, o seriado Chaves, como fonte histórica, fornece subsídios importantes para a análise da realidade de seu tempo e lugar, tanto do ponto de vista social e econômico quanto do político, pois o humor de conteúdo social é, por si só, profundamente politizado.

Referências

BAHR, Michael. El Chavo del Ocho: o amuleto do SBT. **9º Encontro Nacional de História da Mídia**, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/el-chavo-del-ocho-o-amuleto-do-sbt>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

BARROS, J. D'A. **O projeto de pesquisa em história**: da escolha do tema ao quadro teórico. 8 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

- BLOCH, M. **Apologia da história**, ou o ofício do Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.) **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CHARTIER, R. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COSTA, D. M.; FORTUNA, D. R. O Programa do Chaves: crítica social e identidade. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. Número XXXVIII 2013. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/download/2062/977>>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ITODA, É. M. O.; PERIOTTO, M. R. O rei pasmado e a rainha nua: o cinema como fonte para a história da educação. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n. 67, p. 129-140, mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8645240/13290>>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1985.
- MARTIN-BARBÉRO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NOVAIS, F.; SCHWARCZ, L. M. **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- SCHWARZ, R. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVEIRA, A.; WLINGER, C. G.; SILVA, M. S. O seriado Chaves: da alienação à manipulação do povo mexicano durante as décadas de 1970 e 1980. **História em Curso**, v. 2, n. 2, p. 9-18, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/historiaemcurso/article/view/3449/pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Volume I – a árvore da liberdade.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.