

Edson Rodrigues Cavalcante

Mussum

e o Racismo Recreativo

Um estudo de *mass media* nas  
décadas de 1970-1980

LESTU  
Editora





Edson Rodrigues Cavalcante

Mussum

## e o Racismo Recreativo

Um estudo de *mass media* nas  
décadas de 1970-1980

**LESTU**  
Editora

Copyright© 2025. Todos os direitos desta edição reservados à Editora Lestu.

A reprodução integral ou parcial do texto poderá ser feita desde que referenciado o autor.

### Coordenadora da Edição

Ana Kelma Gallas

### TI Publicações OMP Books

Eliezyo Silva

### Ilustração de Capa

Ana Kelma Gallas

### Conselho Editorial

Algemira de Macêdo Mendes

Cledenice Blackman

Edimar Rodrigues Soares

Elaine Ferreira do Nascimento

Izabel Herika Gomes Matias Cronemberger

Kácio dos Santos Silva

Marta Maria Azevedo Queiroz



Lestu Editora, Consultoria e  
Comunicação Ltda.

Contato: [editora@lestu.org](mailto:editora@lestu.org)

site: [www.lestu.com.br](http://www.lestu.com.br)

Livraria:

<http://www.lestu.org>



Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

C377m CAVALCANTE, Edson Rodrigues.

Mussum e o Racismo Recreativo: um estudo de *mass media* nas décadas de 1970-1980. Teresina: Editora Lestu, 2025.

212 f.; il.

ISBN: 978-65-85729-13-0

DOI: 10.51205/lestu.978-65-85729-13-0

1. Racismo. 2. Racismo Recreativo. 3. Processos de Subjetivação. 4. Programa Humorístico. 5. Os Trapalhões. I. Cavalcante, Edson Rodrigues. II. Título. III. Racismo. V. Racismo Recreativo.

---

CDD: 305.80981

Índices para catálogos sistemáticos

Racismo: Racismo Estrutural: Racismo Recreativo

Dedico este livro a

Maria Inês de Souza Cavalcante, minha mãe e a razão de minha vida.

A Sandra Maria que sempre esteve ao lado de minha mãe como a força  
invisível a ajudá-la em todos os momentos.

A minha irmã Elza, um porto seguro nos momentos de tempestade.

A minha cunhada, Mônica, pelo apoio incondicional à família.

A pequena e espevitada Júlia Ravena, fonte das alegrias do tio, uma menina  
inteligente e curiosa que ainda terá um grande futuro pela frente.

A amiga Ana Kelma Gallas, uma amizade rara de mais de trinta anos.

**A todas as pessoas negras** que lutaram por direitos e resistiram às mais  
variadas opressões.



Ninguém escapa do passado. Vou dar um exemplo claro, a questão da escravidão. Tivemos um período prolongado de sistema escravocrata, espalhado por todo o país. Quem abrir qualquer jornal do século 19 verá escravos sendo vendidos, leiloados, penhorados, com seguro. Essa realidade está inscrita nos nossos costumes e no nosso vocabulário, sobretudo porque durante longo tempo lidamos com essa questão de forma envergonhada. Achava-se melhor não falar.

Lilia Moritz Schwarcz (2015)

E essa capacidade de atuação no espaço público é a principal forma de representação da humanidade no mundo moderno, que é a nossa representação como sujeitos racionais; aqueles, repito, que podem atuar de forma competente no espaço público. O racismo, o sexismo, a homofobia, são uma negação da individualidade exatamente porque essas formas de dominação, essas formas de biologia, estão baseadas na ideia de que negros, mulheres, homossexuais, não são seres humanos.

Adilson Moreira (2020)

São as xenofobias, as islamofobias, as homofobias, as transfobias e outras tantas fobias, assim como os racismos, os machismos, os chauvinismos, os nacionalismos e outros ismos. Isto pode levar a ações extremamente agressivas, cujo poder de contágio tende a criar as condições para o surgimento de uma massa fascista.

Suely Rolnik (2018)

Domingo, sete da noite, a TV soa a vinheta: “tararararan...ranran...”. Das ruas e quintais, crianças entram em suas casas, tomam assento diante dos televisores. Os adultos terminam o jantar correndo para ver quatro sujeitos desvalidos e desazados praticando vigarices para se defender da vida madrasta. Está no ar Os Trapalhões.

André Carrico (2020)

Autêntico, único, espontâneo, natural. Os adjetivos que aparecem quando se começa a falar de Mussum sempre tendem a enaltecer a facilidade com que o artista conseguia conquistar sorrisos. Parecia fácil, no auge dos Trapalhões, como ainda parece fácil, hoje, com a popularidade do *Tik Tok* e dos memes, que Mussum fizesse a audiência rir. Bastavam umas poucas frases, ou até mesmo uma só palavra, ou, às vezes, uma só careta. Esse talento nato, porém, teve que ser construído e lapidado ao longo de três décadas de trabalho intenso.

Juliano Barreto

Os negros são vistos como invasores do que os brancos consideram seu espaço privativo, seu território. Os negros estão fora de lugar quando ocupam espaços considerados de prestígio, poder e mando. Quando se colocam em posição de igualdade, são percebidos como concorrentes.

Cida Bento

# SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b> .....	13
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 APRESENTAÇÃO</b> .....	25
1.1 A HOMENAGEM NA PASSARELA DO SAMBA .....	29
<b>2 O TRAJETO</b> .....	40
2.1 OBJETIVOS DESTA OBRA .....	41
2.2 A RELEVÂNCIA DO ESTUDO .....	45
2.3 NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO .....	47
2.4 O HUMOR COMO RECIRCULAÇÃO DE VELHOS DISCURSOS RACISTAS .....	49
2.5 A ESCOLHA METODOLÓGICA .....	51
2.6 OS NOSSOS AUTORES .....	53
2.7 O PERSONAGEM MUSSUM .....	56
2.8 OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO .....	58
2.9 O INCONSCIENTE COLONIAL-CAPITALÍSTICO .....	59
<b>3 O PERCURSO METODOLÓGICO</b> .....	61
3.1 O ENCONTRO COM O MATERIAL .....	62
3.2 OS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO .....	63
3.3 O <i>CORPUS</i> FINAL .....	64
3.4 O TRABALHO DE TRANSCRIÇÃO .....	65
3.5 AS CATEGORIAS DE ANÁLISE .....	66
3.6 O PROCESSO DE CODIFICAÇÃO .....	67
3.7 A EMERGÊNCIA DOS TEMAS .....	68

3.8 A SÍNTESE EM TÓPICOS DE ANÁLISE.....	69
<b>4 O RACISMO “BRASELLEIRO” .....</b>	<b>71</b>
4.1 COMO “ELLES” SÃO.....	73
4.2 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL.....	79
4.3 A MISCIGENAÇÃO RACIAL.....	89
4.4 O RACISMO ESTRUTURAL NO BRASIL.....	92
4.5 “ELLES” VÃO RIR POR ÚLTIMO E VÃO RIR MELHOR.....	94
4.6 A RAÇA COMO REFERENTE DE SUBJETIVAÇÃO NO ICC .....	101
<b>5 OS TRAPALHÕES .....</b>	<b>114</b>
5.1 <i>COGITO, ERGO MUSSUM</i> .....	116
5.2 OS PALHAÇOS TRAPALHÕES.....	127
<b>5.2.1 Mussum.....</b>	<b>127</b>
<b>5.2.2 Didi .....</b>	<b>129</b>
<b>5.2.3 Dedé.....</b>	<b>130</b>
<b>5.2.4 Zacarias .....</b>	<b>131</b>
<b>6 RAÇA, PERSONAGEM E ESTEREÓTIPO .....</b>	<b>133</b>
6.1 MUSSUM E O RACISMO QUE NÃO SE PIRULITOU .....	134
6.2 NOS BASTIDORES DA COMÉDIA TRAPALHONA.....	137
<b>7 NÃO EXISTE INOCÊNCIA NO RISO .....</b>	<b>147</b>
7.1 ESQUETE 1: "RACISMO NOS TRAPALHÕES COM O POBRE DO MUSSUM" .....	149
7.2. ESQUETE 2: "ISTO QUE É DEDUÇÃO DO SUPER-HOMEM" ...	151
7.3 ESQUETE 3: "MUSSUM, SE DISSER URUBU VAI TER OUTRO PAU AQUI".....	154
7.4 ESQUETE 4: "QUEM PINTOU O MUSSUM DE BRANCO?" .....	160
7.5 ESQUETE 5: “OS TRAPALHÕES - OS CARAS-PINTADAS” .....	165

7.6 ESQUETE 6: “MUSSUM NA DELEGACIA” .....	168
7.7 ESQUETE 7: “OS TRAPALHÕES – MUSSUM, O AZULÃO” .....	172
7.8 ESQUETE 8: “MUSSUM E O SÍTIO DO PICA PAU AMARELO” .	175
7.9 ESQUETE 9: “OS TRAPALHÕES - MUSSUM É PREJUDICADO NA FILA DO BANHEIRO E FALA EU ACHO QUE TEM RACISMO AQUI” .	178
<b>8 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS .....</b>	<b>184</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>193</b>



### **Racismo Recreativo e Subjetivação Negra: A Revolucionária Participação de Mussum na Comédia Televisiva Brasileira**

Durante as décadas de 1970 e 1980, o racismo recreativo foi uma das principais ferramentas de manutenção do racismo estrutural na sociedade brasileira, amplamente veiculado pelos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão. O humor desse período frequentemente recorria a estereótipos raciais, marginalizações simbólicas e até violências explícitas travestidas de piadas, reafirmando preconceitos sob o véu do entretenimento.

É neste contexto que se insere a relevante obra "**Mussum e os Processos de Subjetivação Forjados pelo Racismo Recreativo na Comédia Trapalhona – Um Estudo de *Mass Media* nas Décadas de 1970-1980**", escrita por Edson Rodrigues Cavalcante que propõe uma leitura crítica sobre o papel da mídia televisiva na construção de subjetividades racializadas.

As artes – em todas as suas expressões – possuem, historicamente, um papel fundamental e transformador: provocar, denunciar, ressignificar e revolucionar paradigmas considerados "naturais" ou universais. No caso da comédia, fazer rir deveria ser, também, um ato de resistência, de crítica e de libertação. No entanto, durante muito tempo, o riso foi usado como mecanismo de opressão, principalmente quando direcionado a corpos e identidades negras.

Dentro desse panorama, o personagem **Mussum**, interpretado por **Antônio Carlos Bernardes Gomes**, se destaca como uma figura

paradoxal e potente. Embora muitas vezes tenha sido alvo e veículo de estereótipos racistas, Mussum soube, com maestria, subverter seu espaço dentro da lógica da comédia televisiva hegemônica. Com talento multifacetado – como ator, músico, comediante e compositor –, ocupou uma posição negada historicamente à população negra, sendo presença marcante e popular em um dos programas mais assistidos da TV brasileira: "**Os Trapalhões**".

Mussum pode, portanto, ser compreendido como um **artista visionário e vanguardista**, que, mesmo inserido em um contexto profundamente racista, desafiou as estruturas e abriu caminhos para futuras gerações de artistas negros(as). Sua trajetória é exemplo de como a arte pode ser instrumento de resistência, ocupação e reconfiguração de identidades.

Assim, a obra em questão não apenas denuncia os mecanismos de opressão racial promovidos pelos *mass media* no século XX, mas também celebra a potência de resistência e **empoderamento** da presença negra na televisão. Antônio Carlos Bernardes Gomes, o eterno Mussum, permanece como símbolo de luta, genialidade e superação das amarras do racismo estrutural – um artista verdadeiramente à frente de seu tempo.

***Cledenice Blackman***

Doutora em Educação (UNESP/Marília)

Pós-Doutoranda em História da Amazônia - UFPA

Professora de História efetiva na Prefeitura Municipal de Porto Velho - PMPV

Bibliotecária/Documentalista CRB11/907

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - IFRO - Campus  
Porto Velho Calama

# INTRODUÇÃO

Este livro nasceu da minha dissertação de mestrado, intitulada **“Mussum e os processos de subjetivação forjados pelo racismo recreativo: um olhar sobre a comédia trapalhona”** – defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) – finalizada em 2023, que buscou problematizar um momento peculiar da cultura brasileira. Em uma época em que as performances de personagens negros na TV eram frequentemente ridicularizadas – e o racismo se manifestava de forma naturalizada, sem grandes questionamentos –, a comédia de “Os Trapalhões” ocupava um lugar paradoxal: ao mesmo tempo que reforçava estereótipos, também dava visibilidade e afeto a figuras que se tornaram ícones populares.

Como tantos brasileiros da minha geração, minha infância foi marcada pelas gargalhadas e loucuras do quarteto mais amado da TV: Didi, Dedé, Mussum e Zacarias. Seja no horário nobre, aos domingos, em frente à TV Globo ou nas sessões de cinema que reuniam famílias inteiras, “Os Trapalhões” eram muito mais que um programa de humor - eles encapsulavam, com suas trapalhadas, o próprio espírito de um Brasil em profunda transformação.

Este estudo se concentra justamente nas décadas de 1970 e 1980, um período crucial de transição nacional. Enquanto o país respirava os últimos suspiros da ditadura militar (1964-1985) e dava seus primeiros passos vacilantes rumo à redemocratização, o quarteto

trapalhão surgia como um fenômeno de popularidade sem precedentes. Curiosamente, seu auge coincide com esse momento histórico singular:

- No plano político: o fim do AI-5 (1979), a Anistia (1979) e as Diretas Já (1984);
- No plano cultural: a explosão da música popular (Chico, Caetano, Gil), o crescimento das telenovelas como espelho social e a consolidação da TV como meio de massa;
- No plano social: a migração campo-cidade em massa e as primeiras grandes manifestações por direitos civis.



Figura 1 - Todas as aberturas de Os Trapalhões (1977-2017)

Dessa maneira, “Os Trapalhões” se consolidou como fenômeno de massa na televisão brasileira, com recordes de audiência, uma vez que o programa dominou o horário nobre da TV Globo por décadas, com picos de mais de 80 pontos no Ibope (equivalente a mais de 50 milhões de espectadores nos anos 1980) e com penetração nacional, assistido desde as metrópoles até o interior mais remoto, unificando o imaginário humorístico do país.

Nesse caldo cultural contraditório, o programa funcionava como uma válvula de escape. Suas histórias, que misturavam o caipira e o urbano, o erudito e o popular, refletiam as tensões de um país que tentava se reinventar. A genialidade do grupo estava em fazer rir tanto o operário quanto o empresário, unindo o Brasil profundo e o Brasil moderno em um só riso – ainda que esse riso carregasse, como veremos, suas próprias contradições e problemáticas.

Era o Brasil do “milagre econômico” que não chegava para todos, da abertura “lenta, gradual e segura” que parecia nunca terminar. Nesse contexto, a figura do negro – representada por

Mussum – ocupava um lugar ao mesmo tempo central e marginal, heroico e estereotipado, que mereceu ser analisado com a profundidade que esta pesquisa se propôs.

Mussum ou Antônio Carlos Bernardes, foi o icônico personagem negro da trupe trapalhona, construiu sua identidade cômica através de uma linguagem única – o famoso "mussunguês". Essa forma peculiar de falar, caracterizada pela adição do sufixo "is" no final das palavras, não apenas se tornou sua marca registrada como enriqueceu o imaginário popular brasileiro com expressões que resistem ao tempo. Termos como "*mé*", "*cacildis*", "*churrasquim de gatis*" e "vamos tomar uma *biritis*" transcenderam as telas e permaneceram vivos no vocabulário nacional décadas depois.

Além de sua linguagem característica, Mussum encarnava a figura do malandro carioca em sua essência. Era o eterno reclamante das injustiças sociais, mas que sabia usar com maestria as brechas do sistema para sobreviver. Sua representação na tela mesclava traços marcantes: a ginga inconfundível, uma fome constante que se tornava piada recorrente e uma pressa que acelerava ainda mais as situações cômicas. Cada ação era executada com exagero, cada palavra pronunciada quase como um grito, criando um ritmo único para suas interações, especialmente nas constantes provocações trocadas com Didi.

A expressividade física de Mussum era um espetáculo à parte. Seu rosto transmitia uma gama impressionante de emoções, alternando entre um sorriso largo e aberto e caretas de choro sem lágrimas. Seus olhares penetrantes e o movimento característico das sobrancelhas se tornaram recursos cômicos eficientes. Nas cenas de conflito, seus braços agitados elevavam-se ao nível do rosto em gestos que ameaçavam violência, mas sempre terminavam em comicidade.

Visualmente, sua imagem era marcante: boné de peão, calça verde e camisa rosa formavam um contraste vibrante que refletia sua personalidade igualmente contrastante – ao mesmo tempo cativante

e explosiva, especialmente quando confrontado com apelidos pejorativos, como na famosa réplica "negão é teu *passadis*".

Mussum partiu cedo, mas deixou um legado que continua a ecoar. Com seu talento único, o artista negro conseguia traduzir em suas atuações o cotidiano das comunidades, as noites urbanas e o significado social do boteco como espaço de convivência e negociação – inclusive da famosa "*pendureta*", o crédito informal tão comum nesses ambientes. Sua abordagem descontraída sobre o consumo de álcool servia não apenas como fonte de humor, mas também como forma de subverter os preconceitos direcionados à sua negritude, seus traços físicos e sua origem popular.



**Figura 2-** Os Trapalhões - Mussum e Tião Macalé tentam pendurar a conta no bar do Didi

Algumas de suas cenas mais memoráveis gravam se na mente do público, como aquela emblemática sequência no bar. Nela, Mussum dividia cervejas com Tião Macalé, outro grande ator negro cuja falta de dentes superiores acrescentava camadas à cena. Enquanto cantavam animadamente, Renato Aragão como Didi tentava evitar que a conta fosse deixada para depois. A cena atingia seu clímax quando um guarda, também negro, intervinha para enquadrar a dupla, criando uma dinâmica social complexa dentro da comédia.

Essas representações iam além do entretenimento simples. Elas capturavam contradições sociais, mostrando personagens negros navegando entre a marginalização e a afirmação de sua identidade. Mussum, com sua presença carismática, transformava situações cotidianas em comentários sociais disfarçados de humor, tornando-se assim uma figura fundamental para entender certas nuances da cultura brasileira do período. Sua capacidade de equilibrar crítica social e comicidade garantiu que seu trabalho resistisse ao tempo, mesmo com sua carreira interrompida muito cedo.

Só anos depois, já como pesquisador, consegui enxergar as camadas mais complexas (e por vezes dolorosas) por trás daquela comicidade. O que minha pesquisa revela é justamente essa ambiguidade: como um humor aparentemente ingênuo podia, ao mesmo tempo, reforçar estruturas racistas e criar espaço para a identificação afetiva de milhões de espectadores brancos e negros. A comédia trapalhona não era só entretenimento – era um sintoma de como o racismo se insinuava (e ainda se insinua) nas entrelinhas do riso fácil.

Para entender melhor essa forma de humor, recorri a um escritor que foi pioneiro em entender essa manifestação humorística como uma extensão do racismo estrutural que permeia a sociedade brasileira. Falo de Adilson Moreira que em sua obra seminal “Racismo Recreativo”, lançada pela editora Polen, coleção Feminismos Plurais sob a coordenação de Djamila Ribeiro. Trata-se de uma obra de suma importância para entender sobre que projeto – um desdobramento do racismo estrutural nosso de cada dia – existe por trás do fazer ri sobre as pessoas negras.

No livro de Adilson Moreira, vemos que o fenômeno humorístico, quando analisado sob a ótica do racismo, revela-se um complexo instrumento de poder e manutenção de hierarquias sociais. Longe de ser inocente, o humor racista opera através de um elaborado processo cognitivo e cultural que naturaliza estereótipos sob o véu do entretenimento.

Moreira argumenta que o humor, ao se apresentar como algo aparentemente inofensivo, mascara sua função opressiva, reforçando estruturas de dominação racial. Ele destaca que piadas racistas não são meras brincadeiras, mas dispositivos discursivos que reproduzem e legitimam desigualdades, consolidando a inferiorização de grupos marginalizados.

Além disso, o autor enfatiza que o humor racista opera por meio de uma dupla negação: primeiro, nega-se seu caráter violento

sob o pretexto de que "é só uma piada"; segundo, nega-se o direito de resposta das vítimas, que são frequentemente acusadas de "falta de senso de humor" quando contestam a ofensa. Esse mecanismo permite que o racismo se perpetue de forma sutil, escapando à crítica social.

Moreira também analisa como o humor racista está enraizado em um imaginário colonial, que associa pessoas negras a características ridicularizadas, animalizadas ou hipersexualizadas. Ao invocar esses estereótipos, o humor cumpre um papel político de controle social, reafirmando a suposta superioridade branca e justificando a exclusão de minorias raciais.

Na dinâmica do humor racista, o riso surge da articulação entre três elementos fundamentais: (a) A reafirmação de estereótipos racializados (como a associação de negros à pobreza, malandragem ou falta de educação); (b) O contexto social que normaliza essas representações; e (c) A cumplicidade de um público acostumado a consumir essas imagens sem questionamento

O caso de "Os Trapalhões", especialmente na representação de Mussum, exemplificava essas imprecisões. Seu personagem incorporava estereótipos racistas (como o linguajar "errado" e a associação com bebidas alcoólicas), mas simultaneamente conquistava enorme popularidade entre os diversos públicos. Essa aparente contradição revela o paradoxo do humor racista: ele pode ser ao mesmo tempo instrumento de opressão e veículo de identificação, dependendo da posição social de quem consome.

O humor racista não é, portanto, um simples reflexo de preconceitos sociais, mas um ativo mecanismo de sua reprodução e perpetuação. Seu estudo exige considerar tanto os processos psicológicos individuais quanto as estruturas coletivas que o sustentam e legitimam.

Ainda neste livro, a partir da perspectiva de Félix Guattari e Suely Rolnik sobre os processos de subjetivação, podemos compreender o humor racista também como uma máquina produtora de subjetividades, que opera através de três eixos fundamentais: (a) a produção de estereótipos racializados funciona como um inconsciente maquínico que codifica corpos negros dentro de esquemas pré-estabelecidos (pobreza, malandragem, falta de educação etc.). Esses estereótipos não são meras representações, mas dispositivos concretos de subjetivação que moldam a percepção de si e do outro; (b) O contexto social normalizador atua como um plano de consistência onde se territorializam essas produções subjetivas.

Dentro dessa perspectiva Rolnik-Guattarriana, segundo Adilson Moreira, esse tipo de humor cumpre funções sociais específicas: (a) **Função demarcatória**: Estabelece limites simbólicos entre grupos raciais, reforçando noções de superioridade e inferioridade; (b) **Função catártica**: Permite a expressão "aceitável" de preconceitos que, em outros contextos, seriam socialmente condenados; (c) **Função identitária**: Fortalece laços entre membros do grupo dominante através da ridicularização compartilhada do "outro".

Importante salienta que a cumplicidade do público revela o processo de heterogênesse subjetiva, onde os espectadores são simultaneamente produtores de sentido (ao validar o riso) que geram produtos do dispositivo (ao incorporar seus esquemas); e, por último, agentes de reprodução (ao recircular as piadas).

Nesta análise – e ao longo deste livro – incorporo o conceito desenvolvido por Suely Rolnik sobre o **Inconsciente Colonial-Capitalístico (ICC)**, uma ferramenta teórica essencial para desvendar os mecanismos psíquicos e sociais que sustentam o racismo estrutural e suas manifestações aparentemente "leves", como o **racismo recreativo**.

O **ICC** refere-se a uma camada profunda e muitas vezes invisível de nossa subjetividade, moldada por séculos de colonialismo e

capitalismo racializado. Ele atua como um **dispositivo psíquico** que naturaliza hierarquias, estereótipos e violências herdadas do período escravocrata, fazendo com que essas estruturas se reproduzam mesmo em contextos em que a escravidão formal já foi abolida. No caso do humor brasileiro – e, mais especificamente, na representação de personagens negros como Mussum no “Os Trapalhões” –, o ICC se manifesta de formas sutis, mas poderosas.

### **a) A naturalização do estereótipo**

O "mussunguês", a figura do malandro bêbado, o negro sexualizado, o negro violento e a associação constante com a pobreza não são apenas "piadas", mas arquétipos coloniais reciclados. Eles ecoam as mesmas representações que, no passado, justificavam a inferiorização do negro, agora repaginadas como entretenimento. O ICC faz com que essas imagens sejam recebidas sem estranhamento, pois estão internalizadas como parte "natural" da cultura.

### **b) O racismo recreativo como continuidade da escravidão psíquica**

O racismo recreativo não é um fenômeno isolado, mas um desdobramento contemporâneo do racismo estrutural, que por sua vez é herdeiro direto da escravidão. Quando Mussum é ridicularizado por sua fala "errada" ou por seu amor à "*biritis*", estamos diante de uma dinâmica psíquica escravocrata que transforma a opressão em riso, neutralizando seu potencial de crítica.

### **c) A cumplicidade afetiva e a identificação paradoxal**

O ICC explica por que muitos espectadores riam (e ainda riam) dessas representações: ele opera tanto na internalização da inferioridade quanto na identificação afetiva com o personagem. Essa ambiguidade – rir de Mussum e, ao mesmo tempo, rir com ele – revela como o ICC atua na formação de subjetividades divididas, onde o oprimido pode, paradoxalmente, encontrar prazer na própria caricaturização.

A noção de ICC nos ajuda a entender que a escravidão não acabou – ela se transmutou. Seu legado não está apenas nas leis, na economia ou na segregação espacial, mas no modo como rimos, no que nos parece engraçado e no que aceitamos como "apenas uma brincadeira".

O humor de “Os Trapalhões”, portanto, não era "apenas" humor: era um sintoma de um inconsciente colonial que ainda nos habita. Desmontá-lo exige mais que crítica – exige reinvenção radical das formas de rir, para que o riso deixe de ser um mecanismo de opressão e se torne, de fato, uma ferramenta de libertação.

Assim exposto, finalizo informando que a intenção desta Introdução foi demonstrar as diferentes articulações teóricas que fundamentam esta obra. Como observado, trabalhamos conceitos-chave que se entrelaçam na análise do racismo recreativo – desde os processos de subjetivação analisados por Guattari até o Inconsciente Colonial-Capitalístico de Suely Rolnik, passando pela crítica antirracista de Adilson Moreira. Esses referenciais nos permitem compreender como o humor racializado não é mero entretenimento, mas tecnologias de poder que perpetuam dinâmicas escravocratas no imaginário brasileiro.

Mais do que um livro, esta obra é um convite à desobediência cognitiva: questionar o que nos faz rir é o primeiro passo para desmontar o racismo que habita nosso inconsciente coletivo. A viagem será incômoda, mas necessária – vamos juntos?



# 1 APRESENTAÇÃO

Quinta-feira, 21 de abril de 2022, Rio de Janeiro, Brasil.

**Nêgo menino**, lá no morro, iluminado / O seu destino foi um anjo quem guiou / Descendo a ladeira, Carlinhos / Por tantos caminhos, a sua estrela brilhou! / Com **reco-reco na mão**, o dom de improvisar / A vida o ensinou a se reinventar / Talento como o dele ninguém viu igual / Um bamba partideiro original / No quintal de folhas secas, tocou surdo de primeira / Caiu no samba lá no Morro de Mangueira! / Onde parecia um céu no chão / De verde e rosa, tingiu o seu coração. (DONATO, 2022, grifo nosso).

Em um país em que quase tudo beira ao improvisado e o debate sociopolítico tem riscado de chanchada, o carnaval se configurou ao longo dos anos como um exemplo de gestão organizacional comunitária e se consolidou como a maior *commodity* cultural do Brasil para o mundo. Em consequência, deixou de ser um simples e espontâneo entretenimento popular, mantido pelo povo, para se transformar em um acontecimento movido por uma poderosa indústria que lucra milhões de reais e emprega milhares de pessoas.

Ao longo de quase quarenta anos organizando a festa máxima do país, “a ópera brasileira”, a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) incorporou elementos avaliativos, normas técnicas, limites que, em tese, equilibraram e nivelaram a disputa das agremiações na Marquês de Sapucaí. Conseguiu o gerenciamento dos

direitos autorais dos sambas-enredo (lançados antecipadamente nas plataformas de *streamings*), a formulação do contrato de transmissão exclusivo para a Rede Globo (e Globoplay) e assumiu a responsabilidade pela venda de ingressos, fixando regras de lisura e transparência perante os órgãos fiscalizadores da sociedade civil.

Apesar do sentido lúdico e às vezes burlesco, a festa realizada no sambódromo carioca é restrita aos poucos privilegiados (em sua maioria classe média e brancos) que podem pagar o acesso às arquibancadas (\$\$), às cadeiras (\$\$\$), às frisas (\$\$\$\$) e aos camarotes (\$\$\$\$\$). Em contrapartida, no subúrbio profundo carioca, a poucos quilômetros da opulência e do dialeto paticumbum da Marquês de Sapucaí, 29 escolas de samba pobres – logicamente, mais desamparadas – disputam anualmente os poucos recursos disponíveis pelo poder público para bancar a sua festa de rua (MOTTA, 2016).

Uma das características mais marcantes do carnaval carioca de 2022, após dois anos de jejum por conta da pandemia, foi o retorno à Marquês de Sapucaí marcado por um festival de mesuras à ancestralidade afro-brasileira e às lutas antirracistas. A escolha de enredos que reverenciavam a cultura negra não representou em si uma novidade e não chegou a causar espanto, afinal as escolas de samba são fruto da herança cultural diaspórica no Brasil e elas são laboratórios de experiências socioespaciais modernas e hibridismos culturais (SOARES, 2022).

No entanto, diferentemente de anos anteriores, o pacto de recepção proposto era levantar questões emblemáticas em relação ao racismo e ao preconceito racial, muito marcantes no país de hoje e de outrora. Foi um carnaval atípico e altamente politizado. Algumas escolas optaram pela irreverência e a carnavalização de temas africanos, outras optaram para colocar na avenida a dramaticidade da população negra e favelada no dia a dia no confronto com a polícia e, uma parte, homenagear algumas personalidades negras.



**Figura 3** - Desfile Grande Rio 2022

Não foram atos isolados. Dentro da própria Avenida, outras manifestações de resistência emergiram com força, transformando o carnaval em um palco de afirmação identitária e denúncia social. Um dos casos mais emblemáticos – e fartamente documentados – foi o da Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio (ESAGR), que em 2022 ousou trazer Exu como tema central do seu enredo. Mais do que uma simples homenagem, a escola construiu uma narrativa estética ousada, sem pudores, desafiando estereótipos e reivindicando a força ancestral do Orixá.

Exu, na tradição iorubá, é muito mais que uma figura controversa. Como explica o antropólogo Reginaldo Prandi (2012), *Èṣù* (em iorubá, "esfera") é o Orixá do movimento, da comunicação e da transformação. Guardião das aldeias, das cidades e do fluxo da vida, ele é a energia que permeia tudo: das trocas humanas ao destino daquilo que é descartado. No Brasil, porém, sua imagem foi historicamente distorcida pela Igreja Católica e pelas religiões protestantes, que o associaram ao "diabo" – um apagamento que serviu também como estratégia de dominação colonial.

Ao levar Exu para a Sapucaí, a Grande Rio não apenas ressignificou seu lugar no imaginário brasileiro, mas fez do desfile um ato político de alta octanagem. Para muitos, aquele carnaval foi o "Carnaval da RESISTÊNCIA" – com R maiúsculo mesmo –, um momento de extravasar, ainda que brevemente, séculos de opressão racial, econômica e cultural que pesam sobre a população negra, sobretudo nas periferias, subúrbios e favelas (RAPOSO; RODRIGUES, 2022).

A escola não apenas desfilou: desobedeceu. Ao invés de reproduzir o discurso hegemônico, ela reverteu o estigma, celebrando Exu como símbolo de existência, movimento e rebeldia. E, nesse gesto, lembrou a todos que o carnaval, antes de tudo, é território de luta,

também um território de transporte e discurso das mazelas que assolam a população negra brasileira.

Fanon (2020) chama atenção para a colonialidade psíquico-religiosa que começou na Europa e se irradiou ao longo da subjugação de outros povos, que buscava se legitimar a partir do discurso inicial de salvação das almas e expansão da fé em nome de Deus, que inicialmente tinham a Igreja e o Papa como representantes legítimos perante os homens. O carnaval, apesar de ser uma festa diaspórica e empretecida, sempre contava com esses limites entranhado na forma de como deveria ser apresentado o espetáculo, basta lembrar que a própria Igreja interditava judicialmente a apresentação de santos e a representação das religiões de matrizes africanas.

Polêmicas à parte.

Para outros, o carnaval foi mais do mesmo, ou seja, apesar da catarse que anualmente a folia proporciona na sociedade brasileira, toda magia, toda culpa e todo burburinho acabam na Quarta-Feira de Cinzas, quando a purpurina da festa é lavada pela melancolia e a dura realidade da vida se impõe sobre as cinzas do carnaval, como naquele trecho de música carnavalesca imortalizado na voz de Martinho da Vila:

[...] Glória a quem trabalha o ano inteiro em mutirão /  
São escultores, são pintores, bordadeiras / São  
carpinteiros, vidraceiros, costureiras / Figurinistas,  
desenhista e artesão / Gente empenhada em construir a  
ilusão / Pra tudo se acabar na quarta-feira [...]  
(MARTINHO, 1984).

Importante salientar que, em decorrência da pandemia do coronavírus Sars-19 ou COVID-19, não houve carnaval no calendário do ano anterior. Em consequência, a festa momesca de 2022 veio tardiamente clivada como protesto político pelo assassinato de João Alberto Silveira de Freitas (Beto Freitas) – no dia 19 de novembro de 2020, às vésperas da data simbólica do Dia da Consciência Negra – um homem negro espancado até a morte nas dependências de uma das

unidades da rede de hipermercados Carrefour, em Passos d'Areia, na cidade de Porto Alegre.

À época, a repercussão midiática foi instantânea. Os veículos de imprensa e as redes digitais divulgaram diversos vídeos capturados durante a abordagem, que deram início a uma série de protestos antirracistas em várias cidades do país. A comoção e a indignação cresceram como uma onda, tomando espaço na maioria dos noticiários, na data da tragédia e nos meses posteriores, respingando intensamente nos sambas-enredos do carnaval carioca de 2022 com fortes mensagens antirracistas e contra o sistema (CAMARGO; SPERB, 2020).

### 1.1 A HOMENAGEM NA PASSARELA DO SAMBA

Do conjunto de doze escolas de samba do grupo especial, oito abordaram personalidades negras e a cultura afro-brasileira, oferecendo momentaneamente espaço e protagonismo para se discutir algumas questões relacionadas à identidade negra, à negritude e ao racismo. Em São Paulo, sete escolas do grupo de elite fizeram o mesmo. Em consequência, para as escolas que desfilaram nos grupos de acesso, na segunda divisão ou na terceira divisão do carnaval, também não foi diferente, uma vez que elas prestaram as mesmas homenagens (DESFILES, 2022).



**Figura 4** – Lins Imperial 2022 -DESFILE COMPLETO

Após dez anos sem pisar no solo da Marquês de Sapucaí, a Escola de Samba Lins Imperial (ESLI) abriu a segunda noite do grupo de desfile da Série Ouro. O homenageado era o famoso humorista e sambista Antônio Carlos Bernardes Gomes (1941-1994). Se alguém perguntasse pelo nome do laureado, poucos saberiam dizer e associá-lo ao célebre personagem Mussum, conhecido também como “Mumu da Mangueira”, um dos componentes da trupe “Os Trapalhões”, muito famosa nas décadas de 1970 e 1980.

Segundo o carnavalesco da escola, a ideia do enredo surgiu a partir da constatação biográfica de pertencimento do personagem homenageado ao Morro da Cachoeirinha, comunidade favelada e carente onde a Lins Imperial está situada na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, era universalmente conhecido que Mussum, em vida, sempre teve uma relação umbilical com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e era fanático pelo “*Flamenguis*”, o que configurava até no seu padrão de vestimenta apresentado nos quadros humorísticos.

Logo, a distinção honorífica na passarela do samba buscava tardiamente prestar tributo a um dos maiores humoristas do Brasil, ressaltando aspectos importantes e obscuros do início de sua carreira, ainda como músico, no grupo “Os Originais do Samba”, na década de 1960. Posteriormente, como humorista de sucesso no cinema e na televisão, já como componente fixo do quarteto “Os Trapalhões”, em horário nobre na maior emissora de televisão do país, Rede Globo, nas décadas posteriores, até sua morte em 1994.

Enquanto grandes escolas de samba desfilam na elite do carnaval carioca com enredos milionários e patrocínios de grandes marcas, a Lins Imperial sempre seguiu lutando para manter viva sua tradição na Terceira Divisão (Série C), onde a falta de recursos é a regra, não a exceção. Diferente de agremiações como Portela, Imperatriz Leopoldinense, Mangueira ou Salgueiro, que contam com o apoio de celebridades e patrocinadores globais, a Lins Imperial carrega nas costas o peso de sua própria história, sustentada pela força da comunidade e pela paixão de seus integrantes.

No entanto, em 2022, apesar de algumas irregularidades, a escola conseguiu com êxito atravessar o cortejo na avenida contando e cantando com entusiasmo o enredo “Mussum pra *sempris* – **traga o mé** que hoje com a Lins vai ter muito samba no pé” (COSTA, 2022, grifo nosso).

A comissão de frente era constituída por treze passistas vestidos nas cores branco, verde e rosa, como uma referência direta ao panteão da Mangueira. Entre acrobacias e danças para a introdução do enredo – como tem se tornado comum a cada ano nas apresentações carnavalescas na Sapucaí – um pequeno tripé (empurrado por homens negros) trazia oculto o elemento surpresa que apareceria somente à frente da comissão julgadora, para deleite da plateia majoritariamente branca que aguardava com a maior expectativa.

A Lins Imperial não fez diferente. No meio de uma estrutura de favela (verde-rosa), ornada com efígies de sua infância à idade adulta sobre o homenageado, emergiu um sambista caracterizado como Mussum: vestido com a camisa do Flamengo, chapéu branco e segurando um corote de pinga na mão. Ele estava “visivelmente embriagado”. Ensaiou alguns passos junto à comissão de frente caracterizada como “Originais do Samba”, mas vencido pelo pileque, regressou cambaleante para a estrutura do tripé, que voltou rapidamente ao cortejo na avenida (CARNAVALESCO, 2022).

O primeiro carro abre-alas – que representava o Morro da Cachoeirinha em verde-rosa – tinha, na pequena sustentação superior e lateral, um amontoado acotovelado de pessoas brancas vestidas de borboletas rosáceas. Abaixo, a velha guarda empretecida e ancestral da escola, mestres e mestras de sabedoria como *griots* e *griottes* das tradições do carnaval. No alto, prevalecendo em destaque, como um atávico senhor de engenho, um homem branco em fantasia luxuosa. Todos os componentes cantavam e saracoteavam ao som da letra do samba-enredo:

**Desce mais um mé** que a Lins vem festejar / E a batucada rola até o sol raiar (valeu, Mussum) / Valeu, Mussum, valeu, é grande a saudade / Do filho que orgulha a comunidade [...] um dia o artista se torna palhaço / Nos palcos, pela arte é consagrado / Dos mestres as lições ele guardou / Com sua graça o povo cativou (mas quis). (DONATO, 2022, grifo nosso).

O segundo tripé representava de maneira praticamente esquecida a fase sambista do homenageado, ainda no grupo “Os Originais do Samba”, na década de 1960. Esse estandarte era quase um apagamento biográfico na avenida, que não enfatizava um dos momentos mais profícuos de sua carreira, quando Mussum escolhia interpretar letras que cantavam o amor e a solidariedade das comunidades negras das favelas cariocas, que sofriam rigidamente as agruras da desigualdade social brasileira e tinham no samba a sua praça de resistência (MANARA, 2019).

Criado em 1965, a partir de ruidosa dissidência do conjunto “Os Sete Modernos do Samba”, o grupo “Os Originais do Samba” imediatamente se tornou atração em casas noturnas do Rio de Janeiro e provocava burburinho entre os produtores musicais.



Às vésperas do festival Bienal do Samba, da TV Record, o sexteto foi convidado para acompanhar Elis Regina (1945-1982) na defesa da música “Lapinha”, que acabou ficando na primeira colocação do evento, graças ao acompanhamento percussivo do grupo:

**Figura 5** - Lapinha- Elis Regina e Os Originais do Samba/ Baden Powel e Paulo César Pinheiro

Quando eu morrer, me enterre na Lapinha / Quando eu morrer, me enterre na Lapinha / Calça, culote, paletó almofadinha / Calça, culote, paletó almofadinha / Vai, meu lamento, vai contar / Toda tristeza de viver / Ai, a verdade sempre trai / E, às vezes, traz um mal a mais / Ai, só me fez dilacerar / Ver tanta gente se entregar / Mas não me conformei / Indo contra lei / Sei que não me arrependi / Tenho um pedido só / Último talvez, antes de partir / Sai minha mágoa / Sai de mim / Há tanto coração ruim / Ai, é tão desesperador / O amor perder do desamor / Ah, tanto erro eu vi, lutei / E, como perdedor, gritei / Que eu sou um homem só / Sem saber mudar / Nunca mais vou lastimar / Tenho um pedido só / Último, talvez, antes de partir (PINHEIRO; POWER, 1980).

O segundo grande carro alegórico representava a sua fase televisiva e cinematográfica. Um telão à frente passava algumas

imagens marcantes de seus filmes no cinema e nos programas dominicais: mostravam o personagem Mussum em meio a uma grande confusão, gesticulando exaltado e agressivo. Na alegoria, constavam as diversas facetas do Mussum representadas no humor: o arlequim, o malandrão, o caricato, o trapaceiro, o negro irascível, o conquistador barato, dentre outros personagens incorporados ao longo de sua carreira artística.

O terceiro e último carro alegórico da Lins Imperial não era apenas um encerramento de desfile – era um espelho digitalizado da cultura pop brasileira, uma crítica afiada disfarçada de riso. Nele, desfilavam os *memes* comerciais que eternizaram Mussum como ícone do humor na internet, mas com um toque de provocação: rostos de celebridades globais tinham suas faces substituídas pela do artista, ganhando um sufixo "is" – uma zombaria linguística que virou marca registrada das homenagens póstumas ao humorista.

Ali estavam Mussum "*Monalisis*", com o sorriso enigmático da obra-prima de Da Vinci; Mussum "*Cacildis*", uma referência ao bordão que viralizou; Mussum Steve "*Jobis*", de óculos redondos e olhar visionário; e até Mussum "*Fred Mercuris*", com o bigode do lendário vocalista do Queen. Era a mitologia pop contemporânea reescrita por uma lente negra, periférica e irônica.

Mas a genialidade do carro não estava só nas montagens. Nas laterais, frases célebres de Mussum surgiam em dísticos gigantes – como slogans de um manifesto involuntário, provocativo e bem-humorado – que relembra seus bordões mais famosos e que ficaram eternizados na posteridade:

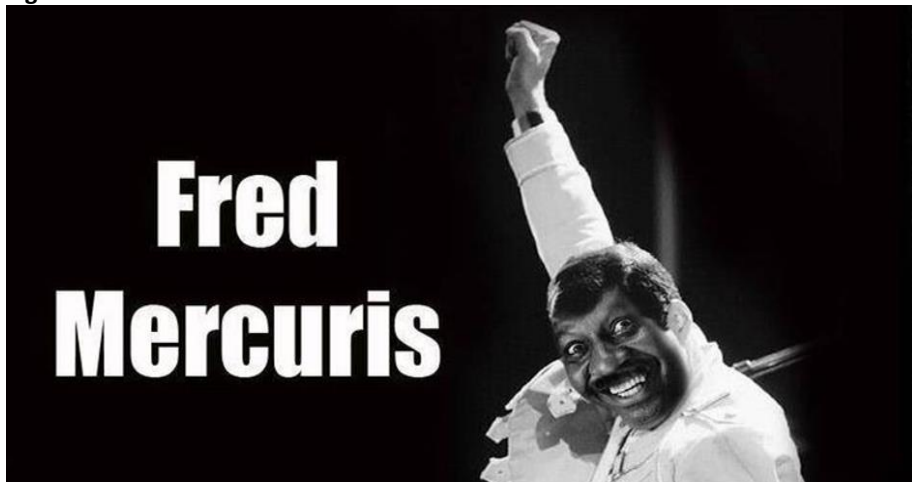
(a) "*Negão é a tua mãe!*" – um soco contra o racismo disfarçado de piada;

(b) "*Crioulo é teu passadis!*" – uma reação ao apagamento histórico;

(c) "*Todo mundo vê os porris que eu tomo, mas ninguém vê os tombis que eu levo!*" – uma síntese brutal da invisibilidade da dor negra;

(d) "*É memis, cacildis!*" – o fechamento perfeito, entre o lúdico e o político.

**Figura 6** – “O Mussum virou memis!! *Cacildis!!*”



**Fonte:** OSERA (2014)

Conforme explica Antan (2022), um desfile de escola de samba é uma celebração cultural que se baseia em uma linguagem e uma sinopse visual facilmente reconhecidas pela sociedade. Esse espetáculo não é construído do zero, mas sim a partir de uma série de signos e símbolos fundamentais para a organização do cortejo. Esses elementos estão cuidadosamente distribuídos na macroestrutura da escola, tendo em vista que cada um deles é fundamental para a construção do enredo e a transmissão de uma mensagem única.

Uma escola de samba se torna uma não só por cruzar o sambódromo nos dias de carnaval, mas por reunir esses signos. Ao analisar um desfile, é preciso compreender o uso desses elementos e suas funções técnicas que têm a função primordial de sustentar a narrativa, possibilitando a plausibilidade ao que é visto e entendido. (ANTAN, 2022, n. p.).

Um segundo aspecto importante é que um desfile, além desses elementos, reúne também uma narratividade central elaborada a partir de uma história que se deseja contar ou alguém que se deseja homenagear (no caso da Lins Imperial, o personagem Mussum). Para se contar essa história, é necessário fazer uma extensa pesquisa sobre o tema e montá-la sobre a estrutura de um enredo que será apresentado visualmente na avenida para uma plateia que, na maioria das vezes, é indiferente ao que se passa, mas que torce entusiasticamente para aquilo que é inusitado.

Durante um desfile de escola de samba, diversas formas de expressão são utilizadas para traduzir o enredo para a avenida. Além dos elementos visuais que compõem um desfile – os ornamentos, as cores, as alas, as alegorias e os grupos coreográficos etc. – outros elementos não visuais – como o samba-enredo e as bossas de uma bateria – são fundamentais para contar a história narrada pela agremiação. Assim, o cortejo se torna um espetáculo de arte e cultura, que utiliza diversos recursos para contar histórias e trazer reflexões críticas para a sociedade.

Apesar da força visceral e insurreta do Carnaval de 2022, que ecoou como um grito antirracista e político, não podemos perder de vista que essa manifestação cultural se estrutura, antes de tudo, como um dispositivo artístico. Na avenida, em meio à efusão de sentimentos, a alegria coletiva emerge como uma força psíquica restauradora – ainda que passageira – capaz de ressignificar dores e energizar corpos marginalizados. No entanto, mesmo nesse espaço de celebração, operam-se complexos processos de subjetivação: há quem lute, quem resista, quem se alie às potências do desejo político das massas, em um jogo de adesões e tensionamentos momentâneos.

Esse fenômeno fica ainda mais evidente no contato — por vezes conflituoso — entre a plateia majoritariamente branca e as narrativas de resistência construídas por corpos negros em movimento no cortejo na avenida. Como aponta Castro (2018), o Carnaval, especialmente quando protagonizado por vozes pretas sobre pretos, transcende o

espetáculo e se torna um ato político, um espaço onde a arte e a insurgência se fundem. Assim, enquanto alguns dançam, outros travam batalhas simbólicas e reais, reafirmando a potência de uma cultura que, mesmo em festa, nunca deixa de questionar as estruturas de poder.

Nesse percurso, o que observamos na homenagem ao personagem Mussum feita pela Escola de Samba Lins Imperial – muito além da linguagem pasteurizada e da gramática visual, atravessando territórios e temporalidades distintos – foi um *reboot* cristalizado sobre a representação das pessoas negras no humor racista ou racismo recreativo. Haja vista, ao mesmo tempo, em que a agremiação celebrava a cultura popular brasileira na festa mais importante do Brasil, a representação sobre pessoas negras era novamente alvo incontestável para diversas reflexões.

Assim, a homenagem ao personagem Mussum realizada pela Lins Imperial ofereceu uma oportunidade para analisarmos como as representações das pessoas negras no humor são construídas e perpetuadas na sociedade brasileira, uma vez que, estavam ali instauradas as mesmas linhas mestras interpretativas, hegemônicas e hegemonzantes que essas representações – desde o período escravocrata até a atualidade – constituem a base monolítica e pulsional do inconsciente colonial-capitalístico (ICC): a dinâmica psíquica da escravidão que ainda não acabou.

Considerando que, em uma festa em que se buscavam algumas microinsurreições como resposta à brutalidade do sistema na configuração que se encontra – também anunciar novos paradigmas sobre as lutas antirracistas e o congraçamento da negritude – os processos de subjetivação pairavam inexoravelmente como uma força invisível de difícil ruptura, uma vez que eles representam as formas como as pessoas negras ainda se percebem e se posicionam em relação ao mundo ao seu redor.

A esse respeito, Rolnik (2018a) nos ajuda a compreender a questão, quando explica que o capitalismo global e a globalização da

informação têm produzido múltiplos efeitos na vida cotidiana, como o de ampliar a coexistência de modos de sujeição e resistência à lógica de produção de subjetividades sob o domínio do ICC. Embora esses fenômenos tenham uma forte influência, eles não determinam a forma como as subjetividades são produzidas e vividas. Há espaço para a resistência e a subversão, sendo importante reconhecer essas formas de resistência para ampliar as possibilidades de transformação social.

Como resultado, os diversos mundos engendrados na experimentação dessas forças momentâneas de resistência (o carnaval, por exemplo) buscaram produzir fricções com as formas moldadas pelos processos de subjetivação existentes, anteriores e distintos, amplamente aceitos pela maioria. Mesmo diante da violência racial que afeta profundamente a sociedade brasileira, os movimentos antirracistas, no carnaval de 2022, se empenharam em mostrar sua defesa contra os movimentos fascistas (o qual é a nova face política do pensamento colonial-capitalístico no Brasil atual) na tradicional passarela do samba no Rio de Janeiro.

Tomando como base os estudos de Siebra (2005), elencamos alguns elementos constitutivos dos modos de subjetivação, a partir do humor racista, para (re)criações de produções subjetivas como novas maneiras de habitar o mundo nas potencialidades possíveis promovidas pelo ICC. O que constatamos, no carnaval do Mussum promovido pela Lins Imperial, é que se encontravam dispostos no cortejo biográfico, em ditos e em não ditos sobre o homenageado, alguns desses marcadores do racismo recreativo, comumente associados às pessoas negras:

[...] Também foi Mussum (em 67% das vezes) quem mais protagonizou cenas de agressão física (30% no total) – estereótipo do “negão ameaçador”? –, seguido do personagem “alemão” – estereótipo nazista? –, com 33% das ocorrências [...] todos os personagens eventualmente vertiam um ou outro gole, porém foi Mussum que, em 99% das vezes, fez apologia à “birita” – o que ajuda a delinear a figura do negro como “bebum”.

Em 99% dos esquetes<sup>1</sup> que aparecia o personagem Mussum, ocorriam piadas racistas envolvendo algumas ofensas ou situações de cunho racial. (SIEBRA, 2005, p. 66-68).

Recorremos ao escritor Adilson Moreira (2019) quando ele afirma que o humor não é mero produto de ideias espontâneas que brotam nas cabeças das pessoas. As piadas contadas são produtos culturais que nascem das manifestações de muitos sentidos que habitam a cultura de cada sociedade. Portanto, o humor não nasce isolado de seu contexto cultural, sendo operacionalizado de acordo com esses significados culturais existentes nas mensagens, que circulam nas interações entre os diversos indivíduos que compõem essa sociedade.

Moreira (2019) elucida que o racismo recreativo deve ser visto também como um projeto de dominação, que procura também promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais, por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento de hostilidade racial. O racismo recreativo decorre da competição entre grupos raciais pela estima social, sendo que ele revela uma estratégia consciente empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo e restrito às pessoas brancas.

A posse exclusiva desse bem público garante a elas acesso privilegiado a oportunidades materiais, de forma que o humor racista tem como consequência a perpetuação da ideia de que as pessoas brancas são as únicas capazes de atuar como agentes sociais com atitudes concretas de liderança. O racismo recreativo contribui para a reprodução da hegemonia branca, isso ao permitir que a dinâmica da

---

<sup>1</sup> Esquetes (do inglês *sketch*) são cenas cômicas curtas e autônomas, geralmente com duração de poucos minutos, que possuem estrutura dramática própria: início, desenvolvimento e desfecho.

assimetria do status cultural e do status material seja encoberta pela ideia de que o humor racista possui uma natureza benigna.

## 2 O TRAJETO

O trajeto desta obra constitui, em si mesmo, um exercício particular desse tempo e um gesto de investigação que reconhece a impossibilidade de neutralidade diante de processos históricos que continuam a operar no presente. Trata-se de uma cartografia que busca mapear não apenas eventos localizados no passado, mas sobretudo as linhas de força que atravessam gerações e se atualizam em novos dispositivos midiáticos, novas plataformas de circulação e novos modos de consumo do humor.

A questão-problema que orienta esta investigação pode ser formulada nos seguintes termos: como o racismo recreativo, presente na atuação do personagem Mussum no programa "Os Trapalhões", contribuiu para a formação de subjetividades racistas? Essa pergunta carrega em seu bojo uma série de pressupostos teóricos e epistemológicos que precisam ser explicitados.

Primeiro, parte-se do entendimento de que o humor não é uma esfera neutra da vida social, mas um campo atravessado por relações de poder que produzem efeitos concretos sobre os sujeitos.

Segundo, assume-se que a mídia de massa (*mass media*), particularmente a televisão, desempenhou papel central na produção

e circulação de representações que moldaram (e continuam moldando) imaginários coletivos sobre raça e racismo no Brasil.

Os atravessamentos que esta obra busca compreender não se restringem às décadas de 1970 e 1980, período em que o programa "Os Trapalhões" alcançou seu auge de popularidade e penetração social. É possível observar, na atual sociedade midiaticizada e hiperconectada, a permanência e a reconfiguração de muitos desses processos de subjetivação, tendo o próprio Mussum como protagonista involuntário de uma segunda vida digital.

Compilações de esquetes circulam em plataformas como *YouTube*, *Facebook* e *TikTok*, frequentemente descontextualizadas, às vezes celebradas nostalgicamente, outras vezes criticadas por seu conteúdo racista. Essa circulação contemporânea demonstra que os discursos forjados naquele período não se encerraram com o fim do programa, mas continuam preponderantes nas representações humorísticas sobre pessoas negras, seja pela repetição direta ou seja pela influência sobre as gramáticas do humor que se estabeleceram como hegemônicas na indústria cultural brasileira.

## 2.1 OBJETIVOS DESTA OBRA

Diante dessa problemática, este trabalho definiu como objetivo geral: analisar os processos de subjetivação forjados pelo racismo recreativo na atuação do personagem Mussum no programa "Os Trapalhões". Para alcançar esse objetivo, foram investigadas as narrativas construídas em torno do personagem por meio da análise de esquetes específicos do período estudado.

A escolha por uma análise focada em esquetes, e não em uma abordagem panorâmica do programa como um todo, responde a uma necessidade metodológica de aprofundamento. Os esquetes constituem unidades narrativas relativamente autônomas, com estruturas dramáticas próprias, personagens recorrentes e lógicas humorísticas identificáveis.

São, portanto, peças privilegiadas para a identificação dos mecanismos discursivos que produzem e reproduzem estereótipos raciais. Ao mesmo tempo, a análise detida de esquetes específicos permite identificar variações, nuances e até mesmo contradições internas que uma abordagem mais generalista poderia obscurecer.

Nesse sentido, a pesquisa visou transcender as fronteiras das narrativas explicitamente construídas e fornecer uma compreensão mais abrangente sobre o racismo recreativo, não como um fenômeno circunscrito ao campo do entretenimento, mas como uma dimensão do racismo estrutural que encontra na cultura de massa um de seus vetores mais eficazes de disseminação e naturalização.

Para alcançar o objetivo geral, entendeu-se ser necessário desdobrá-lo nos seguintes objetivos específicos:

a) Conhecer os elementos sócio-históricos de produção do racismo, do racismo estrutural e do racismo recreativo no contexto da sociedade brasileira.

Este primeiro objetivo específico reconhece que o racismo recreativo não emerge do nada, não é uma invenção da indústria cultural dos séculos XX e XXI, mas o resultado de uma longa história de construção de hierarquias raciais que remonta ao período colonial. Compreender essa genealogia é fundamental para situar o programa "Os Trapalhões" não como um caso isolado de "gosto duvidoso" humorístico, mas como expressão de uma estrutura mais ampla de dominação racial que se atualiza em diferentes contextos históricos e por meio de diferentes dispositivos sociais.

Nesse sentido, buscou-se investigar como o racismo científico do século XIX, as teorias de branqueamento da população, o mito da democracia racial e as políticas de Estado contribuíram para a construção de um imaginário sobre a população negra que serviu de matéria-prima para as representações humorísticas. Buscou-se também compreender como esse imaginário foi se transformando ao

longo do tempo, incorporando novos elementos, adaptando-se a novas sensibilidades, mas mantendo certas estruturas fundamentais de hierarquização racial.

b) Identificar os marcadores do racismo na produção humorística de "Os Trapalhões", da Rede Globo.

O segundo objetivo específico demanda um olhar atento às materialidades textuais, visuais e performáticas dos esquetes analisados. Trata-se de identificar, com rigor analítico, os elementos que configuram o racismo recreativo: as piadas baseadas em estereótipos físicos; as associações entre negritude e inferioridade intelectual; as representações da fala e da gestualidade negras como desviantes ou cômicas em si mesmas; a recorrente posição subalterna ocupada pelo personagem negro nas estruturas narrativas; e os mecanismos de ridicularização que operam através da racialização.

A identificação desses marcadores não visa produzir uma condenação moral retrospectiva do programa, exercício de pouca utilidade analítica, mas compreender a gramática do racismo recreativo tal como ela se estruturava naquele contexto específico. Essa compreensão é fundamental para que se possa identificar como essa mesma gramática se atualiza, com variações, em produções humorísticas contemporâneas.

c) Relacionar os elementos constitutivos do personagem Mussum com os processos de subjetivação atravessados pelo racismo recreativo.

O terceiro objetivo específico coloca no centro da análise a figura do personagem Mussum, não como indivíduo biográfico, mas como construção performática que encarna determinadas representações sobre a negritude. Trata-se de investigar como os elementos constitutivos do personagem – sua forma de falar (o famoso "is" no final das palavras), sua gestualidade, sua caracterização visual, sua posição nas estruturas narrativas dos esquetes, suas relações com

os outros personagens – articulam-se para produzir efeitos de subjetivação específicos.

Aqui, o conceito de subjetivação é mobilizado a partir das contribuições de Deleuze, Guattari e Foucault, que compreendem a subjetividade não como essência interior dos indivíduos, mas como produção que se realiza na articulação entre dispositivos de poder, práticas discursivas e experiências corporais. Nessa perspectiva, o personagem Mussum pode ser compreendido como um dispositivo de subjetivação que produz efeitos, tanto sobre os espectadores negros, que se veem representados de determinadas formas quanto sobre os espectadores brancos, que têm confirmadas certas expectativas e hierarquias raciais.

d) Discutir as reverberações do racismo recreativo na produção de subjetividades no contemporâneo.

O quarto objetivo específico amplia o escopo temporal da análise, buscando compreender como os processos de subjetivação forjados no período de exibição do programa continuam a operar no presente. Essa discussão leva em consideração tanto a circulação contemporânea dos próprios esquetes de "Os Trapalhões" em plataformas digitais quanto a influência do programa sobre as gramáticas humorísticas que se estabeleceram como hegemônicas na indústria cultural brasileira.

Trata-se também de investigar como as resistências a esses processos de subjetivação têm se articulado no contemporâneo, especialmente a partir da emergência de movimentos negros que denunciam o racismo recreativo e reivindicam outras formas de representação. A discussão dessas reverberações permite compreender que os efeitos do racismo recreativo não estão encerrados no passado, mas continuam a produzir consequências que demandam enfrentamento no presente.

## 2.2 A RELEVÂNCIA DO ESTUDO

A relevância do estudo proposto está, primeiramente, em compreender os processos de subjetivação atravessados pelo racismo recreativo não como um fato isolado, circunscrito ao campo do entretenimento, mas como expressão de uma razão operacionalizada pelo racismo enraizado na cultura brasileira. Trata-se de um racismo cuja multiplicidade rizomática (para usar um termo caro a Deleuze e Guattari) teve adesão em todos os dispositivos sociais antes e após a abolição da escravatura (ALMEIDA, 2019).

O conceito de rizoma é particularmente útil para compreender a disseminação do racismo na sociedade brasileira. Diferentemente de uma estrutura arborescente, que parte de uma raiz única e se desdobra em ramificações hierarquicamente organizadas, o rizoma opera por conexões múltiplas, heterogêneas, que podem ser estabelecidas entre quaisquer pontos. O racismo brasileiro, nessa perspectiva, não se organiza a partir de um centro único de poder, mas se dissemina por uma multiplicidade de dispositivos (jurídicos, educacionais, midiáticos, religiosos, familiares etc.) que se conectam e se reforçam mutuamente, produzindo efeitos de conjunto que excedem a soma de suas partes.

Essa estrutura rizomática do racismo é sustentada pelo que Suely Rolnik (2018a) denomina Inconsciente Colonial-Capitalístico (ICC), conceito que articula a dimensão colonial das hierarquias raciais com a lógica capitalista de produção de subjetividades. O ICC busca a manutenção do lugar estruturalmente conferido para a figura das pessoas negras, que ainda são situadas como sujeitos subalternos, não apenas no sentido econômico, mas também no sentido subjetivo de terem suas formas de existência, suas epistemes, suas estéticas e suas formas de expressão sistematicamente desvalorizadas ou apropriadas.

Conforme explica Rolnik (2018a), o racismo ultrapassa as esferas individuais e institucionais, não sendo criado por elas, mas reproduzido em todas as instâncias políticas. Isso significa que o

combate ao racismo não pode se restringir à mudança de comportamentos individuais ou à reforma de instituições específicas, embora essas dimensões sejam importantes. É necessário compreender como o racismo opera no nível das subjetividades, moldando formas de sentir, pensar e agir que muitas vezes escapam à consciência reflexiva dos sujeitos.

Entretanto, é fundamental reconhecer que a estrutura social não é estática, mas dinâmica, dado que as relações sociais de pessoas e grupos mudam conforme se renova a vida social. No próprio ICC, algumas micropolíticas de produção de subjetividades inseridas no cotidiano social buscam fragilizar toda e qualquer resistência ao fortalecimento das subjetividades negras. Porém, essas mesmas subjetividades criaram movimentos de insurgência para performatizar novas estratégias de resistência.

A história do movimento negro brasileiro é testemunho eloquente dessas formas de resistência que, mesmo em contextos de forte repressão e invisibilização, conseguiram articular críticas contundentes ao racismo e propor outras formas de existência. Desde a Frente Negra Brasileira, fundada em 1931, passando pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, na década de 1940, até a reorganização do movimento negro durante a ditadura militar e a posterior consolidação do Movimento Negro Unificado em 1978.

As populações negras brasileiras nunca foram passivas diante das estruturas de dominação racial. Essas organizações e coletivos desenvolveram estratégias diversas de enfrentamento ao racismo, que incluíam a valorização estética da negritude, a denúncia pública das desigualdades raciais, a produção de conhecimento contra-hegemônico e a reivindicação de políticas públicas específicas.

No campo cultural, artistas negros buscaram construir representações alternativas àquelas difundidas pelos meios de comunicação de massa, propondo imagens positivas da negritude e

contestando os estereótipos que circulavam na televisão, no cinema e na publicidade.

Essas iniciativas, embora frequentemente marginalizadas e invisibilizadas pela grande mídia, constituíram espaços de produção de subjetividades negras que recusavam os lugares subalternos a elas atribuídos pelo racismo estrutural. Assim, se o ICC operava para fixar as pessoas negras em posições de inferioridade simbólica, os movimentos de resistência operavam no sentido contrário, afirmando a dignidade, a beleza e a potência criativa das existências negras.

### 2.3 NO CAMPO DA COMUNICAÇÃO

A importância deste estudo para o campo da Comunicação está em entender como a produção de cultura de massa impactou e consolidou alguns aspectos do racismo recreativo na sociedade brasileira. O programa humorístico "Os Trapalhões" não foi apenas um fenômeno de entretenimento, mas um poderoso dispositivo de produção e circulação de representações que alcançou milhões de brasileiros ao longo de décadas de exibição.

É importante dimensionar a penetração social do programa para compreender a magnitude de seus efeitos. "Os Trapalhões" foi exibido na Rede Globo de 1977 a 1993, ocupando horário nobre dominical durante a maior parte desse período. Em uma época em que a televisão era praticamente o único meio de comunicação de massa com alcance nacional, o programa reunia audiências que chegavam a superar 80% dos televisores ligados.

Além da exibição televisiva, o quarteto estrelou mais de trinta filmes de longa-metragem, vários dos quais figuram entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro. A marca "Os Trapalhões" se desdobrou ainda em revistas em quadrinhos, discos, produtos licenciados e apresentações ao vivo que percorriam o país.

Essa penetração massiva significa que as representações veiculadas pelo programa, incluindo as representações do personagem Mussum, foram consumidas por gerações de brasileiros em seus momentos de lazer familiar dominical. Não se tratava de um programa de nicho, mas de um fenômeno cultural que atravessava classes sociais, regiões geográficas e faixas etárias. As piadas, os bordões, as situações cômicas tornavam-se parte de um repertório compartilhado, repetido nas escolas, nos locais de trabalho, nas interações cotidianas.

Nesse contexto, o programa influenciou profundamente uma geração de humoristas na televisão e, na atualidade, na internet. Muitos comediantes que se tornaram célebres nas décadas seguintes citam "Os Trapalhões" como referência formadora, tendo sido expostos ao programa em sua infância ou adolescência. Mesmo quando não há citação explícita, é possível identificar a permanência de certas estruturas humorísticas, certos tipos de personagens, certas lógicas de construção do riso que remetem ao repertório consolidado pelo programa.

Os esquetes em vídeo do programa circulam nas redes sociais contemporâneas, perpetuando assim a problemática das pessoas negras que buscam visibilidade, igualdade e respeito. Essa circulação digital assume formas diversas:

- a) Há compilações nostálgicas que celebram o programa como patrimônio cultural de uma época;
- b) Há apropriações irônicas que utilizam fragmentos dos esquetes para produzir novos sentidos;
- c) Há críticas que denunciam o conteúdo racista de determinadas cenas.

Em todos esses casos, o material produzido há décadas continua a gerar efeitos no presente, demonstrando que os discursos

midiáticos não se encerram com sua primeira exibição, mas permanecem disponíveis para reapropriações e ressignificações.

Essa permanência revela que os discursos midiáticos apenas acrescentaram outros vernizes ao racismo (novas camadas de legitimação, novos mecanismos de circulação, novos contextos de recepção) sem necessariamente alterar as estruturas fundamentais de hierarquização racial que os sustentam. É precisamente essa continuidade, atravessada por transformações, que esta obra busca compreender.

#### 2.4 O HUMOR COMO RECIRCULAÇÃO DE VELHOS DISCURSOS RACISTAS

Destarte, este trabalho parte da perspectiva de que a construção de personagens negros no programa "Os Trapalhões" era a recirculação de velhos discursos racistas que buscavam (e buscam ainda) produzir e perpetuar efeitos de verdade sobre os grupos não hegemônicos, especialmente as pessoas negras. Essa perspectiva compreende que o racismo recreativo não inventa novos estereótipos, mas recicla e atualiza representações que possuem longa história na cultura brasileira.

Os estereótipos mobilizados pelo programa – o negro preguiçoso, o negro malandro, o negro de fala incorreta, o negro sexualmente descontrolado, o negro incapaz de ocupar posições de autoridade – não nasceram com a televisão, mas remontam a representações forjadas no período colonial e reelaboradas ao longo da história republicana. O que o programa fez foi dar a esses estereótipos uma nova roupagem, adaptá-los ao formato televisivo, torná-los palatáveis para o consumo familiar dominical, revestindo-os com a legitimidade conferida pelo sucesso de audiência.

Nessa perspectiva, o próprio personagem Mussum representava o ápice dessa mensagem, uma vez que ele interpretava um personagem também racista. Há aqui uma complexidade que

merece análise cuidadosa: Mussum era, ao mesmo tempo, intérprete e personagem, sujeito e objeto das piadas, agente e veículo das representações. Antônio Carlos Bernardes Gomes, nome civil do artista, era um músico negro talentoso, integrante do grupo Os Originais do Samba, que foi incorporado ao quarteto dos Trapalhões em uma estratégia deliberada de diversificação do elenco. O personagem Mussum, por sua vez, era uma construção performática que incorporava estereótipos raciais e os oferecia ao riso do público.

Essa sobreposição entre intérprete e personagem produzia efeitos complexos de identificação e desidentificação. Para parte do público negro, Mussum representava uma forma de visibilidade em um cenário midiático predominantemente branco, mesmo que essa visibilidade viesse acompanhada de representações problemáticas. Para o público branco, o personagem confirmava expectativas raciais preexistentes, naturalizando a associação entre negritude e determinados atributos derogatórios sob o pretexto do humor.

Esses efeitos tinham como objetivo também forjar subjetividades e reciclá-las no intrincado jogo de dominação e de ressignificação para naturalizar o preconceito e a discriminação racial. A naturalização é aqui o conceito-chave: trata-se de fazer parecer natural, evidente, incontestável aquilo que é histórico, construído, contingente.

Quando um estereótipo se naturaliza, ele deixa de ser percebido como estereótipo e passa a ser compreendido como descrição fiel da realidade. O humor desempenha papel crucial nesse processo de naturalização, pois o riso desativa as defesas críticas do espectador, fazendo com que representações que seriam rejeitadas se apresentadas de forma séria sejam aceitas quando embaladas em forma de piada.

## 2.5 A ESCOLHA METODOLÓGICA

Antes de abordar o racismo recreativo como um território passível de estudo, é necessário selecionar a ferramenta mais adequada para realizar a pesquisa, bem como identificar o conjunto de estratégias que possibilitará alcançar os resultados desejados. Essa escolha metodológica não é neutra, mas carrega implicações epistemológicas que precisam ser explicitadas.

Nesse contexto, optamos pela análise de conteúdo (AC), técnica que permite o exame sistemático de materiais comunicacionais (textos, imagens, sons) buscando identificar padrões, recorrências e estruturas que possam iluminar os processos de produção de sentido. Conforme explicado por Bardin (2016, p. 18),

a Análise de Conteúdo (AC) é um conjunto de técnicas de análise das comunicações, visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitem a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

A definição de Bardin enfatiza alguns elementos fundamentais da AC que merecem desdobramento:

a) Trata-se de um "conjunto de técnicas", o que significa que não há um único procedimento correto, mas uma variedade de abordagens que podem ser combinadas conforme as necessidades da pesquisa.

b) Essas técnicas são "sistemáticas e objetivas", o que significa que devem seguir procedimentos explícitos e replicáveis, permitindo que outros pesquisadores compreendam como se chegou aos resultados apresentados.

c) O objetivo é produzir "inferências" sobre as "condições de produção/recepção", o que significa que a AC não se limita à descrição

do conteúdo manifesto, mas busca compreender os contextos que tornaram possível a produção desses conteúdos e os efeitos que eles podem ter sobre os receptores.

A AC é uma técnica amplamente utilizada em pesquisas nas ciências sociais e humanas, tendo se desenvolvido inicialmente no campo da comunicação de massa e se expandido posteriormente para outras áreas. Ela permite ao pesquisador analisar e interpretar dados qualitativos – como textos, discursos e imagens – de forma sistemática e rigorosa. Diferentemente de abordagens puramente interpretativas, a AC se baseia na identificação de temas, categorias e padrões nos dados coletados, o que permite algum grau de generalização e comparação entre diferentes materiais.

O procedimento da AC se organiza em etapas que, embora possam variar conforme a abordagem específica adotada, geralmente incluem: (1) a seleção e preparação dos dados, que envolve a definição do corpus a ser analisado e sua transcrição ou digitalização quando necessário; (2) a leitura flutuante, que permite um primeiro contato com o material e a formulação de hipóteses iniciais; (3) a codificação, que consiste na identificação de unidades de análise e sua categorização segundo critérios previamente estabelecidos ou emergentes da própria análise; (4) a categorização, que organiza os códigos em categorias mais amplas que permitem a compreensão de padrões e estruturas; e (5) a interpretação, que articula os resultados da análise com o referencial teórico adotado e os objetivos da pesquisa.

Uma das vantagens da AC é que ela permite ao pesquisador obter uma visão mais profunda e detalhada da realidade estudada, indo além das impressões superficiais para identificar estruturas subjacentes de significação. A identificação de padrões e tendências que poderiam ser perdidos em uma análise impressionista ou em uma abordagem puramente quantitativa constitui uma contribuição significativa para a compreensão de fenômenos comunicacionais complexos. A AC também é útil na identificação de perspectivas e

opiniões subjacentes aos dados, o que a torna particularmente adequada para estudos sobre mídia, opinião pública e representações sociais.

Entretanto, é necessário reconhecer que a AC também apresenta limitações e desafios. A técnica requer uma grande habilidade interpretativa do pesquisador, uma vez que a interpretação dos resultados pode ser influenciada por suas próprias crenças, valores e perspectivas. Não existe análise de conteúdo inteiramente objetiva, pois todo processo de categorização envolve escolhas que refletem posicionamentos teóricos e políticos do pesquisador. A explicitação desses posicionamentos – como buscamos fazer neste Capítulo – é uma forma de lidar com essa limitação, permitindo que os leitores avaliem os resultados à luz dos pressupostos que os orientaram.

## 2.6 OS NOSSOS AUTORES

Sobre o racismo, colocamos neste trabalho como fontes de estudo dois autores importantes que realizaram abordagens diferentes, embora igualmente influentes, sobre o tema: Gilberto Freyre (2003; 2010) e Darcy Ribeiro (2006). Cabe salientar a importância de ambos para a sociologia brasileira e para o entendimento sobre o mito da democracia racial – ainda que suas obras demandem leitura crítica a partir das contribuições contemporâneas dos estudos raciais.

Gilberto Freyre, em obras como "Casa-Grande & Senzala" (2003) e "Sobrados e Mucambos" (2010), construiu uma interpretação da formação social brasileira que enfatizava a miscigenação como elemento central da identidade nacional. Para Freyre, a convivência entre portugueses, africanos e indígenas teria produzido uma sociedade singular, marcada por uma suposta harmonia racial que a distinguiria das sociedades anglo-saxônicas segregacionistas. Essa interpretação, que teve enorme influência sobre o imaginário nacional brasileiro, contribuiu para a construção do mito da Democracia Racial,

ou seja, a ideia de que o Brasil seria um país sem preconceito de raça, onde a mestiçagem teria dissolvido as hierarquias raciais.

A obra de Freyre precisa ser lida com atenção as suas contribuições e as suas limitações. Por um lado, Freyre teve o mérito de valorizar a contribuição africana para a cultura brasileira em um momento em que predominavam interpretações que viam a presença negra como obstáculo ao desenvolvimento nacional. Por outro lado, sua ênfase na harmonia racial obscureceu as violências constitutivas das relações raciais no Brasil, romantizando a escravidão e invisibilizando as desigualdades estruturais que persistiram (e persistem) após a abolição.

Darcy Ribeiro, em "O Povo Brasileiro" (2006), propôs uma interpretação da formação social brasileira que, embora também enfatizasse a miscigenação, era mais atenta às violências e desigualdades que marcaram esse processo. Ribeiro compreendia a formação do povo brasileiro como resultado de um processo de "fusão" que envolveu genocídio indígena, escravização africana e exploração colonial. Para ele, a miscigenação não foi um processo harmonioso, mas o resultado de relações de poder profundamente desiguais.

A contribuição de Darcy Ribeiro está em oferecer uma narrativa da formação nacional que não esconde as violências fundadoras, mesmo quando enfatiza a singularidade da experiência brasileira. Sua obra permite compreender como a miscigenação, longe de eliminar as hierarquias raciais, coexistiu com formas sofisticadas de discriminação que operavam através de gradações de cor, associações entre fenótipo e posição social, e ideologias de branqueamento.

Quanto ao racismo estrutural, referimo-nos principalmente a Silvio Almeida (2019), cuja obra "Racismo Estrutural" se tornou referência fundamental para a compreensão das dimensões sistêmicas do racismo na sociedade brasileira contemporânea. O autor aponta em seus trabalhos dados estatísticos sobre desigualdades raciais em

diferentes esferas: educação, saúde, renda, moradia, acesso à justiça, representação política. Ele também discute a estrutura social, política e econômica que produz e reproduz essas desigualdades.

Para Almeida (2019), o racismo não pode ser compreendido adequadamente se restrito à esfera dos comportamentos individuais preconceituosos ou das práticas institucionais discriminatórias, embora essas dimensões sejam reais e importantes. É necessário compreender como o racismo se estrutura no próprio funcionamento da sociedade, organizando a distribuição de recursos, oportunidades e reconhecimento de forma racialmente hierarquizada. Nessa perspectiva, o racismo não é uma anomalia ou um desvio, mas um modo de funcionamento normal da ordem social que se reproduz mesmo quando indivíduos e instituições específicos não agem de forma conscientemente discriminatória.

Essa compreensão estrutural do racismo é fundamental para a análise do racismo recreativo. Se o racismo fosse apenas uma questão de más intenções individuais, seria suficiente identificar os autores de piadas racistas e condená-los moralmente. Mas se o racismo é estrutural, é necessário compreender como determinadas representações humorísticas se articulam com estruturas mais amplas de dominação racial, contribuindo para sua reprodução mesmo quando os agentes envolvidos não têm intenções explicitamente racistas.

O termo "racismo recreativo" foi cunhado pelo professor de direito Adilson Moreira (2019) e constitui uma contribuição teórica fundamental para a compreensão das formas de racismo que operam sob o disfarce do humor. O conceito refere-se às "piadas" e às "brincadeiras" que, aparentemente inofensivas, constituem um meio rotineiro de interação social que carrega um cunho racial, associando as características físicas e culturais das pessoas negras a atributos inferiores, desagradáveis ou risíveis.

A força do conceito de racismo recreativo está em nomear e tornar visível uma forma de racismo que frequentemente escapa às categorias tradicionais de análise. As práticas de racismo recreativo são frequentemente defendidas com argumentos como "é só uma piada", "não tinha intenção de ofender", "negro também conta piada de branco", "a pessoa que se ofendeu não tem senso de humor". Esses argumentos operam para deslegitimar as críticas ao racismo humorístico, reposicionando a vítima como responsável por sua própria ofensa ao não saber "levar na brincadeira".

Moreira (2019) argumenta que o racismo recreativo não é menos nocivo do que outras formas de racismo por operar no registro do humor. Ao contrário, o humor funciona como um mecanismo particularmente eficaz de disseminação e naturalização de estereótipos raciais, precisamente porque desativa as defesas críticas do receptor. Quando uma representação é apresentada como piada, o receptor é colocado na posição de ter que escolher entre rir, aceitando implicitamente os pressupostos da piada, ou não rir, assumindo o risco de ser visto como alguém sem senso de humor ou excessivamente sensível. Essa estrutura coercitiva faz do racismo recreativo uma forma especialmente insidiosa de reprodução das hierarquias raciais.

Essas práticas racistas, muitas vezes veladas, ainda aparecem em nossa sociedade e se refletem em diversos âmbitos: no humor profissional que circula em mídias tradicionais e digitais; nas interações cotidianas entre conhecidos e desconhecidos; nos ambientes de trabalho; nas escolas; nas redes sociais etc. A persistência dessas práticas demonstra que o racismo recreativo não é um resquício do passado em vias de desaparecimento, mas uma forma ativa e atualizada de racismo que se adapta a novos contextos e plataformas.

## 2.7 O PERSONAGEM MUSSUM

No contexto específico desta pesquisa, as características físicas e linguísticas do personagem Mussum foram frequentemente utilizadas em esquetes do programa "Os Trapalhões" como material

cômico, perpetuando estereótipos e preconceitos raciais através do recurso ao clichê e à caricatura. Essa forma de falar merece análise cuidadosa. Por um lado, tratava-se de uma criação do próprio ator Antônio Carlos Bernardes Gomes, que desenvolveu esse recurso linguístico como marca distintiva de seu personagem.

Por outro lado, a forma como esse recurso era mobilizado nos esquetes frequentemente o associava à incompetência comunicativa, à incapacidade de falar "corretamente", reforçando estereótipos sobre a inteligência e a educação de pessoas negras. A popularidade do bordão significou também sua reprodução em contextos cotidianos, onde frequentemente era utilizado para ridicularizar pessoas negras reais.

Além da fala, outros elementos do personagem contribuíam para a construção de uma representação racializada: a gestualidade, o figurino, a posição ocupada nas estruturas narrativas dos esquetes. Mussum era frequentemente representado em situações de subalternidade em relação aos outros integrantes do quarteto, especialmente em relação a Didi, que ocupava posição de liderança. As piadas frequentemente exploravam a suposta preguiça, o alcoolismo, a incompetência profissional e a libido descontrolada do personagem, todos esses estereótipos com longa história nas representações sobre pessoas negras no Brasil.

Nesse sentido, é fundamental analisar como Mussum, tanto o ator quanto o personagem, lidava com esses processos de subjetivação e de que forma ele contribuiu para a construção de uma determinada imagem da identidade negra na mídia e na sociedade brasileira. Essa análise não pode se limitar à condenação retrospectiva, mas deve buscar compreender as complexidades, ambiguidades e contradições que marcavam a presença do único integrante negro em um quarteto que dominava a comédia televisiva brasileira.

Essas representações, vale enfatizar, não ficaram confinadas ao período de exibição original do programa. Elas continuam circulando,

sendo consumidas, referenciadas e imitadas no contemporâneo, demonstrando a persistência de estereótipos que ainda perduram como marcos da representação da negritude na cultura brasileira.

## 2.8 OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Para abordar os processos de subjetivação nesta obra, utilizamos dos escritos de Gilles Deleuze (1988) e Félix Guattari (1981), que desenvolveram uma compreensão da subjetividade radicalmente distinta das abordagens tradicionais da psicologia e da filosofia. Para esses autores, a subjetividade não é uma essência interior dos indivíduos, não é um dado natural que preexiste às relações sociais, mas um processo que se desdobra em uma multiplicidade de formas e expressões, que emergem da interação entre indivíduos, instituições e estruturas sociais.

Essa compreensão processual da subjetividade tem implicações importantes para a análise do racismo recreativo. Se a subjetividade é produzida, e não dada, então é possível investigar os dispositivos que participam de sua produção. A mídia de massa (*mass media*), nessa perspectiva, pode ser compreendida como um poderoso dispositivo de produção de subjetividades, que oferece aos espectadores modelos de identificação, repertórios de comportamento, formas de compreender a si mesmos e aos outros. O programa "Os Trapalhões", com sua penetração massiva na sociedade brasileira, funcionava como um desses dispositivos, participando da produção de subjetividades racializadas tanto para espectadores negros quanto para espectadores brancos.

Michel Foucault (2020) complementa essa perspectiva ao destacar a importância do poder na produção e moldagem das subjetividades. Para Foucault, o poder não é apenas repressivo – não se limita a proibir, censurar, impedir – mas é também produtivo: produz saberes, produz verdades, produz subjetividades. As subjetividades se desdobram em relações de poder, mas também em formas de resistência. Onde há poder, há resistência, e as próprias

formas de subjetivação podem ser espaços de contestação das normas dominantes.

Essa articulação entre poder e resistência é fundamental para compreender a posição ambígua do personagem Mussum. Por um lado, o personagem operava como veículo de representações que reforçavam hierarquias raciais, participando da produção de subjetividades que naturalizavam a posição subalterna de pessoas negras. Por outro lado, a própria presença de um artista negro em posição de destaque na televisão brasileira poderia ser compreendida como uma forma de ocupação de espaço, de visibilização, de afirmação de existência. Essa ambiguidade não pode ser resolvida de forma simples, mas deve ser mantida como objeto de análise.

## 2.9 O INCONSCIENTE COLONIAL-CAPITALÍSTICO

De acordo com Suely Rolnik (2018a), o conceito de Inconsciente Colonial-Capitalístico (ICC) transcende a simples degradação material do planeta que estamos vivenciando atualmente. O ICC não se refere apenas à exploração econômica e à destruição ambiental, mas a um modo de produção de subjetividades que opera em escala global, moldando como as pessoas pensam, sentem e agem em relação a si mesmas, aos outros e ao mundo.

No entendimento colocado pela autora, o racismo é uma das formas como o ICC molda as subjetividades, determinando como as pessoas pensam e agem em relação às questões raciais. O ICC opera através de múltiplos dispositivos que naturalizam hierarquias – de raça, de gênero, de classe, de sexualidade – fazendo com que pareçam inevitáveis, naturais, impossíveis de contestar. Ao mesmo tempo, o ICC captura as forças de resistência, buscando neutralizá-las ou convertê-las em mercadorias.

Foi articulada a esses conceitos que contextualizamos, com base na carreira artística do personagem Mussum, a problemática central desta obra. O personagem pode ser compreendido como um

ponto de articulação entre diferentes dimensões do ICC: a colonialidade das representações raciais, a lógica capitalista da indústria cultural, a produção de subjetividades que naturalizam hierarquias etc. Ao mesmo tempo, a análise do personagem pode revelar as contradições e fissuras desse sistema, os pontos onde a resistência se insinua mesmo em contextos de dominação.

### 3 O PERCURSO METODOLÓGICO

A investigação sobre o racismo recreativo no programa "Os Trapalhões" exigiu a adoção de uma abordagem metodológica capaz de captar não apenas o que era dito nos esquetes, mas também os sentidos subjacentes, os silêncios significativos e as estruturas de representação que operavam na construção do personagem Mussum. Para isso, recorreremos à Análise de Conteúdo (AC), método consagrado nas ciências sociais e humanas para a interpretação sistemática de materiais comunicacionais.

A AC, tal como desenvolvida por Laurence Bardin, constitui um conjunto de técnicas que permitem ao pesquisador ir além da superfície das mensagens. Não se trata de simplesmente descrever o que aparece em um texto, uma imagem ou um vídeo, mas de identificar padrões, recorrências e estruturas de significação que revelam aspectos mais profundos da produção comunicacional. Conforme a própria Bardin explicita, o método visa obter indicadores que permitam inferências sobre as condições de produção e recepção das mensagens, ou seja, compreender não apenas o que é comunicado, mas porque é comunicado daquela forma e quais efeitos essa comunicação pode produzir.

Historicamente, a AC desenvolveu-se nos Estados Unidos entre as décadas de 1940 e 1950, inicialmente voltada para a análise de propaganda política e comunicação de massa. Nesse período, pesquisadores buscavam ferramentas sistemáticas para examinar discursos políticos, material jornalístico e produções culturais, tentando identificar padrões ideológicos e estratégias de persuasão.

Com o tempo, o método se expandiu para outras áreas do conhecimento e incorporou abordagens qualitativas mais sofisticadas, abandonando a rigidez inicial que privilegiava apenas a quantificação de elementos.

O que torna a AC particularmente adequada para esta obra é sua capacidade de articular a descrição sistemática do material com a inferência interpretativa. Não nos interessava apenas contabilizar quantas vezes o personagem Mussum era alvo de piadas racistas, mas compreender como essas piadas se estruturavam, quais estereótipos mobilizavam, que posições sociais naturalizavam e que efeitos de subjetivação poderiam produzir sobre espectadores negros e brancos.

### 3.1 O ENCONTRO COM O MATERIAL

O primeiro contato com os esquetes de "Os Trapalhões" revelou um universo vasto e desorganizado. Inicialmente, reunimos 47 esquetes disponíveis em diferentes plataformas digitais, principalmente no *YouTube*. Esse material se apresentava de forma fragmentária: vídeos de durações diversas, alguns editados por fãs, outros aparentemente originais, muitos sem datação precisa. Era como um quebra-cabeça cujas peças não se encaixavam naturalmente.

A maior parte desse acervo encontrava-se dispersa em canais amadores, páginas de fãs e compilações nostálgicas. No *Instagram*, o mesmo material circulava em versões editadas e frequentemente celebratórias, sem qualquer reflexão crítica sobre seu conteúdo. Buscamos também o acervo oficial da Rede Globo, através do projeto Memória Globo, mas constatamos que o material disponibilizado ali consistia principalmente em matérias institucionais sobre o programa, não nos esquetes originais que precisávamos analisar.

Essa dispersão do material não é acidental. Ela revela algo sobre o estatuto ambíguo de "Os Trapalhões" na memória cultural brasileira: um programa simultaneamente celebrado como patrimônio do humor nacional e crescentemente questionado por seu conteúdo

racista. A ausência de um acervo organizado e acessível dificulta tanto a pesquisa acadêmica quanto o debate público sobre o legado do programa.

Diante desse cenário, foi necessário estabelecer critérios rigorosos para a seleção do material que comporia o *corpus* da pesquisa. Optamos por trabalhar apenas com esquetes que pudessem ser identificados como originais, excluindo material editado ou compilações que alterassem a estrutura original das cenas. Privilegiamos também esquetes com datação identificável, ainda que aproximada, para que pudéssemos situar o material no contexto histórico de sua produção.

### 3.2 OS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

A definição do *corpus* analítico seguiu princípios metodológicos consagrados na AC: exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência. O princípio da exaustividade exige que, uma vez definido o campo do *corpus*, todos os elementos relevantes sejam considerados. A representatividade demanda que a amostra selecionada seja capaz de representar o universo mais amplo do qual foi extraída. A homogeneidade requer que os materiais obedeçam a critérios precisos e coerentes de seleção. E a pertinência determina que os documentos escolhidos sejam adequados aos objetivos da pesquisa.

Aplicando esses princípios, estabelecemos critérios específicos para a inclusão de esquetes no *corpus*. Buscamos material que apresentasse representações raciais explícitas sobre o personagem Mussum, seja através de estereótipos físicos, linguísticos ou comportamentais. Privilegiamos esquetes em que houvesse interação significativa entre Mussum e os demais integrantes do quarteto ou com personagens coadjuvantes, pois essas interações revelavam as dinâmicas de hierarquização racial que nos interessava analisar. Consideramos também o contexto narrativo: em que situações o personagem era colocado, que posições ocupava nas estruturas

dramáticas, como se relacionava com os espaços e com os outros personagens.

Estabelecemos ainda critérios técnicos: os esquetes deveriam ter duração máxima de dez minutos, permitindo uma análise detalhada sem que o material se tornasse excessivamente extenso; deveriam ter datação identificável, ainda que aproximada, para permitir a contextualização histórica; e deveriam apresentar algum grau de ineditismo em relação aos demais, evitando a repetição de piadas e situações que apareciam de forma recorrente em diferentes esquetes.

Os critérios de exclusão foram igualmente importantes. Excluimos as produções cinematográficas do grupo – os mais de trinta filmes estrelados pelos Trapalhões – não por considerá-las irrelevantes, mas por reconhecer que constituem um *corpus* distinto que demandaria análise específica. Excluimos também entrevistas e documentários, onde a distinção entre ator e personagem se torna mais nebulosa, embora façamos referência a esse material quando ele ilumina aspectos relevantes para a análise dos esquetes. Da mesma forma, não incluímos a produção musical de Mussum, seja os discos solo, seja o trabalho anterior com Os Originais do Samba, ainda que esse material também mereça atenção acadêmica.

### 3.3 O *CORPUS* FINAL

Após a aplicação sistemática desses critérios, o *corpus* foi reduzido de 47 para nove esquetes, produzidos entre 1977 e 1991. Esse recorte temporal não é arbitrário: corresponde ao período de maior popularidade do programa e de consolidação do personagem Mussum no quarteto. É também o período em que a Rede Globo se estabelece como emissora hegemônica na televisão brasileira, com capacidade de penetração em praticamente todos os lares do país.

O período abarca ainda transformações políticas significativas na história brasileira — o fim do regime militar, o processo de

redemocratização, a emergência de novos movimentos sociais. Essas transformações, contudo, parecem ter tido pouco impacto sobre as representações raciais veiculadas pelo programa, que manteve ao longo de toda sua existência estruturas muito semelhantes de construção humorística baseada em estereótipos.

Os nove esquetes selecionados totalizam aproximadamente 39 minutos de material audiovisual. Cada um recebeu uma identificação específica para fins de análise, permitindo referências precisas ao longo do trabalho. Os títulos dos esquetes, tal como aparecem indexados no *YouTube*, já revelam muito sobre seu conteúdo: "Racismo nos trapalhões com o pobre do Mussum", "Quem pintou o Mussum de branco?", "Mussum na delegacia", "Mussum, o azulão", entre outros. A própria nomeação do material por quem o disponibilizou *online* indica uma consciência, ainda que difusa, do conteúdo racial presente nessas produções.

### 3.4 O TRABALHO DE TRANSCRIÇÃO

O primeiro passo da análise propriamente dita foi a transcrição integral dos esquetes. Essa transcrição, contudo, não se limitou ao registro das falas. A comédia televisiva opera através de múltiplas linguagens simultâneas: o texto verbal, certamente, mas também a entonação, o gesto, a expressão facial, o posicionamento dos corpos no espaço, o enquadramento da câmera, os tempos cômicos, os silêncios significativos. Uma transcrição que se limitasse às falas perderia dimensões fundamentais do material.

Por isso, desenvolvemos um método de transcrição que buscava captar também os elementos não-verbais relevantes para a análise. Registramos as pausas, os gaguejos, as interrupções, os momentos em que um personagem era cortado por outro. Anotamos a posição espacial dos personagens em cena: quem estava acima, quem estava abaixo, quem ocupava o centro do quadro, quem era relegado às margens. Observamos os figurinos, os cenários, os objetos de cena que contribuía para a construção das representações. Esse

trabalho resultou em um documento extenso que funcionou como uma espécie de diário de campo digital, ao qual retornamos repetidamente ao longo da análise.

### 3.5 AS CATEGORIAS DE ANÁLISE

A AC opera através de categorias que permitem organizar e interpretar o material. Essas categorias podem ser definidas previamente, a partir do referencial teórico adotado, ou podem emergir do próprio material durante o processo de análise. Em nossa pesquisa, trabalhamos com ambas as possibilidades: partimos de categorias teóricas previamente estabelecidas, mas permanecemos abertos à emergência de categorias não previstas que o material revelasse como relevantes.

O referencial teórico sobre racismo recreativo, particularmente a obra de Adilson Moreira, nos forneceu um conjunto inicial de processos de subjetivação que deveriam orientar a análise. Moreira identifica diferentes mecanismos através dos quais o humor racista opera:

- a) A manutenção do status do grupo dominante;
- b) a gratificação psicológica obtida através da inferiorização do outro;
- c) a construção de uma representação positiva da branquitude;
- d) A mobilização de estereótipos depreciativos;
- e) As microagressões verbais e não-verbais;
- f) A pedagogia da subordinação racial;
- g) Os processos de autodiscriminação;
- h) A antipatia social; e

### i) A dimensão institucional do racismo.

Esses processos funcionaram como lentes através das quais examinamos cada esquete. Perguntávamos: de que forma este esquete contribui para a manutenção do *status* privilegiado do grupo branco? Que tipo de gratificação psicológica ele oferece aos espectadores brancos? Como ele constrói a imagem positiva da branquitude em contraste com a imagem desfavorável da negritude? Quais estereótipos específicos são mobilizados? Que microagressões podem ser identificadas? Como o esquete ensina a subordinação racial? Há elementos de autodiscriminação por parte do personagem negro? Como se manifesta a antipatia social? Qual o papel das instituições representadas na narrativa?

### 3.6 O PROCESSO DE CODIFICAÇÃO

Com as categorias de análise estabelecidas, procedemos à codificação sistemática do material transcrito. A codificação consiste em atribuir rótulos a trechos específicos do material, identificando em cada passagem quais categorias de análise estão presentes. Esse trabalho foi realizado com auxílio do *software* MAXQDA, ferramenta amplamente utilizada em pesquisas qualitativas que permite organizar grandes volumes de dados textuais e identificar padrões de recorrência.

O uso de *software* não substitui o trabalho interpretativo do pesquisador. Como bem observam os metodólogos, a AC é essencialmente uma tarefa hermenêutica que exige conhecimento teórico e sensibilidade analítica. O que o *software* permite é organizar as informações de forma sistemática, visualizar conexões entre diferentes partes do material e garantir que nenhum elemento relevante seja negligenciado no processo de análise.

Cada esquete foi analisado em múltiplas passagens. Na primeira leitura, buscamos uma compreensão geral da narrativa: qual a situação dramática, quem são os personagens envolvidos, qual o arco

cômico, como o esquete se resolve. Nas leituras subsequentes, aplicamos sistematicamente as categorias de análise, identificando em cada momento do esquete quais processos de subjetivação estavam operando. Essa análise detalhada permitiu identificar não apenas a presença de elementos racistas óbvios, como insultos explícitos ou comparações com animais, também mecanismos mais sutis de hierarquização racial que poderiam passar despercebidos em uma análise superficial.

### 3.7 A EMERGÊNCIA DOS TEMAS

À medida que a análise avançava, começaram a emergir temas recorrentes que atravessavam os diferentes esquetes. Esses temas não estavam necessariamente previstos no referencial teórico inicial, mas se impuseram pela força de sua presença no material analisado. A capacidade de identificar temas emergentes é uma das virtudes da pesquisa qualitativa: diferentemente de abordagens puramente dedutivas, que buscam apenas confirmar ou refutar hipóteses prévias, a abordagem qualitativa permanece aberta às surpresas que o material pode oferecer.

Identificamos inicialmente um conjunto amplo de temas emergentes: 54, para ser preciso. Muitos deles, contudo, eram variações ou desdobramentos uns dos outros. Um processo de refinamento e consolidação reduziu esse número a 17 temas distintos, cada um representando uma dimensão significativa das representações raciais presentes nos esquetes.

Entre esses temas, alguns eram esperados a partir do referencial teórico: o uso de estereótipos raciais, a associação entre negritude e determinados atributos derogatórios (violência, alcoolismo, hipersexualidade, malandragem), a inferiorização linguística através do "mussunguês", a posição subordinada do personagem negro nas estruturas narrativas. Outros temas, porém, emergiram de forma mais surpreendente.

Um desses temas inesperados foi o que chamamos de "pacto de branquitude", a forma como os personagens brancos do programa demonstrava solidariedade entre si, mesmo quando em situações de conflito aparente, e como essa solidariedade se manifestava particularmente quando o personagem negro estava presente.

Outro tema que emergiu com força foi o da "cordialidade" como marca das relações entre pessoas brancas. A referência aqui é ao conceito de "homem cordial" desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda, que identifica na cultura brasileira uma forma de sociabilidade baseada na aparente amabilidade que mascara hierarquias rígidas. Nos esquetes, os personagens brancos tratavam-se com uma cordialidade que não era estendida ao personagem negro ou, quando era, vinha acompanhada de uma condescendência que reafirmava a hierarquia ao invés de dissolvê-la.

### 3.8 A SÍNTESE EM TÓPICOS DE ANÁLISE

O volume de informações produzido pela análise detalhada dos nove esquetes era considerável. Para tornar a discussão dos resultados viável e produtiva, foi necessário um trabalho adicional de síntese. Os 17 temas emergentes foram agrupados em quatro grandes tópicos de análise, cada um reunindo temas que apresentavam afinidades conceituais ou que se referiam a dimensões relacionadas do fenômeno estudado.

a) Processos de Subjetivação e Estereótipos Raciais: o tópico reúne os temas relacionados às representações culturais, às imagens e aos estereótipos atribuídos a pessoas negras e brancas nos esquetes. Aqui se concentra a análise das formas específicas como o personagem Mussum era construído: os atributos que lhe eram associados, as características físicas e comportamentais enfatizadas, a forma como seu corpo e sua fala eram tornados objetos de riso.

b) Violência Racial e Hierarquia Racial: aborda as diversas manifestações de violência presentes nos esquetes, desde a violência

verbal dos insultos até a violência física das agressões em cena. Analisa também como essa violência se articula com hierarquias raciais naturalizadas, posições assimétricas de poder e mecanismos de segregação. É neste tópico que se discute também as formas, ainda que limitadas, de resistência do personagem Mussum, o que chamamos de "microinsurreições", ou seja, momentos em que o personagem revidava, questionava ou se recusava a aceitar passivamente as ofensas.

c) Mestiçagem, Pensamento Colonial e Capitalismo: esse tópico examina como os esquetes mobilizam e atualizam ideologias raciais de longa duração na história brasileira. O mito da democracia racial, a ideologia da mestiçagem como suposta dissolução das diferenças, a herança colonial nas formas de representação da negritude. Todos esses elementos aparecem nos esquetes de formas que revelam sua persistência no imaginário brasileiro. É aqui também que se articula a discussão com o conceito de Inconsciente Colonial-Capitalístico desenvolvido por Suely Rolnik.

d) Pacto de Branquitude e Cordialidade — analisa as formas como a branquitude se constrói e se mantém nos esquetes, não apenas através da inferiorização da negritude, também através da solidariedade entre personagens brancos e da construção de uma imagem positiva e naturalizada da branquitude como norma não-marcada. A cordialidade entre personagens brancos, contrastada com o tratamento dispensado ao personagem negro, revela mecanismos sutis de manutenção de privilégios raciais.

## 4 O RACISMO “BRASILEIRO”

Este capítulo foi desenvolvido com o propósito de apresentar alguns aspectos relacionados à epistemologia sociológica sobre o racismo brasileiro. Entretanto, ao examinarmos esses aspectos, torna-se evidente a presença de conexões profundamente enraizadas no racismo estrutural, com efeitos insalubres na autoimagem das pessoas negras. Essas conexões foram construídas em um projeto propositalmente pensado para definir o papel de ser negro como ser ainda incivilizado (MOREIRA, 2019).

A noção de incivilidade direcionada ao corpo negro, coloca-o em uma posição de desvantagem em relação ao corpo branco, já que é forjada em uma sociedade que introduz a razão e a ciência como valores centrais para a organização da vida cotidiana. Como resultado, o corpo branco é retratado como capaz de orientar nossas práticas políticas, culturais e sociais, enquanto o corpo negro vilipendiado é visto como um exemplo de projeto colonizador exitoso que, dentre outros espaços, também é aprisionado no espaço do riso.

O projeto colonizador é um fenômeno histórico e estrutural que se refere às práticas e ideologias dos colonizadores europeus que buscaram controlar as suas colônias, impondo as suas crenças e os seus valores sobre as populações nativas, utilizando a violência e a coerção para manutenção do poder. Embora seja difícil desmembrá-lo completamente, este trabalho visou fornecer algumas terminologias

sociológicas que possibilitam pistas e que nos ajudam a entender melhor (FANON, 2020).

Neste capítulo, trabalhamos Gilberto Freyre e alguns autores por entendermos que eles foram seminais na disseminação de conceitos problemáticos para a contestação do racismo brasileiro, dentre eles: o mito de que o Brasil é uma grande democracia; a ideia de mestiçagem como padrão de nossa raça; e a cordialidade como um padrão de comportamento que camufla as diferenças e as práticas de violência diárias cometidas contra os grupos não representados. Os diversos esquetes da comédia trapalhona nos apontam neste sentido.

Indiferente à forma com que a agenda acadêmica envolveu a problemática racial, as *gags* trapalhonas nos mostram que o racismo existe independente dos critérios utilizados para a sua definição. Os conceitos legitimadores na sociologia como raça, mestiçagem, democracia racial etc. seguem existindo e são constantemente debatidos na proporção de seus interesses e a cada instante se revestem de novos significantes. Como resultado, o racismo impede que uma parcela significativa da população brasileira tenha acesso igualitário na sociedade.

Munanga (2012) discute que a igualdade se refere a um estado de equidade e justiça social em que todas as pessoas, independentemente de sua raça, tenham as mesmas oportunidades e acesso aos recursos e serviços. Para o autor, a ideia persistente de que no Brasil existe a democracia racial e que somos mestiços disfarça e perpetua o racismo. Nesse sentido, o movimento de branqueamento da população brasileira envolveu o genocídio das pessoas negras que começou com o estupro das mulheres negras para gerar as variantes de sangue misto: o mulato, o moreno, o pardo, o pardavasco, o homem de cor, dentre outros.

Buscamos elucidar as inúmeras acepções que o racismo recreativo assume, dentre elas, o sentido da palavra “brincadeira”, que incorpora uma única interpretação quando direcionada para as

pessoas brancas, no entanto, para as pessoas negras tem múltiplos significados, dentre eles, ofender sem ter a intenção ofensiva declarada quando associada à comicidade. A comicidade racista tem por objetivo último perpetuar os desenhos risíveis dos corpos negros como encarcerados, nos processos de subjetivação que buscam delinearlos a partir de um propósito discriminatório.

#### 4.1 COMO “ELLES” SÃO

Casa Grande & Senzala / Grande livro que fala / Desta nossa leseira / Brasileira / Mas com aquele forte cheiro e sabor do Norte / Com fuxicos danados / E chamegos safados / De mulecas fulôs com sinhôs. A mania ariana / Do Oliveira Viana, / Leva aqui sua lambada / Bem puxada. Se nos brasis abunda, / Jenipapo na bunda, / Se somos todos uns *Octoruns*<sup>2</sup>/ Que importa? É lá desgraça? / Essa história de raça, / Raças más, raças boas / – Diz o Boas – / É coisa que passou. (BANDEIRA, 1996, p. 36).

Em um dia comum e ensolarado de 1878, um indivíduo apressado atravessava rapidamente um curto trecho ladeado por estabelecimentos comerciais de dois andares, localizado na Avenida São João, em São Paulo. O seu objetivo era adquirir uma cópia do jornal "O Correio Paulistano". As ruas estavam movimentadas com ambulantes gritando seus produtos e carruagens barulhentas passando apressadamente. O homem parecia determinado em sua missão, evitando as pessoas e obstáculos em seu caminho (SCHWARCZ, 1987).

Naquela época, São Paulo continuava espremida entre os charcos formados pelos rios Anhangabaú, Tamanduateí, Pinheiros, Juqueri e Cotia, uma cidade efervescida em vias de se transformar em uma grande metrópole, mas ainda com muitas casas branqueadas com tabatinga na periferia em contraste com as primeiras construções verticais e espigões que despontavam na área central. Aqui e ali,

---

<sup>2</sup> Que ou quem se considera ter um oitavo de sangue negro (nota explicativa).

chafarizes reuniam escravos e mulheres, moringas à cabeça, em busca de água. E muito barulho (SCHWARCZ, 1987; DEL PRIORE, 2009).

O trajeto até a banca de jornal era mais longo que o caminho tradicional, pois era salpicado por valões de água suja e trechos de lama. Se o transeunte era branco e rico, trafegava a cavalo ou de charrete, abandonando um rastro de estrume que exigia uma atenção redobrada dos demais pedestres. Contudo, a grande maioria eram trabalhadores apressados e negras escravas que desciam até o rio para lavar a roupa de seus senhores. Em alguns pontos era cercado por áreas inóspitas de matagais, “refúgios de *creoullos* patifes da pior espécie”, rascunhou o jornal naquele mesmo ano (SCHWARCZ, 1987).

Naquele dia, esse mesmo cidadão ao fazer a leitura do jornal, iria se deparar – em meio a tantas notícias, com anúncios sobre compra e venda de escravos, fugitivos, classificados, declarações políticas entre abolicionistas e republicanos – com uma chamada escrita “Como *elles* são”, uma pequena narrativa sobre um evento peculiar que tinha acontecido em uma viagem de navio que tinha saído do Porto de Santos até a cidade de Maceió, com várias personalidades do meio político e alguns passageiros, dentre eles uma pessoa negra.

Alguns jornais progressistas debatiam o fato de o Brasil ainda ser o único país das Américas a manter uma estrutura de escravidão, o que contrastava fortemente com a imagem de um mundo civilizado. Outros grupos sociais e políticos também denunciavam a continuidade da escravidão no Brasil, tais como: a Sociedade Brasileira Contra a Escravidão (SBCE) e a Confederação Abolicionista (CA), formadas por pessoas brancas e negras, que lutavam pelo fim do regime escravocrata no país (NABUCO, 1880).

Na sociedade europeia, décadas antes, permeada pelas ideias do capitalismo industrial e do Iluminismo, a escravidão passou a ser severamente questionada. “Como *elles* são”, portanto, torna-se um pequeno texto eivado de ironia e carregado de um humor racial aparentemente ingênuo. Uma narrativa acintosa sobre uma pessoa

negra, um “mulato bacharel”, que estava misturado no mesmo navio, onde se encontrava algumas personalidades da época e autoridades políticas do nordeste brasileiro.

O folhetinista da Gazeta menciona na viagem a Maceió e, entre outros, um furto a bordo:

[...] narrou um caso ocorrido a bordo. COMO ELLES SÃO [...] O presidente de Pernambuco que estava a bordo trazia consigo um negro muito bonito, *creoulo*, de bigode e *cavagnacs*, que pisava forte nos versos de Varella [...] Ao fim do jantar do primeiro dia da viagem, um dos passageiros ao voltar ao camarote deu denúncia ao comandante que lhe faltava um relógio, um *pince-nez* e uma corrente de ouro. No salão nobre o qual subia os camarotes só tinham ficado duas pessoas, um alquebrado de enjoo e o criado [...] houve a pesquisa e epilougou-se pela prisão do literato que obteve a posição de criado presidencial mediante valiosas cartas de recomendação [...] para cúmulo da desgraça do gatuno completamente descoberto ao saltar na Bahia [...] (SCHWARCZ, 1987, p. 11-12).

O “mulato pernóstico” ou o “mulato de pena” ou o “mulato bacharel” ou “bacharelismo” eram referências não elogiosas geralmente dadas aos rebentos bastardos, frutos de estupro, de algum senhor com alguma escrava bonita, que posteriormente ganhava a alforria e alguma formação acadêmica. Ato contínuo, constituía também um estereótipo depreciativo, burlesco, de caráter racista: “mulato pernóstico, de modos afetados, afrancesados, que era incapaz de reconhecer sua condição de verdadeiro meridional e mestiço” (GUIMARÃES, 2004 p. 37).

Na última parte do século XIX, à medida que pessoas negras livres e escravos forros começaram a circular na sociedade urbana com mais frequência devido a algumas mudanças significativas no cenário econômico, social e político – principalmente nas principais capitais brasileiras da época – era comum encontrá-los como tipos exóticos e aquinhoados de bom letramento, bem-vestidos e entrosados com

peças brancas, também dignos de chacota e piada, sempre com alguma lasca de conhecimento sobre qualquer assunto (COSTA PINTO, 1998).

A pena, o tinteiro e algum livro geralmente acrescentavam ao perfil uma intelectualidade que se complementava com outros acessórios, tais como: broches, abotoaduras, lenços e prendedores de gravata. Pernóstico era uma corruptela de prognóstico que também significava “indicar alguma coisa”, mas geralmente relacionado ao aspecto petulante, afetado, presunçoso e prognóstico (já que estava sempre indicando alguma leitura para algum curioso interessado em seu cabedal de conhecimento) (FONSECA, 2011).

Além dessas qualidades de inteligência e ambição, essas características eram acompanhadas por um conjunto de traços derogatórios, presentes na literatura e nas doutrinas de branqueamento: a falta de motivação, agressividade, arrogância, boçalidade, insolência, desejo de ser branco, inveja, atrevimento, irresponsabilidade, preguiça, falsidade e outros. Essas particularidades eram frequentemente associadas à figura do “mulato pernóstico”, que não reconhecia seu lugar, já que havia a associação entre cor mais clara e a possibilidade de ascensão social (SEYFERTH, 1994).

Detendo-nos no texto “Elles são”, vemos que a notícia em si podia ser lida e interpretada de maneiras diversas. Em termos pragmáticos, o texto estaria apenas relatando uma história comum de um escravo fujão que, para se adequar à etiqueta social da elite brasileira, incorporou maneirismos e modos de fala próprios desse grupo, com uma dose de rebuscamento literário a partir dos textos do poeta romântico Fagundes Varela (1841-1875), emulando uma subjetividade esvaziada dos sentidos que construíram a sua condição de pessoa negra.

Descrito no texto, o relato buscava despertar o riso do leitor letrado e (em sua maioria) branco para a sagacidade empreendida pelo escravo fugitivo, ou seja, através da imitação dos hábitos e

costumes da elite branca, esses indivíduos tentavam se inserir em círculos sociais mais privilegiados e assim conquistaria uma posição de destaque na sociedade. No entanto, essa estratégia era arriscada e muitas vezes resultava em uma sensação constante de insegurança e receio de ser descoberto.

Outro aspecto a ser notado na leitura é que tal relato poderia ser interpretado como um posicionamento ideológico do jornal e reflexo do conservadorismo da elite paulistana, dona da maioria dos veículos de imprensa na época. Nesse sentido, a narrativa, além de despertar gracejo, carregava em si uma mensagem implícita: a ridicularização das pessoas por meio de caricaturas e exageros, com exorbitância de traços físicos e psicológicos, em vista a perpetuação de estereótipos derogatórios (AZEVEDO, 1987).

Cabe ressaltar que a ridicularização de pessoas negras na imprensa brasileira do século XIX não se limitava a uma pequena parcela da população. Pelo contrário, era uma prática amplamente aceita e reforçada por um consenso social tácito entre as pessoas brancas que estigmatizava as pessoas negras e pardas. Em consequência, “um *creoullo* de *cavagnacs*, à moda *dândi*, leitor de Varella, etc.”, era algo tão incomum de se imaginar que beirava a uma piada hilária e fantasiosa e isso causava sentimentos diversos no público leitor (SCHWARCZ, 1987).

O texto apresenta uma oposição entre o “*creoullo*”<sup>3</sup>, visto como alguém estranho à ação e à sociedade branca. O uso do pronome

---

<sup>3</sup> De origem portuguesa, o termo crioulo ou *creoullo* surgiu na época colonial para fazer referência às pessoas negras que nasceram nas colônias. Também se chamava crioulos às pessoas negras nascidas no território americano (nomeadamente, no Brasil). O termo, neste caso, era usado para diferenciar pessoas nascidas nas Américas daqueles que chegaram da África na qualidade de escravos. (nota explicativa). Rodrigues (2011) lembra que nem todos os negros trazidos para o Brasil eram escravos, no entanto, nesse contingente trazido, havia diferenças de *status* legal. Em primeiro lugar, entre os africanos havia os africanos degredados (boçais) e os crioulos (nascidos no Brasil) – estes desfrutavam de privilégios sobre aqueles (nota explicativa).

"elles" opõe-se nitidamente ao "nós", representando o bloco dominante e majoritário da sociedade. Ao final do texto, o pronome "elles" evoca os princípios de civilidade emprestados pelos europeus ao Brasil periférico e provinciano. Esses princípios incrustam a ideia de que somente cidadãos brancos poderiam ser leitores de "classiões literários" e poderiam portar bigode, cavanhaque e *pince-nez*, símbolos do lugar e condição de sua superioridade (SCHWARCZ, 1987).

O texto também se desdobra muito além no seu trecho final. Entre pistas e sinais dedutivos que esvaziam a concretude de possível inocência do personagem descrito em torno de um ilícito que acontece no navio, não há como escapar. A elucidação do crime é evidente, não se trata apenas de um negro fujão, é sobretudo sobre um suspeito de ser ladrão apenas por ser uma pessoa negra. Essas interpretações são subjacentes e constituem a forma atemporal com que se operacionaliza o racismo estrutural na sociedade brasileira.

Sobre isso, Almeida (2019) menciona que o racismo estrutural no Brasil tem raízes históricas profundas, que remontam à época da escravidão e foram perpetuadas ao longo do tempo por meio de diversas estruturas sociais, econômicas e políticas. No final do século XIX, o país vivia uma fase de transição do regime escravista para o regime republicano, sem muita clareza sobre o destino das pessoas escravas libertas após a lei Áurea, o que ocasionou o mesmo estado de abandono existente no período escravocrata.

Esse pequeno texto, datado do século XIX, aponta que, na imprensa hegemônica, a população negra era frequentemente abordada por viés racializado – presente em *charges*, anúncios de emprego, análises sociais, notícias policiais, cadernos de cultura e esporte, entre outros conteúdos – que contribuía para a construção de um repertório pejorativo acerca dos afrodescendentes. Esses materiais conformavam visões de mundo excludentes, hierárquicas ou estereotipadas, o que gerava um fluxo de textos e imagens desfavoráveis.

Ao analisar a narrativa humorística publicada no jornal "O Correio Paulistano", é possível perceber algumas descrições alinhadas à forma como o racismo atemporal ainda representa as pessoas negras. Essas construções, muitas vezes disfarçadas de humor, camuflavam diversos discursos de violência, concomitante e atravessaram mais de um século para chegar na contemporaneidade, mantendo a linguagem sem sofrer alterações significativas, o que evidencia a contínua aderência do racismo à estrutura social brasileira.

Nesse contexto, não seria surpreendente que Mussum fosse retratado de maneira semelhante ao "mulato bacharel" nesse mesmo periódico, pois a base conceitual do racismo permaneceu inalterada quando se trata da representação das pessoas negras. Segundo Moreira (2019), em todos os momentos históricos, o humor racial teve como função perpetuar a ideia de que o racismo não é relevante ou inexistente no país, ao classificar piadas estereotipadas sobre pessoas negras como atos que não expressam desprezo ou condescendência.

#### 4.2 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL

Oh, musa do meu fado / Oh, minha mãe gentil / Te deixo consternado / No primeiro abril / Mas não sê tão ingrata! / Não esquece quem te amou / E em tua densa mata / Se perdeu e se encontrou / Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal! [...] Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo (além da sífilis, é claro). Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e sinceramente chora. (FADO TROPICAL, 1999).

Ao percorrer diferentes épocas, apesar de ter surgido como um simples relato jornalístico ao término do século XIX, o panorama em que se fundamentou o racismo no Brasil permaneceu praticamente inalterado, antes e depois da Carta da Abolição da Escravatura de 1888. Nesse sentido, as investigações acadêmicas sobre a escravidão no país, que emergiram posteriormente, trafegaram por uma

definição persistente: o senhor de escravos foi retratado como um indivíduo benevolente e amigo, acompanhado por um escravo submisso e leal (SCHWARCZ, 2019).

Tais representações estavam associadas a uma ideia amplamente difundida pelos historiadores de que o povo brasileiro tinha uma tradição de não violência, dotado especialmente da lhanza no trato, da hospitalidade, da generosidade. Essas virtudes eram vistas como características tão evidentes do caráter nacional que dificilmente haveria outro país na Terra que exibisse padrões tão elevados de civilidade e cordialidade, o que deixava de lado as contradições e os conflitos sociais existentes na realidade social (HOLANDA, 2016).

É dessa cordialidade que Holanda (2016) cuida em explicar, no entanto, reforça que ela não se limitava a ser um mero gesto de educação, gentileza ou conformidade aos códigos de conduta impostos pelo ambiente. Pelo contrário, ela emergia da urgente necessidade de estabelecer uma relação íntima e duradoura por meio da invasão do espaço do outro (o civilizado), bem como da necessidade de apropriar-se e incorporar para si os padrões culturais desse mesmo outro (frequentemente europeus).

Ao tentar abordar a História por seus inúmeros lados, Gilberto Freyre (1900-1987) também amenizou os problemas díspares da sociedade brasileira, dentre eles a questão do racismo. Nesse cenário, com a publicação de sua obra seminal “Casa-grande & Senzala”, ele foi o primeiro a romper com o racismo científico e o determinismo geográfico vigentes na sociologia nacional até 1930, postura insatisfatória, porém, para livrá-lo da pecha de “teórico das oligarquias” e disseminador do mito da democracia racial.

Ao analisarmos o trabalho de Gilberto Freyre (2003; 2010; 2015), é importante considerar a influência do pensamento eurocêntrico e patriarcal predominante. Essa influência levou a uma representação estereotipada e simplificada das relações entre

colonizadores e colonizados, distanciando-se da realidade complexa e marcada por desigualdades raciais. Além disso, é preciso considerar que, a posição privilegiada de Freyre na sociedade brasileira e no meio acadêmico, certamente limitou a sua visão sobre essa questão tão polêmica.

Coube a Gilberto Freyre a criação do termo “lusotropicalismo”, uma quase-teoria sobre a relação dos conquistadores portugueses com os trópicos. Em termos gerais, a acepção postulava a especial capacidade de adaptação dos portugueses aos trópicos, não por interesses políticos ou econômicos, mas por laços afetivos e de verdadeira simpatia. Tratava-se de uma suposta aptidão dos colonizadores para se relacionarem com as terras conquistadas e os povos autóctones de maneira amistosa e não conflitante.

Nisso, o autor explica, a razão estava em decorrência do passado histórico de formação do povo português, que era dotado de uma plasticidade intrínseca resultante da própria origem étnica e híbrida do estado lusitano, ou seja, da bicontinentalidade (constituída a partir do largo intercâmbio com as possessões ultramarinas) e a aculturação de mais trezentos anos entre mouros e judeus na Península Ibérica, que gerou um quadro de permeabilidade cultural tolerável e fluídica entre os portugueses (FREYRE, 2010).

Gilberto Freyre afirma que Portugal teria iniciado durante o período das grandes navegações “um novo tipo de civilização”, devido ao seu caráter de expansão ultramarítima “singularmente simbiótico de união de europeu com os trópicos”, no que ele define como um entrosamento benéfico para todos os envolvidos no processo: “ao lado desse novo tipo de civilização, vir-se-ia desenvolvendo um novo tipo de conhecimento ou saber dos trópicos pelo europeu, para o qual se sugere a caracterização de lusotropicologia [...]” (FREYRE, 2003, p. 69).

Esse “novo” tipo de saber, que Freyre afirma na colonização lusa, “é um saber experimental”, nascido e adquirido pela prática e pela observação, fruto apenas da experiência pela experiência, sem

teorizações ou metodologias. Ele cunha o termo “saber de experiência feito”, um tipo de empirismo pragmático já presente nas obras de Camões, sendo o saber do senso comum. Um pressuposto muito forte atrelado a uma pretensa ideia de sociologia da vida cotidiana, que coloca no centro o conhecimento das vivências do sujeito em detrimento das bases técnicas e teóricas de estudos ilustrados.

Junto a esse saber, criado na simbiose do português com os povos tropicais, originaram-se práticas fraternas de assimilação. Assimilação cultural e não etnocêntrica. A “civilização lusotropical” era vista como um conceito sociológico que vai além do político, retórico ou sentimental de uma “comunidade luso-brasileira”. Em outras palavras, a ideia de lusotropicalismo não se limita apenas à relação entre Portugal e Brasil, mas sim abrangeria todos os países colonizados pelos portugueses nos trópicos (PINTO, 2009).

A teoria lusotropicalista carregava, dentre outras ideias criativas, a suposição de que os portugueses tiveram uma capacidade inventiva para erigir civilizações altamente avançadas nos trópicos, tanto na América do Sul quanto na África. No entanto, muito além de uma civilização tropical portuguesa, essas colônias despontavam como um paraíso racial nascido a partir da miscigenação pacífica físico-cultural entre os povos negros, indígenas e brancos perfeitamente entrosados em valores e ideias (NASCIMENTO, 2016).

Mais tarde, alguns pensadores africanos começaram a refutar esse ardid colonizador pregado por Gilberto Freyre, que teve durante muito tempo alta influência no meio acadêmico brasileiro. Dentre eles, destaca-se o pensador, escritor e jornalista português António de Figueiredo (1929-2006), que denunciou o pensamento freyreano:

[...] as concepções e práticas de tolerância lusotropicalista foram ultrapassadas e tornaram-se irrisórias. Tolerância, como conceito moral, implica ainda uma arraigada, ainda que inconsciente, noção de condescendente superioridade racial [...] (FIGUEIREDO, 1977).

Freyre (2003) criou alguns eufemismos célebres, tendo em vista a busca por uma certa plausibilidade nas relações de raça no país, como exemplifica na sua ênfase e na sua insistência no uso do termo morenidade, em contraponto à miscigenação. Para o autor, a morenidade é uma mistura de elementos raciais, culturais e sociais que resultou da miscigenação entre diferentes grupos étnicos e culturais no Brasil. Ele argumentava que essa mistura criou uma cultura única em uma nova síntese que era distintamente brasileira.

Coube a Darcy Ribeiro (1922-1997) – que foi antropólogo, historiador, sociólogo, escritor e político brasileiro, conhecido por seu foco em relação aos indígenas e à educação no país – colocar como ponto central de suas obras que a mestiçagem foi um produto à base da violência e do estupro: “o produto verdadeiro da obra colonial de Portugal, que plasmou o povo-nação e que se multiplicou prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino” (RIBEIRO, 2006).

Cumprido apontar, contudo, que Ribeiro, ao contrário de Freyre, não compreendeu a miscigenação como um processo que se desenrolou de maneira pacífica na sociedade brasileira. Pelo contrário, o autor evidenciou a violência direta, sexual e estrutural do processo de miscigenação conduzido por meio da subjugação da massa de indivíduos constrangidos, depreciados e desumanizados, principalmente as pessoas negras que tinham contato direto com os colonizadores nos grandes centros (SOUZA, 2020).

Nesse sentido, o paradigma da morenidade se contrapõe ao paradigma da miscigenação em vários sentidos. Muito além de um intrincado e ingênuo jogo de palavras, a morenidade nasceria como um fruto de uma mística racista, cujo objetivo último envolveria o desaparecimento fenotípico e cultural dos descendentes africanos, pelo processo de embranquecimento da pele negra e da cultura das pessoas pretas. Para Freyre, tudo que advinha do arianismo constituía uma vertente com as melhores qualidades humanas (e as melhores intenções).

A morenidade, portanto, seria uma convergência para que todas as raças se misturassem até alcançarem uma aproximação aos valores eugênicos, estéticos e culturais de pessoas brancas. O termo moreno nasce daí, ou seja, do entrecruzamento das pessoas brancas com as pessoas pretas, no que resultaria a população majoritária do país em curto espaço de tempo, também viraria termo genérico para qualquer pessoa que carregasse características intermediárias entre o negro e o branco, sem identificação imediata (NASCIMENTO, 2016).

Para Nascimento (2016), Freyre também foi criador de outros rótulos sobre a exploração colonialista no Brasil. Ele criou o termo “cocolonizador”, que traz que as pessoas negras, a despeito de sua condição de escravas, também foram cúmplices no processo de expropriação da cultura indígena. A erradicação das populações indígenas, que para alguns historiadores eram impróprias para os trabalhos nas *plantations*, teve participação efetiva do contingente negro como cúmplice do projeto de exploração colonial.

As populações indígenas no começo da colonização, conforme as estimativas mais autorizadas, somavam cerca de dois a cinco milhões de seres humanos espalhados em todo os rincões da América do Sul. A escravidão indígena foi a primeira tentativa da coroa portuguesa de explorar a mão-de-obra local, no entanto a empreitada esbarrou em inúmeras dificuldades, dentre elas o desconhecimento do território e a intervenção dos padres jesuítas, que defendiam os índios para serem catequizados (HIGA, 2020).

Freyre foi também autor do termo “metarraça”, um neologismo labiríntico partejado dolorosamente na sua prosa sociológica. No entendimento de Vasconcellos (2011), tratava-se de uma teoria antropomorfizada de brutal surrealidade com *lócus* nos trópicos:

Metarraça, surrealidade bruta dos trópicos. Exercício do tempo túbio traz o refletir da prosa sociológica, quase câmara lenta, cada página é um plano de cinema [...] os metodistas da literatura ficam atônitos; como situar a

fera de Apipucos? Sua sociologia não é nem funcional, nem estruturalista, nem epistemológica, nem ontogenética, nem substancialista, nem formalista. Também não se diga que seja uma sociologia feita apenas para rir. Um saber gaiato [...] Gilberto Freyre foi salvo pelos olhos: a morte é a letra; a imagem, vida. Isso porque, alfabetizado tarde, a letra virou desenho: garatujou antes de escrever. (VASCONCELLOS, 2011, p. 237).

A metarraça significa o além-raça, uma suposta nova base psíquica da consciência brasileira alijada das diferenças raciais. Os dados demográficos sobre cor da pele indicavam, nos meados da década de 50, uma certa estabilidade populacional que se tornou uma síntese desse pensamento: a morenidade metarracial, um amálgama dos três povos constituintes do povo brasileiro – o branco colonizador, o negro escravo e o índio nativo – cuja sintropia já indicava o branqueamento como padrão dessa “nova raça”.

[...] Gilberto Freyre assim como o ânimo cultural antidepressivo da sua sociologia, contrária ao fel e azedume das Ciências ditas humanas. Ele não se engana ao comparar-se a Goethe, artista da fartura, tão locupletado que tomou fartão da glória e desceu numa boa ao sepulcro de Weimar. Viva o triunfo! Afinal nossos intelectuais costumam extenuar-se precocemente. Gilberto Freyre consegue escapar do complexo intelectual sadomasoquista de origem colonial. O preço que ele paga por isso é ser malhado de sociólogo gabola, frajola, soberbo. (VASCONCELLOS, 2011, p. 238).

As ambiguidades racistas de Gilberto Freyre já eram expostas na relação senhor-escravo quando ele mencionava que diversas famílias adotavam um “negrinho” para ser “o irmão adotivo” na família, criado com todos os privilégios que o filho da casa grande era detentor. Ocorre na sua interlocução um excesso de afeto e carinho, a docilidade desmorona quando ele adianta que, na idade adulta, era normal o irmão adotivo trabalhar pesado junto a seus iguais, já o irmão branco não (SCHUCMAN, 2020).

Segundo Schwarcz (2019), o paternalismo, o neocolonialismo e o racismo são expressões que aparecem de forma oblíqua e desarticulada na obra de Gilberto Freyre, o que significa que não são discutidos explicitamente, mas estão diluídas nas ideias, pressupostos e valores que permeiam a sua escrita. Para a autora, havia uma preponderância explícita de valores culturais europeus na estrutura de seu trabalho, o que levaria mais tarde a uma colocação de Florestan Fernandes (1920-1995) sobre a obra:

Todos os que leram Gilberto Freyre sabem qual foi a dupla interação [entre senhores e escravos], que se estabeleceu nas duas direções. Todavia, em nenhum momento essas influências recíprocas mudaram o sentido do processo social. O negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como "igual". (FERNANDES, 2007, p. 15).

Por último, o mito da democracia racial, apesar de não ter sido um termo cunhado por Gilberto Freyre, é operado na sua obra "Casa Grande & Senzala" de maneira direta ao mascarar o padrão opressivo das relações raciais no Brasil. Em consequência, percebe-se no texto uma refutação do preconceito e da discriminação existentes no país em todas as esferas, tornando invisíveis as questões crescentes sobre como o preconceito racial existe no país e como está manifestado nas esferas públicas e privadas.

Segundo Schwarcz (2012), o racismo brasileiro contou com a inestimável contribuição das faculdades de medicina, das escolas de direito e dos museus de história natural. Essas instituições foram fundamentais para fornecer uma base ideológica para práticas racistas já presentes na vida cotidiana. Além disso, o discurso socioantropológico da democracia racial brasileira, que teve ampla defesa de Gilberto Freyre, reforçou ainda mais a fusão entre a cultura popular e a ciência em um sistema de ideias que justificava o racismo.

Nesse contexto, a educação formal acabou por aprofundar a perpetuação do racismo na sociedade, mesmo que sua finalidade fosse promover a igualdade e a justiça. Como bem destacado por Munanga (1998, p. 48): “o racismo não é simplesmente uma questão de ignorância, mas sim um sistema de racionalidade intrinsecamente incorporado à ideologia”. Nessa perspectiva, o racismo é composto por um sistema complexo – baseado em crenças e valores arraigados na sociedade e na cultura brasileira – que busca internalizar ideias e suposições raciais como sendo verdadeiras.



Figura 7 - A Jangada de Welles

Rodrigues (2011) aponta que, décadas anteriores, o próprio cinema nacional sofria com uma postura de preconceito racial latente adotada pela sociedade e pelo governo. Ele exemplifica que, no período varguista, a polícia do Estado Novo reclamou oficialmente à embaixada estadunidense sobre o filme “*It’s all true*” (É TUDO VERDADE, 1998)<sup>4</sup> do cineasta Orson Welles (1915-1985), que feria a política de boa vizinhança adotada pelos dois países ao mostrar muito negro e muita pobreza na obra. À época, o episódio gerou diversos debates na imprensa que argumentava haver também a necessidade de destacar e equilibrar com a nossa ascendência européia.

---

<sup>4</sup> Em 1942, o renomado cineasta Orson Welles desembarcou no Brasil com o intuito de realizar um filme que retratasse a cultura local, contudo, o projeto acabou ficando inacabado. Este documentário apresenta as razões pelas quais a produção não foi concluída, revisitando os problemas que surgiram durante a realização das filmagens, e incluindo cenas que chegaram a ser gravadas. O governo norte-americano esperava que o filme ajudasse a melhorar as relações com a América do Sul, porém, tanto o estúdio RKO quanto as autoridades brasileiras não ficaram satisfeitas com o material inicial produzido. Ademais, o documentário faz uma reconstrução a partir do material bruto encontrado, de uma parte de “Quatro homens na jangada”, obra na qual Welles narra a história de quatro jangadeiros cearenses que navegam até o Rio de Janeiro em busca de ajuda do governo para a sua comunidade (nota explicativa)

Nos anos posteriores, à medida que a chanchada se consolidava como um gênero cinematográfico popular no Brasil – derivada do antigo teatro de revista e dos programas de rádio – que acabou destinada principalmente ao contingente majoritário de analfabetos e semianalfabetos que não conseguiam ler as legendas dos filmes estrangeiros. Nela ocorreria um uso excessivo de personagens estereotipados e caricaturais que permeavam a sociedade brasileira, ocasionando muito riso e descontração na plateia (HIRANO, 2019).

As pessoas negras evidentemente não escapariam dessas piadinhas e ironias ofensivas. De acordo com Hirano (2019), Grande Otelo lutou incansavelmente para ter relevância nas grandes produções nacionais de cinema, que na época bebiam descaradamente das fontes hollywoodianas. No entanto, como uma pessoa negra, ele enfrentava marcadores de diferença que muitas vezes se tornavam obstáculos intransponíveis para sua carreira. A sua miudeza, a sua voz esganiçada e nervosismo foram trejeitos que encantaram as plateias, sempre no papel de apoio aos protagonistas.



**Figura 8** - OTHELO, O GRANDE | Cinema brasileiro, comédia e racismo pelo próprio Grande Otelo

Na década de 1980, Grande Otelo diria que o papel do negro na chanchada era parte do inconsciente do povo brasileiro, ou seja, a fórmula era onipresente desde a época colonial:

Era um **negrinho** e um branco. O **negrinho** sempre tirando o branco de encrenca, o **negrinho** sempre parceiro do branco. Isso agradava o público da época. Como está agradando com Os Trapalhões que tem um negro no meio. O negro sempre participou das manifestações culturais do Brasil. E naquela época, o povo era mais simples, a chanchada retratava a vida brasileira. **Em toda casa sempre tinha um negrinho criado pela família** como eu tinha sido em São Paulo. (HIRANO, 2019, p. 415, grifo nosso).

Nas décadas seguintes, o programa “Os Trapalhões” surgiria como uma atração humorística que agradava a todas as classes sociais,

em particular ao público infanto-juvenil. Nesse contexto ideológico, a composição dos personagens-tipo do quarteto foi diretamente influenciada pelo sistema de racionalidade em vigor, resultando na representação de diversos protagonistas estereotipados, incluindo o icônico Mussum. É importante destacar, entretanto, que o racismo no cinema e na televisão não teve origem na comédia trapalhona, já que o preconceito racial na mídia nacional era uma questão antiga e enraizada.

#### 4.3 A MISCIGENAÇÃO RACIAL

“A liberdade é negra; a igualdade, branca e a fraternidade, mestiça”. (GUIMARÃES, 2011, p. 17).

O processo de miscigenação não se constituiu de maneira tranquila como fez acreditar Gilberto Freyre, uma vez que todo o tipo de violência foi imposto aos corpos de pessoas negras. Para Darcy Ribeiro (2006), a possibilidade de existência de uma democracia racial estaria vinculada com a prática de uma democracia social, na qual as pessoas negras e as pessoas indígenas pudessem partilhar das mesmas oportunidades que as pessoas brancas, sem qualquer forma de desigualdade. Fato é que, no longo processo histórico de construção do Brasil-nação, isso nunca aconteceu.

Segundo Vasconcellos (2015), Darcy Ribeiro foi um cientista social contrário à concepção europeia, que impregnava as bases epistemológicas do pensamento nacional. O seu entendimento, na sua própria definição, era “latino-americanizado” e “não-colonialista”, com forte oposição ao imperialismo europeu e posteriormente ao imperialismo *yankee*. Ele tinha uma visão única de uma América Latina sob a forma de uma grande pátria, com uma miríade de línguas nativas convivendo em harmonia e sem conflitos entre as diversas nações do continente.

Há no olhar de Darcy Ribeiro uma busca incansável na compreensão sobre quem somos e como fomos formados processualmente (latino-americanos). No Brasil, cada sujeito

constituiria uma vertente dessa complexidade de coexistência de vários brasis (do índio, do português, dos afrodescendentes, do crioulo, do caboclo, do sertanejo, do caipira, dentre outros) conformada em uma unidade múltipla identitária como nação, que se expressa em nossos traços culturais, nossas tradições, nossa música, nossa culinária, dentre outros aspectos.

No entanto, a despeito do projeto colonialista executado no país ter sido um rolo compressor sobre todas as culturas, não houve um verdadeiro apagamento das evidências materiais e subjetivas desses povos, ainda que tenha ocorrido todo um processo de segregação étnico-racial e antagonismos de classe – tomados como estruturantes na orquestração do país e do ordenamento social – que buscavam fomentar uma hegemonia dominante européia, ignorando a diversidade e a pluralidade da cultura brasileira (COSTA; PAIVA, 2018).

Como explica Martín-Baró (2017), o projeto de dominação formou sujeitos coletivos que passaram por processos de dominação e opressão, que além de agregarem consigo efeitos nocivos iminentes, ainda contribuíram para o seu assujeitamento, com naturalização e internalização desses processos, impactando diretamente em diversos âmbitos de suas vidas, desde as subjetividades e as identidades sociais até a forma como estabeleceram relações entre si e com o mundo.

Esses indivíduos carregaram consigo, de forma entranhada tanto física quanto simbolicamente, tanto objetiva quanto subjetivamente, os vestígios dos processos de assujeitamento em vida – cuja própria configuração solidária de outras forças participativas contribuíram para categorizá-los e suavizá-los – o que os impediu de usufruir de sua potência e liberdade. Isso gerou uma sensação de autoexclusão e autodepreciação, que foi reproduzida em diversas esferas da vida social, incluindo os meios de comunicação, a política e a cultura em geral.

Para Ribeiro (1986), o projeto colonial de mestiçagem buscava a criação de um produto híbrido inferior, produzindo uma espécie de gente-mula, dócil, atrasada e incapaz de promover o progresso sem a supervisão do paternalismo europeu. O autor menciona que diversos pensadores do final do século XIX indagavam a inferioridade do povo brasileiro, dentre eles Euclides da Cunha (1866-1909), jornalista competente e correspondente na Guerra de Canudos, que ficava insone ao relembrar os conflitos dos sertanejos da Bahia liderados pelo religioso Antônio Conselheiro contra o Exército Brasileiro e assim dizia: que o Brasil ou progredia ou desaparecia, mas perguntava: como progredir, com este povo de segunda classe?

O mais grave, porém, é que além de ser um povo mestiço – e, portanto, inferior e inapto para o progresso – nós somos também um povo tropical. E tropical não dá! Civilização nos trópicos, não dá! Tropical é demais. Mas isto não é tudo. Além de mestiços e tropical, outra razão de nossa inferioridade evidente – demonstrada pelo desempenho histórico medíocre dos brasileiros – além dessas razões, havia a de sermos católicos, de um catolicismo barroco, não é? Um negócio atrasado, extravagante, de rezar em latim e confessar em português. (RIBEIRO, 1986, p. 47).

Ademais, o Brasil em sua origem foi um moinho de gastar gente, uma vez que o processo de colonização do país, a partir do século XVI, implicou na exploração desenfreada dos povos nativos e dos africanos escravizados. Um processo que fez parte de toda a sua construção étnica e configuração social, desde as primeiras ocupações territoriais e as caçadas aos brasilíndios, até as empreitadas escravocratas que trouxeram milhões de degredados da África para o trabalho na lavoura e trabalhos de toda serventia.

Uma nova etnia foi forjada – e com elas novos traços de identidade nacional, mestiça, ameríndia – que foi refundada sob uma nova ordem baseada não somente na aculturação, mas de aculturação, também na busca incessante de não aceitação de sua própria ancestralidade, quase como tábuas rasas para a formação de

produtos psicológicos remoldados e remontados sob uma nova ordem que valorizava os dominadores que os oprimiam. Em suma, os opressores nas peles de oprimidos, numa relação constante, conflitiva e não dicotômica entre dominador e dominado (COSTA; PAIVA, 2018).

#### 4.4 O RACISMO ESTRUTURAL NO BRASIL

A carne mais barata do mercado é a carne negra. Só, só o cego não vê. Que vai de graça pro presídio. E para debaixo do plástico. E vai de graça pro subemprego. E pros hospitais psiquiátricos. A carne mais barata do mercado é a carne negra! Dizem por aí [...] que fez e faz história. Segurando esse país no braço, meu. O cabra que não se sente revoltado. Porque o revólver já está engatilhado. E o vingador eleito. Mas muito bem-intencionado. E esse país vai deixando todo mundo preto. E o cabelo esticado. Mesmo assim ainda guarda o direito. De algum antepassado da cor. Brigar sutilmente por respeito. Brigar bravamente por respeito. Brigar por justiça e por respeito (Pode acreditar). De algum antepassado da cor. Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar. Se liga aí. (YUKA; SEU JORGE; CAPPELLETTI, 2001)<sup>5</sup>.

Almeida (2019) destaca que, para a compreensão da sociedade contemporânea, é necessário adentrar as concepções de raça como produções sociais, históricas e políticas artificialmente construídas. Essas concepções surgiram a partir do momento em que o homem se tornou objeto de estudo da medicina, biologia e física. Essas grandes áreas construíram explicações e separações a partir das características fisiológicas, biológicas e geográficas dos indivíduos que, posteriormente, definiriam fortemente as capacidades intelectivas, morais e psicológicas existentes entre as “diferentes raças”.

O autor argumenta que tanto as características biológicas quanto as étnico-culturais foram utilizadas para estabelecer hierarquias de potencialidades entre os sujeitos, tornando-se marcadores sociais. Apesar da comprovação científica da inexistência

---

<sup>5</sup> Na interpretação de Elza Soares (nota explicativa).

de raças humanas, a nomenclatura "raça" ainda é amplamente utilizada para justificar desigualdades. Essa persistência não é somente um problema semântico, mas uma questão política e social, que perpetua estruturas de poder injustas.

A partir dessas diferenciações raciais, o racismo se estrutura como um conjunto de práticas que justificam diferentes formas de tratamento aos sujeitos pertencentes a grupos étnicos distintos, com base em justificativas genotípicas ou fenotípicas. Na sociedade atual, essa estruturação está enraizada nas relações de poder e no aproveitamento das vantagens concedidas por essa categoria racial, o que resulta em desigualdades sociais e econômicas significativas.

Almeida (2019) classifica o conceito de racismo em individual, institucional e estrutural, de modo a tornar sua compreensão didática:

a) A concepção individual do racismo é vista como uma patologia pessoal em que o indivíduo age guiado por ideias irracionais de segregação racial. Essa concepção pode não admitir a existência de racismo, apenas de preconceitos, enfatizando a natureza psicológica em vez da política do fenômeno;

b) A concepção do racismo institucional está relacionada aos impactos causados pelos modos de funcionamento das instituições que concedem privilégios a determinados grupos com base na "raça". Isso resulta na hegemonia de determinados grupos que buscam manter seus interesses sociais, políticos e econômicos, estabelecendo regras e condutas naturalizadas em princípios discriminatórios;

c) A concepção de racismo estrutural está profundamente ligada ao racismo institucional e determina suas regras a partir de uma ordem social estabelecida. As instituições influenciam o comportamento humano tanto do ponto de vista das decisões racionais quanto dos sentimentos e preferências, refletindo na estrutura da sociedade que normatiza verdades padronizadas e regras baseadas em princípios discriminatórios de raça.

Para Almeida (2019), muito além de ser um processo social, histórico e político, o racismo possui um *continuum* na produção de subjetividades, cujas consciências e afetos são constantemente moldados de acordo com essas verdades padronizadas. Esse processo, em diversas ocasiões, passa pela incorporação de preconceitos e de discriminação que são atualizados e funcionam como modos de subjetivação no interior do capitalismo. Esses processos não são espontâneos, uma vez que os sistemas de educação e meios de comunicação de massa são aparelhos que produzem subjetividades culturalmente adaptadas em seu interior:

[...] produzir um sistema de ideias que forneça uma explicação “racional” para a desigualdade racial [...] constituir sujeitos cujos sentimentos não sejam profundamente abalados diante da discriminação e da violência racial e que considerem “normal” e “natural” que no mundo haja “brancos” e “não brancos”. (ALMEIDA, 2019, p. 40-41).

É nesse ponto que o racismo assume, além das possibilidades materiais para o desenvolvimento das relações sociais capitalistas, uma condição de produção subjetiva. Com efeito, os indivíduos precisam ser formados, subjetivamente constituídos, para reproduzir os seus atos concretos nas relações sociais. O resultado é que o indivíduo precisa ser um trabalhador ou capitalista, em outras palavras, precisa naturalizar a separação entre Estado e sociedade civil, contextualizar a sua condição social e enquadrar o seu pertencimento a determinada classe ou grupo (ALMEIDA, 2019).

#### 4.5 “ELLES” VÃO RIR POR ÚLTIMO E VÃO RIR MELHOR

Fernando Lobo (1915-1996) e Evaldo Rui (1913-1954), outrora desconhecidos, habitavam na zona boêmia da Lapa, no Rio de Janeiro, onde testemunhavam eventos notáveis da vida real que ocorriam nos bares que frequentavam. Em meados dos anos 40, Rui narrou para Fernando uma cena curiosa que havia presenciado ao deixar o banheiro: uma mulher pobre e negra, aparentando problemas

mentais, implorava freneticamente que um dos jogadores de sinuca aceitasse a sua criança de colo. Ela gritava: "Tome, o filho é seu!!", enquanto o homem afirmava que a mulher estava perturbada, visto que o filho não era dele (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 2015).

Com papel e caneta prontamente à disposição, ambos se dedicaram à composição de um baião que descrevesse a cena em questão. Contudo, com a proximidade do carnaval, optaram por transformá-lo em uma animada marchinha de carnaval. Desse modo, surgiu a marchinha intitulada "Nega Maluca", cuja gravação na voz de Linda Batista (1919-1988) foi um estrondoso sucesso no carnaval de 1950:

Estava jogando sinuca / Uma nega maluca me apareceu  
/ Vinha com um filho no colo / E dizia pro povo / que o  
filho era meu (bis) / Toma que o filho é seu / Não senhor  
/ Guarda o que Deus lhe deu / Não senhor / Há tanta  
gente no mundo / Mas meu azar é profundo / Veja você,  
meu irmão / A bomba estourou na minha mão / Tudo  
acontece comigo / Eu que nem sou do amor / Até parece  
castigo / Ou então é influência da cor [...] (NEGA  
MALUCA, 1949).

No Recife, no final de 1959, um boato se espalhou como fogo de palha de que todas as pessoas negras virariam macacos no ano seguinte. Isso causou muito medo e apreensão na população de Pernambuco, que viram os seus bens e suas economias ameaçados por famigerados primatas. Apesar do absurdo, dois compositores locais, Sebastião Lopes (1905-1974) e Nelson Ferreira (1902-1976), decidiram converter essa deixa em um frevo jocoso e zombeteiro intitulado "Operação Macaco", que se tornaria um sucesso instantâneo no carnaval de 1960.

A canção foi interpretada pela estrela da rádio pernambucana, Nerize Paiva (1902-1976). Ela costumava usar roupas exuberantes e extravagantes. As suas *performances* eram repletas de movimentos sensuais e provocativos, que deixavam o público masculino extasiado. Durante a interpretação da canção "Vai lavar teu siri", que se tornou

um grande sucesso no rádio, ela costumava dar rodopios em sua saia, insinuando suas partes íntimas, o que causava verdadeiro furor na plateia, formada em sua maioria por homens e adolescentes (HORTÊNCIO, 2014).

Assim dizia a letra:

Dizem que em 60 nego vai virar macaco / Ora vejam só que grande confusão / Se for verdade essa Operação Macaco / Penca de banana vai custar um milhão. / Quem mata um gato tem sete anos de azar / Tem nego como o diabo fazendo tchuí-tchuí / Se for verdade o que diz o profeta / O que seria de Pelé ou do Didi? / Nego é gente igual a gente / Muito preto existe pra ninguém botar defeito / Profeta toma jeito, cuidado com a negrada / Se ela te pega vai dizendo, olha a papada! (OPERAÇÃO, 1959).

No final da década de 1980, o programa “Os Trapalhões” fazia uma releitura cômica do programa de sucesso “O Sítio do Pica Pau Amarelo”. Zacarias, vestido de Emília, pede para que Tia Anastácia (em uma das raras aparições de Mussum vestido com roupas femininas) “**esclareça**<sup>6</sup> uma dúvida”. Nisso, aparece Didi vestido do nobiliárquico (branco) Visconde de Sabugosa, que emite um sibilo irônico e retruca: “Tia Nastácia não pode **esclarecer**, mas empretecer uma dúvida”. A claque caiu na risada (AQUELE TEMPO, [20-?], grifo nosso).

Em outro esquete, Casa Abandonada, exibido também na década de 1980, o quarteto invade uma casa abandonada para procurar abrigo. Começa a chover e os bufões, sem outra solução, resolvem dormir ali no chão mesmo. À noite, surge um gorila furioso que, ao constatar a presença daqueles intrusos, resolve atirar um a um pela janela. No entanto, ao deparar-se com o Mussum, que dormia catatônico, coloca-o no colo e começa acariciá-lo. Ao término, surge

---

<sup>6</sup> Expressão racista (nota explicativa).

Zacarias que diz: “Acho que é algum amigo de infância dele” (CARRICO, 2018, p. 102).

Em 2012, na primeira edição do “Proibidão *Stand Up Comedy*”, apresentado na casa de show *Kitsch Club*, na Vila Mariana, foi contratado o humorista em ascensão Felipe Hamachi (1982-). Os componentes da banda e da equipe técnica assinaram um termo de compromisso de não ofensa (TCNO) para evitar qualquer tipo de problema legal com relação ao conteúdo ofensivo das piadas proferidas pelo artista. No entanto, esqueceram-se do tecladista negro. A confusão se instaurou no momento que o humorista disse que não se pega AIDS<sup>7</sup> em relações sexuais com macacos e, em seguida, dirigiu olhares para o tecladista da banda, insinuando que mantinha relações sexuais com ele (ARAÚJO, 2016).

Na campanha eleitoral de 2017, o candidato ultraconservador Jair Bolsonaro (1955-) arriscou uma piada no seletor Clube Hebraica, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Diante de uma platéia branca, disse em tom cômico: “Fui num quilombo. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada! Eu acho que nem para procriador ele serve mais. Mais de um bilhão por ano é gasto com eles” (VEJA, 2017). A platéia composta por judeus – povo perseguido na Segunda Guerra Mundial e que sentiram na pele as atrocidades do genocídio promovido pelos nazistas – contraditoriamente, em sua maioria, caiu em estrondosa gargalhada. Processado, a defesa de Bolsonaro alegou que ele apenas tinha usado “piadas e bom humor” para criar um clima de descontração em uma platéia carrancuda.

Além do território brasileiro, Grada Kilomba (2020) relata na sua obra “Memórias da Plantação” um episódio narrado por uma amiga negra sobre o seu namorado, um músico branco de *jazz*, que,

---

<sup>7</sup> AIDS é a nomenclatura em inglês para SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida). O termo AIDS é pejorativo e funcionou, durante algum tempo, como fonte de piadas sobre homossexuais (nota explicativa).

em um momento descontraído, resolveu contar uma piada sobre pessoas negras:

Bom, eu sei de uma piada, mas eu não posso te contar mesmo [...] E eu disse: Aha, qual foi, me conta, me conta, me conta [...], mas ele não queria, admito que ele não queria me contar. Mas, por fim, ele acabou cedendo. Ele então pegou um pedaço de papel e desenhou [...] (Kathleen desenha um círculo com dois triângulos dentro). E depois ele me perguntou: 'O que é isso?'. Eu olhei para ele e disse: 'Parece um sinal da Cruz Vermelha que foi apagado'. E eu não sabia o que aquilo era, e ele disse: 'São dois membros da Ku Klux Klan olhando para baixo para um homem negro que foi jogado em um buraco (escuro)!' (KILOMBA, 2020, p. 134).

Nos exemplos, em momentos temporais distintos, observa-se no tom da piada a maneira desconstrutiva com que são representadas as pessoas negras. As desculpas nos casos estão amparadas nas normas sociais de liberdade de expressão e do humor como retrato crítico da sociedade. No fundo, assim dizem os autores das piadas, é um racismo "sem intenção de ofender", já que um dos papéis do humor seria espelhar de forma satírica as diversas peculiaridades existentes entre grupos sociais distintos.

Nesse sentido, Propp (1992) destaca que a dinâmica presente no humor racista para que uma piada seja bem-sucedida é que haja um "ri com" e um "ri de". Nesse sentido, os brancos são o "ri com", aqueles que riem juntos, enquanto as pessoas negras são o "ri de", o objeto que é ridicularizado na piada. Essa dinâmica não pode ser dissociada, pois são duas grandezas que se entrelaçam de forma inseparável. Ou seja, a piada só é bem-sucedida se o objeto da piada (pessoas negras) é ridicularizado e se o sujeito que ri (brancos) está presente.

De acordo com Moreira (2019), o humor é um conjunto de ações e mensagens cujo objetivo é induzir o riso em uma pessoa, utilizando o aspecto anedótico do diferente e do inesperado em uma

situação imprevista. Na televisão, a imagem, o gesto e a fala são recursos que se destacam na produção do efeito cômico. O humor não é um comportamento reflexo isolado, apesar de pessoas sorrirem em atividades individuais, como jogar videogame, ler um livro ou assistir um filme clássico. Ele é parte integrante de interações sociais cotidianas.

O humor tem o objetivo de retirar as pessoas do cotidiano, resgatá-las da dureza da realidade e jogá-las, pelo menos alguns segundos, em mundos alternativos, onde o efeito anestésico da emoção possa despertar alívio. O objetivo último do humor é o riso, não o contido, mas aquele que nasce naturalmente de dentro do ouvinte e sai espontâneo. No entanto, o racismo recreativo, ou o humor racista, possui alguns aspectos relevantes para serem analisados, conforme discrimina Moreira (2019):

a) Inicialmente, parte da idealização de que determinados grupos étnicos possuem defeitos físicos ou morais que não se enquadram ao padrão estabelecido no contexto em que é fabricada a piada, razão pela qual sempre estão envolvidos em situações ridículas e dignas de gracejo;

b) O segundo ponto é que esse tipo de humor sempre reproduz estereótipos derogatórios sobre os membros desses grupos, o que reforça a percepção social de seus supostos defeitos morais inatos. O que é importante ressaltar é que, embora nem todo humor que representa grupos raciais seja racista, existem aqueles que são tóxicos porque propagam conceitos equivocados sobre as denominadas minorias raciais;

c) Terceiro, existem estudos que demonstram que o humor causa danos psicológicos e sociais às suas vítimas. O termo *bullying* foi criado recentemente para enquadrar as práticas de atos violentos, intencionais e repetidos contra uma pessoa indefesa, que podem causar danos físicos e psicológicos às vítimas. Estas se sentem moralmente degradadas devido às piadas;

d) Quarto: a natureza do racismo recreativo está relacionada ao contexto cultural na sua produção e ao caráter estratégico para a sua utilização, ou seja, existe para perpetuar os estereótipos responsáveis pela marginalização moral e material sobre pessoas negras. Também funciona como meio de legitimação social;

e) Quinto: As construções discursivas racistas, dentre elas as que circulam no meio televisivo, também buscam continuamente criar, reciclar e recircular os processos de subjetivação que atravessam pessoas negras;

f) Por último, uma das principais premissas do humor racista é proporcionar satisfação psicológica aos membros do grupo racial dominante, uma vez que a perpetuação de estereótipos prejudiciais em relação aos grupos ofendidos também fortalece o sentimento de solidariedade entre aqueles que possuem poder político e cultural.

Sobre a satisfação psicológica, Moreira (2019, p. 52) assim se pronuncia:

O humor possui, então, finalidades psicológicas e sociológicas importantes. Para Freud, o humor de caráter hostil ou derogatório procura atacar uma pessoa ou um grupo de pessoas vistas como diferentes ou inferiores. Ao representar o outro como um ser de menor estatura moral, como uma pessoa desprezível ou como um personagem cômico, nós alcançamos satisfação psicológica. O humor hostil encobre nossa agressividade em relação ao outro, o que é uma forma de superar inibições sociais que condenam expressões públicas de desprezo e ódio. Segundo Freud, o humor hostil permite que o indivíduo possa satisfazer sua agressividade de forma relativamente benigna.

[...] Ele seria uma maneira de o indivíduo produzir uma catarse psicológica: o humor permite a sublimação da energia psíquica que a pessoa investe na repressão de seus impulsos. Constitui, assim, uma substituição dos propósitos inconscientes. Experimentos têm dado

suporte, mas também questionado a teoria da catarse proposta por Freud. Enquanto alguns deles afirmam que a exposição a formas de humor derogatório diminui nossos impulsos agressivos, outros deixam claro que ela aumenta a indisposição em relação aos componentes de outros grupos.

Assim como em toda forma de prática racista, o uso de humor racista ou racismo recreativo implica em difamações direcionadas à *psique* e ao corpo das pessoas negras. Esse tipo de comportamento visa capturar tanto a subjetividade quanto a corporalidade negras, alvejando-as através da comicidade ou brincadeira, com o propósito de provocar o riso. No entanto, o riso de pessoas brancas muitas vezes serve como um véu para encobrir a violência simbólica que está sendo perpetrada, silenciando o seu caráter ofensivo.

Em uma entrevista, o pesquisador Adilson Moreira alerta que a imagem divertida contida na piada racista serve como escudo protetor da “imagem social” que o humor busca demonstrar. No depoimento, feito na BBC em 2021, o autor ainda afirma que sofreu muita chacota na escola, nas segundas-feiras seguintes ao programa “Os Trapalhões”, uma vez que seus colegas reproduziam piadas racistas sobre o personagem Mussum. Ao longo do tempo, as pessoas tentavam se eximir de responsabilidades quando eram acusadas de racismo e tinham como argumento de que, à época, não existia racismo, uma vez que era uma brincadeira praticada pelo programa humorístico de maior audiência nacional (PASSARINHO, 2021).

#### 4.6 A RAÇA COMO REFERENTE DE SUBJETIVAÇÃO NO ICC

Guattari e Rolnik (2011) expuseram sua concepção de subjetividade como um processo coletivo e político: ela composta por diversos vetores para além de um eixo organizador vinculado à instância psicológica e fundamentado na lógica da representação. Segundo os autores, não são os meios de transmissão de significações – por meio de enunciados significantes e tampouco modelos de identidade ou identificações – que impulsionam o processo de

construção da subjetividade capitalística. São os sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtoras de controle social e as instâncias psíquicas instauradas ao longo do processo (GUATTARI; ROLNIK, 2011).

Guattari (1981) afirmou anteriormente haver uma indissociabilidade entre o modo de subjetivação majoritário em curso e o capitalismo. Posteriormente, com Rolnik, ele retoma a ideia e explica que, na contemporaneidade, essa associação gerou uma interconexão entre a cultura como esfera autônoma e os mercados de poder: os mercados econômicos, dos níveis de produção, de criação e do consumo real. Esses mercados durante muito tempo se basearam nos modelos de valores de troca. Na atualidade funcionam também no controle de subjetividades, o que Guattari denominou de “cultura de equivalência” na esfera da cultura (GUATTARI, 1981; GUATTARI; ROLNIK, 2011).

Para Deleuze e Guattari (2011), nos processos de subjetivação, as perspectivas identitárias, essenciais, universais e unitárias de subjetividades perdem força para uma dialética pulsional de descentralização do sujeito (baseada em um projeto conscientemente político arquitetado pelas forças do capitalismo). Adequando-se a essa pulsão, na dinâmica do racismo recreativo, a subjetividade é conduzida a um estado concomitantemente estranho e familiar, que desestabiliza o seu contorno e as imagens que ela tem para si mesma e do mundo, provocando-a um mal-estar constante. Essa desestabilização encontra força nos estereótipos e tem neles a sua razão de ser.

A partir dessa perspectiva, o capital e a cultura se transversalizam como vetores de subjetivação:

E quando falo de sujeição subjetiva não me refiro apenas à publicidade para a produção e o consumo de bens. É a própria essência do lucro capitalista que não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na

tomada de poder da subjetividade. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 25).

Para os sistemas de produção de subjetividades capitalísticas, a subjetividade pode ser moldada para atender a lógica do mercado e outros fins em prol de interesses políticos por meio dos processos de subjetivação. No entanto, Guattari (1981) afirma que apesar de tudo isso e talvez muito mais, “a subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo”, uma vez que ela se encontra livre e desprendida, em circulação em torno dos conjuntos sociais de diferentes envergaduras, “dispersas ou agrupadas”, sendo ela fundamentalmente social, assumida e vivenciada por todo e qualquer sujeito em sua existência particular.

Dessa maneira, os processos de subjetivação são realizados por intermédio de componentes heterogêneos e nem sempre detectáveis; de materiais físicos ou simbólicos distintos; de linhas e vetores geográficos ou psíquicos. Esse conjunto diverso, relativo à existência, possui os seus movimentos próprios e se caracterizam como devires múltiplos, que se atravessam num plano infinito de conexões e agenciamentos:

Os processos de subjetivação [...], não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias psíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim, sistemas que não são imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.). (GUATTARI; ROLNIK, 2016, p. 118).

Para Costa (2012), o entendimento de raça e racismo passam por duas instâncias: a desconstrução do conceito de identidade e negritude instaurado como verdade científica, uma vez que elas são formulações psíquicas; segundo, a construção de um novo enquadramento que opere como organizador psíquico e depositário de estratos de personalidades, conscientemente elaborados sobre a questão racial e como forma de combate às manufaturas contínuas de subjetividades, nem sempre favoráveis às pessoas negras.

À vista disso, a construção de novos projetos discursivos sobre negritude e identidade envolveria o abandono, dentre outros atos, dos modelos estabelecidos como processos de subjetivação, o que, na contemporaneidade, seria um ato de força extremo, visto que essas práticas se encontram plenamente estabelecidas como uma nova forma de extrativismo colonial, continuamente fagocitária contra os recursos imprescindíveis do inconsciente – a pulsão vital, a linguagem, o desejo, a imaginação, o afeto, etc. – no intuito de capturar aquilo que Rolnik (2018a) designou como *potentia gaudendi*.

*Potentia gaudendi* significa Potência de Atuar, Força de Existir ou Força Orgásmica. Trata-se de um conceito formulado por Spinoza (1632-1677) e tomado também por Paul Beatriz Preciado (1970-) para designar a multidão dos anormais, a quebra da servidão e a busca da liberdade na era contemporânea. Anormais seriam aqueles que já não seguem as normas. Em várias partes do capitalismo, assistem-se às tentativas de ruptura dos regimes disciplinares: do gênero, do racismo, do sexismo, de todos os “ismos” para um novo posicionamento de vida (PRECIADO, 2015).

Guattari (1981) argumenta que as forças reacionárias (isto é, aqueles que se opõem a mudanças sociais e políticas) buscam constantemente aperfeiçoar técnicas e saberes para os processos de captura, que são formas de apropriação de elementos do inconsciente coletivo para fins de controle e manipulação. Esses processos são utilizados para que o capitalismo mundial possa expropriar as forças

do inconsciente, ou seja, apropriar-se das tendências psicológicas e culturais para fins lucrativos.

De acordo com Guattari (1981), uma revolução molecular é proposta como forma de resistência ao Capitalismo e aos regimes estabelecidos. Ele argumenta que a mudança real não pode ser alcançada unicamente por meio de uma revolução política tradicional, mas seria necessária a criação de novas formas de organização social que sejam autônomas e descentralizadas. Além disso, ele destaca a importância de uma revolução no âmbito dos processos de subjetivação, que se refere à dimensão micropolítica.

As formas de organização social, que Guattari (1981) chama de "estruturas autogestivas", são compostas por grupos de pessoas que trabalham juntas para alcançar objetivos comuns sem depender de hierarquias ou autoridades externas. A ideia é que, ao se unir em torno de interesses compartilhados e assumir a responsabilidade pela gestão e tomada de decisões dentro de seus próprios grupos, as pessoas podem potencializar sua capacidade de resistir ao *status quo* e criar mudanças significativas na sociedade.

No estágio atual do desenvolvimento do capitalismo periférico, com o avanço das altas tecnologias, as classes dominantes exercem um controle direto sobre as dinâmicas emocionais das massas, resultando em processos de dominação que afetam profundamente as dinâmicas subjetivas. Essa dominação se dá através da atomização da massa em indivíduos, incentivando-os a buscar sua diferenciação e individualidade dentro dos parâmetros impostos pelo próprio sistema. Esse processo de dominação ocorre para além das batalhas ideológicas e das dinâmicas de compreensão e representação do real.

Nesse sentido, Rolnik (2018b) aponta que o ICC – surgido no centro dos impérios coloniais e patriarcais europeus – sofre convulsivamente de atravessamentos desde suas origens por estruturas de opressão colonial e sexual. O ICC é operado por uma rede de dispositivos capitalistas que, há muito tempo, já tinha

conseguido se apropriar e exaurir os recursos materiais do planeta. Contudo, a partir dos movimentos sociais que sacudiram o final da década de 1960, ocorre uma mudança significativa, uma vez que a sua nova configuração assume a forma de apropriação das potências psíquicas dos povos colonizados.

O cenário posterior à década de 1960, segundo Suely Rolnik (2018a), apontava duas direções possíveis: as forças liberais sucumbiam ao medo ou ampliavam novos horizontes de luta e de resistência na decifração da violência, em suas novas e antigas modalidades. Nesse meio tempo, e não por acaso, sob a nova versão do regime do ICC, a arte se tornou um campo bastante cobiçado como fonte de apropriação psíquica pelo novo capitalismo com o objetivo de instrumentalizá-la.

No entanto, muito além da simples instrumentalização das artes, existiriam diversos interesses micropolíticos:

a) O primeiro seria neutralizar a força transfiguradora das práticas artísticas, compendiando-a à mera operação criativa e dissociada de sua incumbência ética de possibilitar aos sujeitos novas reflexões sobre “ser-e-estar” no mundo, isto é, o capitalismo busca reduzir a arte a uma mera atividade estética, destituindo-a de seu potencial de reflexão e crítica social;

b) O segundo objetivo micropolítico seria minorar os esforços criativos abraçados pela subjetividade, destituí-la da ação e da reflexão política sobre a sexualidade, os afetos e tudo aquilo que se refere à intimidade. Isso significa que o capitalismo busca retirar da subjetividade o seu potencial de questionamento e reflexão sobre questões pessoais e sociais relacionadas à sexualidade, aos afetos e às relações interpessoais.

Esses dois objetivos estão diretamente relacionados, já que a arte é uma forma de expressão e questionamento da subjetividade. Portanto, ao neutralizar a arte, o capitalismo também enfraquece a

capacidade da subjetividade de refletir e agir sobre as questões pessoais e sociais que afetam a vida dos indivíduos. Para a autora, o ICC é um conceito-chave para entender os processos de subjetivação na contemporaneidade – ou seja, aqueles processos que buscam modular as formas como os indivíduos ou grupos coletivos pensam sobre si mesmos ou sobre os outros – uma vez que é por esse meio que ele opera:

“[...] o Si Próprio (*Soi*) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos” DELEUZE (1988, p. 87).

Um dos esquetes racistas que mais chamava a atenção do programa “Os Trapalhões” não envolveu o personagem Mussum, mas outro ator negro que quase se tornou o quinto participante do grupo, ou o “trapalhão adotivo”, como foi chamado. Tratava-se de Tião Macalé, o humorista Augusto Temístocles da Silva Costa (1926-1993). Tião Macalé não se tornou um trapalhão oficial por conta de sua conhecida dificuldade em decorar textos e esquecer as falas.

O esquete pode ser utilizado como uma pequena aula introdutória sobre o ICC e os processos de subjetivação:

[...] A primeira cena do quadro humorístico “O Jornaleiro” mostra Tião Macalé entrando em um restaurante lotado de pessoas brancas, ele começa a circular entre as mesas como se cobiçasse algo, mas acaba sentando-se em algum lugar (O JORNALEIRO, 2018). Em poucos segundos, entra um jornaleiro (Didi) e profere uma notícia premonitória associada ao recém-chegado Tião Macalé: - “Extra, extra, crioulo assaltante entra em restaurante de luxo!!” [...] Todos se levantam incontinentes com as mãos voltadas para cima em sinal de rendição. Abordado pelo *maitre*, Tião Macalé explica que veio apenas tomar uma cerveja. Senta-se. Há um respiro de alívio geral. Após algumas piadas com outros coadjuvantes, Tião Macalé configura o seu objetivo

naquele local: saca a arma muniada, anuncia o assalto e atira para o alto [...] A polícia entra em cena e rapidamente sem resistência rende o assaltante. Ao término, Didi conclama a todos a realizarem um ato de reparação pela “ofensa” que Tião Macalé proferiu contra ele (e contra todos) ao profanar aquele espaço social branco, ocorre então um simulacro de linchamento público com a conveniência da força policial (CAVALCANTE; XAVIER, 2022).



Figura 9 - Os Trapalhões - O Jornaleiro

No esquete, o restaurante funciona como um espaço macropolítico onde se materializam dispositivos micropolíticos do cotidiano, internalizados no *habitus* dos frequentadores. Segundo Grenfell (2018), o *habitus* é um sistema que organiza as percepções e reações dos indivíduos ao mundo social, operando por meio de estruturas muitas vezes invisíveis, mas profundamente excludentes. A piada racista ali construída revela justamente como essas hierarquias se articulam: a simples presença de Tião Macalé – um homem negro – desencadeia um pânico coletivo, reforçado pelo anúncio do jornaleiro (Didi): “*Extra, extra, crioulo assaltante entra em restaurante de luxo!*”.

Essa reação não é aleatória. Ela espelha o pacto da branquitude, conceito discutido por Bento (2022) para descrever os acordos tácitos entre pessoas brancas que mantêm privilégios raciais através da naturalização de estereótipos e da vigilância sobre corpos negros. O restaurante, enquanto espaço de branquitude, é um território onde a hegemonia branca se sedimenta – um ambiente que, simbolicamente, não pertence a pessoas negras, a menos que estejam ali em posições subalternas (como garçons ou seguranças). A entrada de Tião Macalé como cliente (e depois como “criminoso”) subverte essa ordem, expondo o medo branco do “outro” e a rapidez com que a violência é justificada.

O personagem Didi, ao gritar a manchete falsa, representa a mídia tradicional — que historicamente criminaliza a negritude, antecipando-a como ameaça. Seu anúncio não é apenas uma piada, mas um dispositivo de controle que valida a desconfiança branca. Quando Tião Macalé, inicialmente, nega a intenção de assaltar ("só quero uma cerveja"), há um alívio momentâneo, mas a profecia autorrealizável se cumpre: ele é o criminoso que o imaginário branco já esperava.

O ápice do esquete revela a conivência entre o pacto da branquitude e o Estado: a polícia, em vez de proteger, facilita o linchamento simulado do personagem. Essa cena ecoa a realidade brasileira, onde o aparato policial frequentemente age como *longa manus* da manutenção de espaços brancos — seja em shoppings, condomínios ou, como no caso, restaurantes.

A dinâmica do restaurante opera como um panóptico racial: Tião Macalé é vigiado desde o momento em que entra, seus gestos são lidos como suspeitos, e seu destino é pré-determinado pelo estereótipo. Como explica Bento (2022), a branquitude não apenas ocupa espaços, mas regula quem pode habitá-los. O linchamento final, ainda que cômico, explicita a violência como ferramenta de "correção" para quem ousa transgredir a ordem racial.

Essa lógica não é isolada: ela se alinha ao inconsciente colonial-capitalístico (ICC), que naturaliza a vigilância e a punição de corpos racializados como mecanismo de manutenção de hierarquias. Nas palavras de Grosfoguel (2019), esse inconsciente opera através de epistemologias coloniais que justificam a exclusão e a violência como parte da "ordem natural" dos espaços. O restaurante, enquanto microcosmo do capitalismo racializado, reproduz a mesma estrutura que, historicamente, reserva acessos e privilégios para alguns enquanto criminaliza outros.

O quadro dos Trapalhões é um arquivo vivo do ICC. Ele mostra:

1. A produção midiática do medo (Didi como agente colonial);
2. A geopolítica do espaço (o restaurante como território branco);
3. A economia racial da violência (o linchamento como espetáculo de poder).

O anúncio do jornalista ("crioulo assaltante") não é apenas uma piada, mas um ato performativo do imaginário colonial, que antecipa e, portanto, autoriza a repressão ao corpo negro. O linchamento simulado no final não é só uma resolução cômica, mas a materialização do desejo colonial de purificação do espaço — uma violência que, sob o capitalismo racial, se repete cotidianamente, de abordagens policiais a assassinatos como os de João Alberto (Carrefour) ou George Floyd (EUA). A piada, portanto, revela o grotesco de um sistema que ainda trata a negritude como ameaça a ser contida.

Entretanto, talvez o aspecto mais revelador do esquete não seja o assalto em si, mas o fato de que o crime é simbolicamente produzido antes de acontecer. A entrada de Tião Macalé no restaurante já é suficiente para desencadear uma cadeia de reações defensivas por parte dos frequentadores. O anúncio do jornalista não informa um acontecimento; ele antecipa uma expectativa. A notícia não descreve a realidade, mas produz uma interpretação da realidade antes mesmo que os fatos se desenrolem.

Esse mecanismo é particularmente significativo porque evidencia uma das formas mais persistentes de funcionamento do racismo moderno: a distribuição desigual da presunção de inocência. Enquanto determinados sujeitos transitam pelos espaços sociais beneficiando-se da confiança automática, outros precisam constantemente demonstrar que não representam uma ameaça. O personagem negro não ingressa no restaurante como cliente potencial, mas como suspeito potencial. Sua presença já exige explicações.

Sob essa perspectiva, o esquete revela algo que ultrapassa a simples reprodução de um estereótipo racial. O que está em jogo é a própria administração social da confiança. Em sociedades marcadas por hierarquias raciais, a confiança não circula de maneira uniforme. Ela se distribui segundo critérios historicamente construídos, que associam determinados corpos à respeitabilidade e outros à suspeição permanente. O restaurante transforma-se, assim, em um espaço onde a inocência aparece como privilégio racialmente distribuído.

Outro aspecto que merece atenção é a produção coletiva do medo. Nenhum dos clientes parece possuir evidências concretas de que Tião Macalé representa uma ameaça. Ainda assim, todos reagem de forma coordenada. O medo circula entre os frequentadores antes mesmo da existência de qualquer fato que o justifique. Isso demonstra que a suspeita racial não depende necessariamente da experiência individual. Ela funciona como um patrimônio cultural compartilhado, transmitido por narrativas sociais, imagens midiáticas e memórias coletivas sedimentadas ao longo do tempo.

Nesse sentido, o jornaleiro desempenha uma função simbólica particularmente importante. Mais do que um simples vendedor de jornais, ele atua como mediador da realidade social. Sua fala oferece aos presentes uma chave interpretativa capaz de organizar a percepção do recém-chegado. A partir daquele momento, todos passam a enxergar Tião Macalé não como indivíduo, mas como representação de uma categoria previamente construída. O sujeito concreto desaparece sob o peso do signo racial que lhe é atribuído.

A dinâmica do esquete também permite refletir sobre a relação entre visibilidade e vigilância. Frequentemente se afirma que grupos historicamente marginalizados sofrem com a invisibilidade social. Entretanto, o caso de Tião Macalé sugere um fenômeno complementar: certos corpos não são invisíveis, mas excessivamente visíveis. Eles são observados, monitorados e interpretados de forma constante. Sua presença nunca é neutra. Cada gesto, cada deslocamento e cada permanência são submetidos a um escrutínio

que raramente recai sobre indivíduos pertencentes aos grupos dominantes.

O restaurante, nesse contexto, deixa de funcionar apenas como cenário e assume a condição de fronteira simbólica. Trata-se de um espaço onde se negociam pertencimentos e legitimidades. A questão central não é apenas quem pode entrar, mas quem pode ser reconhecido como pertencente ao ambiente. Tião Macalé atravessa a porta do estabelecimento, mas nunca chega a ser plenamente aceito como parte daquele universo social. Sua presença permanece marcada pela condição de intruso.

Essa leitura permite compreender o assalto sob uma perspectiva mais complexa. O ato criminoso não aparece apenas como uma confirmação do estereótipo racial. Ele também pode ser interpretado como a resolução narrativa de uma tensão previamente construída. A estrutura do esquete conduz o personagem para um destino que parece já estar escrito desde sua entrada no restaurante. Como se o roteiro precisasse validar a suspeita inicial para restaurar a coerência do universo simbólico apresentado.

É justamente aí que reside uma das dimensões mais inquietantes do humor racial. A narrativa cria as condições para que a discriminação pareça razoável retrospectivamente. Ao final da cena, o espectador pode ser levado a concluir que os frequentadores estavam certos em desconfiar. O preconceito aparece, assim, não como erro de julgamento, mas como forma legítima de antecipação da realidade. O problema é que essa lógica constitui um dos mecanismos mais duradouros de legitimação das desigualdades raciais nas sociedades modernas.

Por fim, o esquete evidencia que o racismo não opera apenas através da exclusão física dos indivíduos negros de determinados espaços. Ele atua também por meio da fabricação contínua de narrativas que justificam sua vigilância, sua suspeição e sua punição. O corpo negro não é apenas controlado; ele é previamente interpretado.

Antes de agir, já foi julgado. Antes de falar, já foi significado. Antes mesmo de existir como sujeito singular, já foi inserido em uma trama histórica que define os limites de sua circulação social.

Talvez seja essa a principal contribuição analítica do esquete. Ele não apenas representa um ato de discriminação, mas revela os mecanismos invisíveis que tornam essa discriminação plausível aos olhos da coletividade. Ao fazê-lo, expõe uma das engrenagens mais profundas do imaginário racial brasileiro: a capacidade de transformar a suspeita em evidência, o preconceito em prudência e a exclusão em aparente necessidade de proteção social.

## 5 OS TRAPALHÕES

Nos primórdios da década de 1960, quando ainda nem se falava em “Os Trapalhões”, Didi e Dedé já mostravam seu estilo no programa “Manda Brasa”, na extinta TV Tupi do Rio de Janeiro. No ano de 1966, o grupo já tinha incorporado convidados, mas sem seguir a fórmula consagrada de personagens-tipos marginais e periféricos: o galã Wanderley Cardoso (1945-); o cantor Ivon Cury (1928-1995); o esquentado e lutador de *telecatch* Ted Boy Marino (1939-2012); o comediante Renato Aragão (1935-); e o palhaço de circo Manfred Sant’anna (1936-). Fora os dois últimos, essa formação não permaneceu muito tempo.

Com a partida de alguns de seus participantes para outros programas televisivos, o grupo teve a adição do sambista Antônio Carlos Bernardes Gomes, também conhecido como Carlinhos Reco-Reco, do grupo “Os Originais do Samba”; e do comediante mineiro Mauro Faccio Gonçalves, mais conhecido como Zacarias. Esses dois novos membros solidificaram o grupo cômico, que posteriormente se tornaria um dos mais renomados da televisão brasileira. Em 1969, o grupo migrou para a TV Record de São Paulo, depois retornou para a TV Excelsior, e finalmente, em 1977, a formação aclamada se estabeleceu na TV Globo.

Neste capítulo, veremos que o nascimento do personagem Mussum ocorreu dentro de um contexto racista e o nome subverteu

para sempre o sambista em ascensão Carlinhos Reco-Reco. A sua entrada no quarteto não se deu de maneira espontânea, mas dentro de um projeto proposital de incorporar um indivíduo negro para tornar as piadas mais engraçadas, haja vista que, os personagens negros também faziam sucesso nos programas televisivos estadunidenses, fonte de inspiração do programa “Os Trapalhões”.

É fundamental situar o extraordinário sucesso dos Trapalhões dentro do contexto mais amplo da ascensão da Rede Globo como potência midiática durante o regime militar (1964-1985). A emissora, fundada em 1965 – um ano após o golpe –, tornou-se a principal voz televisiva do país graças a uma relação simbiótica com o governo militar em que amenizava no seu noticiário as questões mais relevantes socialmente e de impacto político para a população.

Roberto Marinho, proprietário do canal, soube navegar com habilidade política, alinhando-se aos interesses do regime enquanto construía um império de comunicação. Essa conexão rendeu à Globo benefícios concretos: incentivos fiscais generosos, licenças privilegiadas para canais regionais e acesso exclusivo a tecnologias de transmissão, fatores que ajudaram a consolidar seu domínio no mercado.

Nesse cenário, “Os Trapalhões” emergiram como um dos maiores fenômenos de audiência da TV brasileira. Ao estreiar em 1977, o programa rapidamente se tornou um carro-chefe da Globo, atraindo milhões de espectadores semanais. Seu humor aparentemente ingênuo – repleto de perseguições, tropeços e personagens caricatos – cumpria um papel estratégico: entreter sem provocar. Enquanto o regime militar censurava jornais, peças de teatro e letras de música, “Os Trapalhões” ofereciam um espetáculo de evasão, onde a comédia física e as situações absurdas serviam como válvula de escape para um país sob repressão.

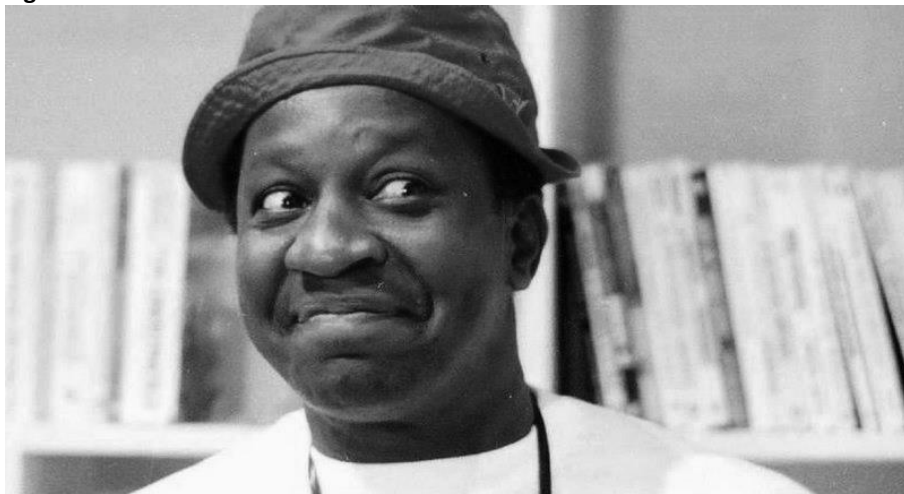
A Globo não apenas tolerou a comédia, mas os promoveu como produto nacional – seus filmes batiam recordes de bilheteria,

muitas vezes com patrocínio de empresas aliadas ao regime. Essa relação mostra como o entretenimento de massa, sob regimes autoritários, raramente é neutro: ele distrai, unifica e, indiretamente, legitima estruturas de poder.

### 5.1 *COGITO, ERGO MUSSUM*

Para se entender como surgiu o personagem Mussum, tem que se olhar em retrospectiva. Na década de 1970, quando Antônio Carlos Bernardes Gomes foi convidado para fazer parte da trupe “Os Trapalhões”, ele se tornaria a peça angular que faltava para completar o quarteto em cena. Não obstante, antes dessa apoteose, o apelido Mussum não surgiu por geração espontânea, ou seja, nasceria de uma piada racista criado pelo ator Grande Otelo (1915-1993), no programa humorístico “Bairro Feliz”, da TV Globo, exibido entre 1965-1966.

**Figura 10** - O olhar e o sorriso de Mussum



**Fonte:** PREVIDELLI (2021)

Segundo o biógrafo Juliano Barreto (2014), o programa “Bairro Feliz” era uma atração que misturava música e humor subdividido em esquetes. Havia um apresentador como âncora do programa que comentava os quadros curtos e independentes apresentados em cada um dos blocos no formato de teleteatro.

O pano de fundo era as desventuras dos moradores de uma vizinhança imaginária em um bairro classe média-baixa do Rio de Janeiro, praticamente quase uma cópia nacional do programa Chaves, um famoso *sitcom* (*situation comedy* ou comédia de situações) mexicano que estreou no início da década de 1970.

Com cenários simples e frequência semanal, o programa prosseguiu sem gerar muitos custos para a emissora. Entre salários atrasados, havia um elenco fixo de humoristas que mesclava experiência e carisma, com um grupo que fazia o papel de escada para as piadas. Importante observar que todos os comediantes eram pessoas brancas<sup>8</sup>, com exceção de Milton Gonçalves (1933-2022) e a estrela principal, Grande Otelo, que já acumulava uma longa trajetória nas chanchadas do cinema nacional e problemas com os diretores.

**Figura 11** – Grande Otelo recebe o grupo "Os Originais do Samba"



Fonte: BAIRRO (2021)

Grande Otelo era uma estrela consagrada no cenário nacional. Beirava a casa dos 50 anos e era um mestre na arte de fazer rir nos

---

<sup>8</sup> Zé Trindade (1914-1990), Zezé Macedo (1916-1999), Carvalhinho (1927-2007), Vagareza (1928-1997), Carlos Leite (1939-1991) e Milton Carneiro (1923-1999), além de atores versáteis que faziam os **papéis de escadas**, como Milton Gonçalves (1933-2022), Emiliano Queiroz (1936-) e Augusto César Vannucci (1934-1992) (BARRETO, 2014, grifo nosso).

palcos. Na realidade, Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993) tinha dívidas altíssimas na praça e era considerado por muitos diretores artísticos como um ator instável e explosivo, razão de ter sido demitido das últimas três emissoras que o contrataram. Chegava quase sempre embriagado ao trabalho ou simplesmente faltava por vários dias seguidos, sem muitas explicações (BARRETO, 2014).

Era uma figura polêmica, todavia era consenso, mesmo entre seus críticos mais ácidos, de que era um artista negro de primeira grandeza:

Ele atuava em peças, musicais e programas de TV, escrevia crônicas, colunas, poemas e sambas, e junto com isso conseguia beber sem parar por duas, três noites seguidas. Mesmo quando era internado na Clínica São Vicente para uma temporada de desintoxicação, conseguia escapar do descanso à noite para beber e tocar sua vida artística no mesmo ritmo alucinante. Para quem precisava de um bom comediante, Grande Otelo sempre valia o risco. (BARRETO, 2014, p. 61).

Segundo Hirano (2019), a carreira de Grande Otelo é especialmente relevante, tendo em vista que a sua trajetória profissional abriu caminho para diversos outros atores negros, em uma fase em que o cinema nacional queria ser próximo ao cinema hollywoodiano: de semblante branco, considerado civilizado e moderno. No entanto, a sua carreira foi marcada por ambivalências e descontinuidades: por vezes, um garoto prodígio, ator de excelência reconhecida, pessoa carismática; contudo, constantemente lembrado pela figura do “mulato pernóstico”.

Essa era a representação frequente em seus trabalhos como ator, além dos fatores limitantes que sempre eram acionados para limitar a sua atuação a partir de marcações racializadas de sua presença, isso em ambientes permeados de códigos de branquitude. No contexto do discurso sobre questões raciais, o ator experimentou o racismo científico e a emergência da ideia de democracia racial, nas décadas de 1930 e 1940; bem como o movimento negro dos anos

1970. Em cada um desses períodos, ele adotou uma abordagem singular sobre a sua condição de ser negro.

O roteiro para o programa “Bairro Feliz” seguia a linha consagrada em expor os contrastes entre ricos e pobres. Também para cada personagem, os redatores recriaram a fórmula sacralizada de atribuir bordões para cada um que fazia parte do elenco. Uma das personagens, interpretada pela loiríssima e curvilínea Berta Loran (1926-), sofria frequentes assédios sexuais, algo impensável para os quadros humorísticos da atualidade, e ela sempre respondia enfaticamente: "Comigo, não! Eu sou dureza, hein!".

O núcleo narrativo do programa girava em torno de uma escola de samba, no entanto, um roteirista inteligente percebeu faltar uma escola de samba ou pelo menos uma parte dela para que as paródias de Grande Otelo funcionassem. Logo em seguida, alguém deu a sugestão para contratarem “aqueles meninos” que tocavam no *Golden Room*, uma casa de show localizada na zona boêmia de Copacabana, e que estavam constantemente na pindaíba. Esse grupo se chamava “Os Originais do Samba”.

Naquela época o grupo “Os Originais do Samba” procurava ainda seu espaço no cenário musical brasileiro. Foi um grupo pioneiro no canto uníssono (coletivo), começaram a carreira no Clube dos Baianos, na Praça Tiradentes (RJ), como "Os Sete Modernos do Samba". Era formado basicamente por ritmistas de escolas de samba que corriam atrás de uma fonte de renda fora do período momesco. O grupo já tinha alcançado relativo sucesso nos meados da década de 1960, principalmente na orla de Copacabana, mas não era conhecido pelo grande público.

Um dos seus componentes era Antônio Carlos Bernardes Gomes, mais conhecido na época como Carlinhos Reco-Reco, o falastrão oficial do grupo e um prodígio no instrumento que acabou sendo incorporado ao seu nome. Um preto carnavalesco com voz maviosa e um profundo conhecedor de samba que, anos depois,

estaria acompanhado em produções com as maiores vozes da música popular brasileira, tais como Elza Soares (1930-2022), Chico Buarque (1944-) e Jorge Benjor (1939-).

**Figura 12** – Primeira formação original do grupo “Os Originais do Samba”



**Fonte:** OS ORIGINAIS (2012)

Carlinhos Reco-Reco tinha como fonte de renda principal o seu salário na Força Aérea Brasileira (FAB). O cabo Antônio Carlos teve que equilibrar uma vida dupla, para não chamar a atenção dos seus superiores hierárquicos, com o polpudo cachê de 150 mil cruzeiros todas as semanas que a Rede Globo oferecia para tocar no programa televisivo. Nessa época, Carlinhos já se destacava diante do sexteto, contando piadas nos intervalos das canções e indo à frente do palco para improvisar com a plateia.

Eram momentos de pura descontração e serviam para oferecer um tom mais intimista às apresentações. Apesar da natureza informal dos shows, foi combinado com o Grande Otelo que ele aceitaria, desde que não aparecesse nas câmeras, sem ter nenhuma fala ou qualquer tipo de protagonismo que o colocasse em evidência. De forma sorrateira, ele começou as apresentações no programa “Bairro Feliz” e audiência crescia expressivamente com a presença daquele sambista desenrolado e engraçado (CABRAL, 2007).

Grande Otelo sempre chegava em horário bem próximo da apresentação e improvisava grande parte dos quadros, tudo ia conforme o previsto (BARRETO, 2014). Ele dispensava as marcações de cenas e não frequentava os ensaios, isso em uma época que não existia o *videoteipe* e tudo era gravado ao vivo. Um dia, quis o destino que Antônio Carlos substituísse um convidado que não conseguira chegar a tempo ao programa. Nada foi passado para o Grande Otelo que improvisou até o momento em que tomou um susto com a presença do novo colega de elenco:

Voaram páginas para todo lado e, perdido, Otelo só conseguiu notar a sonora gargalhada que seu parceiro de cena dava, contagiando todo o elenco e o auditório. Com sua voz desafinada de moleque, o ator fuzilou Carlinhos com um olhar raivoso e soltou o primeiro xingamento que lhe veio à cabeça: — Tá rindo do quê? Seu... seu... seu muçum! (BARRETO, 2014).

Apesar da ofensa ser desconhecida da maioria, Antônio Carlos ficou momentaneamente paralisado e posteriormente demonstrou indignação, na inútil esperança de que o acontecimento caísse no esquecimento. Não foi o que aconteceu. Barreto (2014) descreve que o apelido de muçum incomodou muito Antônio Carlos, até porque, dentro de um certo posicionamento identitário que o sambista possuía, comparar pessoas negras a animais constituía uma forma de violência racial comumente praticada por pessoas brancas. Vindo de outra pessoa negra, conjugava uma dupla afronta. Em vão!

Otelo, nos programas posteriores, reforçou o batismo sem se preocupar com os protestos de Antônio Carlos (“isso não é nome de crioulo!”, replicava), o que acabou ocasionando que o apelido pegasse. Em consequência, para a posteridade, o personagem Mussum subverteu o sambista Antônio Carlos para nunca mais largar. Muçum era um apelido racista muito comum na época, um equivalente a macaco ou “buiú” (moleque de morro, geralmente retinto), entre outros que reforçavam a relação da cor da pele com animais ou com a bandidagem.

Otelo, na verdade, não foi o criador da expressão racista de comparar um negro a um animal escuro. No interior do Brasil, era relativamente comum xingar alguém de muçum. Nos jornais da época, vez por outra, alguma notícia envolvendo a prisão de criminosos descrevia os infratores com o pseudônimo "Muçum". (BARRETO, 2019, p. 65).

Posteriormente, no resgate biográfico do humorista, ocorreu um depoimento do jovem Antônio Carlos, que narrou esse episódio de batismo: o seu rosto ficou crispado, ele deixou bastante evidente de que não havia gostado do termo pejorativo. Omite-se na alcunha a sua competência musical, o seu gingado divertido e festeiro dentro do grupo de sambistas. Ele assim coloca, hesitando sobre o caráter ofensivo da homenagem e a sua identidade:

Mussum é um peixe. Senão um prato muito caro na Bahia. Mussum é um peixe de água doce, que não tem como segurar assim com a mão nua [...], mas **meu nome** é Antônio Carlos Bernardes (diz enfaticamente). (MUSSUM, 2019, grifo nosso).

Segundo Machado (2015), o discurso de personagens presentes em programas humorísticos funcionava como um modelo político e fabril de produção de subjetividades. Em se tratando do racismo recreativo, que tinha como uma de suas teses circulantes reforçar as características inferiores de pessoas negras, ocorria também a circulação da dimensão subjetiva sobre o que significava ser negro (pardo ou preto) em diversos contextos nos quais funcionam também as lógicas raciais que operacionalizam o racismo recreativo:

"Negro burro", "negro safado", "bestial", "macaco", "ignorante", "bandido", "bêbado", "negro quando não caga na entrada, caga na saída" [...] "é incompetente porque é negro", "cabelo ruim", "cabelo de Bombril", "nariz de bujão" [...] não são simples palavras, são agressões que marcam de forma indelével a consciência de quem ouve. A injúria mostra aos negros que eles fogem do padrão de normalidade branca. (SILVA, 2010, p. 55).

Anos depois, Mussum foi convidado para ser o quarto elemento em uma trupe que estava em ascensão no cenário televisivo brasileiro, o quarteto era “Os Trapalhões”. O grupo formado incorporava um repertório de estereótipos para cada personagem-tipo oriundo das diversas regiões periféricas do país e suas respectivas mazelas: o sertão do Ceará (Didi); a cidade de Niterói (Dedé); o morro carioca (Mussum); e o interior de Minas Gerais (Zacarias). Esses estereótipos procuravam caracterizá-los e diferenciá-los entre si.

Carrico (2020) afirma que, em comum, eles tinham aversão ao trabalho e uma busca constante para conseguir trapacear as dificuldades da vida. No entanto, dentro dessa alusão havia uma construção fantasiosa que desconhecia de perto as mazelas sociais do país. Além de preconceituosa, também desconsiderava a situação das pessoas mais vulneráveis, que viviam em situação de penúria e não dependiam de atos desonestos para sobreviver. Portanto, a roteirização romântica dos excluídos passava bem longe da realidade diária de quem sobrevivia e sobrevive com condições mínimas, o que o quarteto *glamourizava* sem muita cerimônia.

Embora muitos tenham achado engraçado na época, essa performatização da pobreza, aversão ao trabalho e uma busca constante para conseguir trapacear as dificuldades da vida podia ser vista como deturpada e problemática. Ao retratar essas questões como fontes de comédia, “Os Trapalhões” muitas vezes reciclavam também os velhos estereótipos associados aos pobres, como a falta de educação, higiene e limitações pela falta de dinheiro. Essas performatizações podem ter levado muitos a acreditar que a pobreza não era algo sério, ou que era algo que poderia ser facilmente superada com a malandragem, a irreverência e a insolência.

Concomitantemente, para o público infanto-juvenil, ainda que repleto de humor voltado ao público adulto e de humor politicamente incorreto, “Os Trapalhões” não se limitavam a ser meramente divertidos, mas representavam os heróis da época: destemidos, astutos, combatentes de vilões, protetores de donzelas em perigo,

ocasionalmente dotados de superpoderes e adeptos da justiça. A união entre a comédia e os elementos do gênero cinematográfico de ação (às vezes copiados de produções norte-americanas) encantou uma legião de admiradores:

Domingo, sete da noite, a TV soa a vinheta: *'tararararan...ranran...'*. Das ruas e quintais, crianças entram em suas casas, tomam assento diante dos televisores. Os adultos terminam o jantar correndo para ver quatro sujeitos desvalidos e desazados praticando vigarices para se defender da vida madrasta. Está no ar "Os Trapalhões"! (CARRICO, 2020, p. 18).

Os roteiros que moviam as produções dos esquetes comumente apresentavam a trupe em situações do mundo adulto: romances fugazes, cenas rocambolísticas de casamentos, adultérios explícitos, dívidas, vinganças fulminantes, enrascadas, desemprego, falta de moradia, carestia etc. Outra característica marcante era a presença de mulheres com forte apelo sexual, embora não chegassem a mostrar cenas explícitas de nudez, a sensualidade das mulheres nos filmes beirava o estilo das pornochanchadas das décadas de 1970 e 1980.

Apesar disso, a comédia trapalhona rompia com as narrativas cômicas da televisão brasileira, incorporando elementos técnicos que marcaram os primeiros estágios das transmissões do rádio, foram posteriormente assimilados pelo cinema e pela televisão. A piada trapalhona se destacou por apresentar um humor mais escrachado e físico – com personagens caricatos, com cenas de perseguição, com quedas e tropeços, entre outros elementos – que remetem ao circo, ao humorismo radiofônico e ao teatro de revista.

A mistura desses procedimentos técnicos auxiliou na construção de seus personagens em cena: Didi como um pobre e ingênuo biscateiro nordestino, que liderava e articulava os golpes indecorosos com o grupo; Dedé como um temperamental estrategista fracassado e pretenso galã com as mulheres; Mussum como um

malandro negro sambista, que reforçava os estereótipos e os estigmas sobre a negritude; e Zacarias como um tímido e ingênuo, que sempre disparava sua risadinha infantil.

A maioria dos esquetes mostrava os quatro despossuídos de recursos e prontos para armarem esquemas para subirem na vida sem esforço. Era uma catarse para o público que assistia ao programa, uma vez que anarquicamente eles pregavam a insolência e o despudoramento como forma de resistência à invisibilidade. O brasileiro médio se identificava com essa irreverente como forma de resistência às adversidades que o país atravessava na época: a inflação desenfreada, as mudanças políticas, o desemprego alto e a violência urbana.

É o camponês, o *zanni*<sup>9</sup> que ri do patrão que o subjuga. No retrato que pinta da aristocracia, o trabalhador rural articula um jogo para que possa, por meio do escárnio, redimir-se do jugo, da fome, da violência, das condições severas de trabalho a que é submetido. Os Trapalhões, quase sempre, aparecem como quatro trapaceiros estabanados que enganam seus algozes para irem à desforra pela sua desdita. Os quatro tipos são apresentados como os sem dinheiro, os despossuídos prontos a armarem trambiques que os façam subir na vida sem fazer esforço. Afinal, querem sair da miséria. Em muitas das situações dos esquetes televisivos do grupo, a ação principia quando eles acabaram de ser demitidos. (CARRICO, 2020, p. 36).

No programa, o “desolhar” cômico emprestado à comédia trapalhona não trazia estranhamento para a audiência, uma vez que ocorria uma ambivalência equilibrada entre os recursos cênicos dialógicos e dialéticos: o de negar para posteriormente confirmar; o

---

<sup>9</sup> *Zanni* é um personagem da *commedia dell'arte*, um estilo de teatro popular que se desenvolveu na Itália no século XVI. Zanni é conhecido por ser um criado astuto e esperto, que está sempre tentando conseguir algo para si mesmo, muitas vezes às custas do seu mestre. Ele é geralmente retratado como um homem pobre, com roupas desgastadas e uma máscara preta que cobre seu rosto (nota explicativa).

de punir para compensar; o de insultar para posteriormente desculpar-se; o chorar para depois sorrir; de sofrer para depois redimir-se; de sentir-se sozinho e depois encontrar a cara-metade; de estar triste e depois demonstrar uma alegria inesgotável (CARRICO, 2020).

Quando se observava o quarteto, mesmo pertencente ao Olimpo dos heróis infantis, via-se que eles não eram exemplos de virtude. A maioria dos quadros emulava situações explícitas baseadas no sistema social brasileiro, em que imperava a impunidade, a trapaça, os crimes de violência, a corrupção sistêmica, o racismo, os crimes contra as minorias, os diversos *apartheids* de classe, dentre outras mazelas. O programa "Os Trapalhões" trazia o riso fácil para o que era problemático, pasteurizando e relativizando com a graça uma dramaturgia que produzia, consciente ou inconscientemente, a disseminação de estereótipos e preconceitos.

Durante o período em que o programa "Os Trapalhões" foi exibido, o Brasil passou por diversas transformações políticas e sociais significativas. Na década de 1970, o país estava imerso em plena ditadura militar, conhecida como "anos de chumbo", caracterizada por perseguições políticas e restrições às liberdades individuais e coletivas. Já na década de 1980, ocorreu um processo de abertura política que culminou com a campanha das "Diretas Já", a promulgação de uma nova Constituição e a realização de eleições democráticas.

Nesse entreato de duas décadas, a Rede Globo manteve-se em um primeiro momento alinhada ao regime militar, uma vez que foi amplamente beneficiada com empréstimos e diversas concessões públicas de televisão na época. No entanto, ao constatar o movimento irreversível do processo de redemocratização do país e os sinais do fim do regime militar, a emissora buscou se posicionar como uma defensora inalienável dos valores democráticos desde sempre. Nesse sentido, nunca houve um *mea culpa* da própria emissora sobre os seus atos.

## 5.2 OS PALHAÇOS TRAPALHÕES

### 5.2.1 Mussum

**Figura 13** – O quarteto definitivo, na sequência: Zacarias, Didi, Dedé e Mussum



Fonte: TNH1 (2016)

Mussum, era o personagem preto, fã de cachaça e que falava “erradis” em “mussunguês” – uma corruptela prosódica da língua portuguesa, que criava um neologismo afixal “is” ao término de cada palavra – configurando assim sua marca registrada. Consagrou alguns termos que perduram até os tempos atuais: “mé”, “cacildis”, “churrasquim de gatis”, “forévis”, “vamos tomar uma biritis”, “minha vida é um livro abertis”, dentre outros (BARRETO, 2014; CARRICO, 2020; LUNARDELLI, 1996; SIEBRA, 2005).

Também era o malandro que vivia reclamando da falta de oportunidade em um sistema social injusto, mas que não perdia a oportunidade para, aproveitando-se das brechas desse mesmo sistema, inserir-se nele. Na tela, personificava um tipo camarada, cheio de ginga, que sempre parecia estar com uma fome inesgotável e com muita pressa. Em todas as decisões que Mussum tomava, havia o exagero, o gesto e a fala quase como um grito. Didi geralmente o ofendia e ele prontamente tinha na ponta da língua a resposta (CARRICO, 2020).

O sorriso largo e espontâneo se somava às caretas de um choro muitas vezes sem lágrimas, revelando uma face cheia de expressão, que tinha no olhar penetrante e no levantar de sobrelance algumas formas de fazer rir. Exaltava-se a qualquer provocação, agitando os braços e elevando-os à altura do rosto, parecendo que iria agredir a outra parte. Ele aparecia comumente com boné de peão, calça verde e camisa rosa, que equilibrava um sorriso cativante com um temperamento explosivo, principalmente quando era chamado de “negão” (“negão é teu *passadis*” replicava).

Quando Mussum ainda era Antônio Carlos, na fase “Originais do Samba”, partiu de Dedé a ideia de convidá-lo para participar como o terceiro componente da comédia trapalhona, no que Didi aceitou após assistir uma apresentação. Dedé utilizou um argumento infalível de que todo *black sitcom* norte-americano possuía um afrodescendente no elenco. E que toda série de comédia com pessoas pretas fazia muito sucesso por conta da possibilidade de trazer maiores risadas e servir de apoio aos demais do elenco (CARRICO, 2020).

Nos primeiros momentos do programa, Mussum enfrentou desafios significativos como ator. Sua dificuldade em memorizar falas longas e textos complexos fez com que Renato Aragão (Didi) adaptasse o roteiro para ele, escrevendo frases curtas e diretas nos episódios iniciais. Essa solução criativa permitiu que o talento natural de Mussum pudesse brilhar sem as amarras de um texto formal.

O sucesso crescente no programa levou a um momento decisivo na carreira do artista. Após algumas participações, os produtores reconheceram seu potencial único e fizeram um convite que mudaria sua trajetória: deixar o consagrado grupo musical "Os Originais do Samba" para se dedicar integralmente ao programa de humor. Uma escolha arriscada que se revelaria fundamental para o fenômeno que os Trapalhões se tornariam.

As primeiras aparições de Mussum na televisão foram marcadas por uma certa timidez, característica compreensível para um músico que se aventurava pela primeira vez no universo da atuação cômica. Porém, foi justamente sua autenticidade e espontaneidade que conquistaram o público. Seu jeito único de se expressar, sua linguagem inventiva e sua capacidade de improviso criaram uma conexão imediata com os espectadores.

O carisma de Mussum transcendeu as barreiras etárias. Sua figura ao mesmo tempo ingênua e astuta, combinada com suas características pessoais – incluindo seu conhecido gosto pela bebida, que foi incorporado ao personagem - cativou desde as crianças até os adultos. Essa universalidade do humor de Mussum foi um dos fatores cruciais para o sucesso estrondoso do grupo (JOLY; FRANCO, 2007).

### 5.2.2 Didi

Didi Mocó Sonrizepio Colesterol Novalgino Mufumbbo<sup>10</sup> ou simplesmente Didi, era o personagem vivido por Renato Aragão (1935-). O nome incorporava diversos trocadilhos que eram muito utilizados em suas *gags* nos programas televisivos e posteriormente no cinema. Era o componente mais famoso da trupe e o líder do quarteto. Entrou em 1966, juntamente com Dedé Santana, na primeira formação, na TV Excelsior. O personagem sempre andava em desalinho, com vestes surradas, calça alta, cinturão largo e camisa de listras coloridas. Era o “pai-patriarca-trapalhão” do grupo. Era sempre o personagem que dirigia insultos aos homens e às mulheres, principalmente aquelas que não atendiam aos estereótipos de beleza definidos pelo quarteto: alta, magra, preferencialmente loira e não muito inteligente.

Era um miserável social, mas também um herói nordestino desajeitado, sempre metido em enrascadas e em paixões platônicas que nunca acabavam bem. Havia no personagem uma desatenção

---

<sup>10</sup> Por vezes, Didi usava Sonrisal no lugar de Sonrizepio e, ao mencionar seu nome completo, alertava que o nome Mufumbbo se escrevia "com dois bês" e o nome Mocó, com dois acentos no "o" (nota explicativa).

marota que denotava uma ingenuidade propícia para os aproveitadores, nisso sempre conseguia superar as dificuldades ou tirar vantagem daqueles que o quisessem enganar. Segundo os autores Joly e Franco (2007), o personagem Didi tinha forte inspiração em outros personagens queridos do grande público como Oscarito (1906-1970), Grande Otelo (1915-1993), Charles Chaplin (1889-1977) e Mazaropi (1912-1981).

### **5.2.3 Dedé**

Dedé Santana, o personagem vivido por Manfred Sant'Anna (1936-), era um artista oriundo dos quadros tradicionais dos circos que rodavam o país, cujo formato educacional de circo-família possibilitava o processo de formação, de aprendizagem e de socialização. No circo, exerceu as funções de acrobata, malabarista, equilibrista, bilheteiro, ator de melodramas, caminhoneiro e piloto no globo da morte. Além de ator, Dedé também se destacou como diretor de cinema, dirigindo vários filmes brasileiros de comédia.

Tinha uma habilidade herdada do picadeiro em ser o humorista-escada ou o palhaço-branco (o excêntrico certinho, que aparenta boa índole), que preparava a piada para outro contar e finalizar com todos os aplausos. Em um programa famoso na época, o “A-E-I-O-Urca”, ele e Didi fizeram um quadro chamado “Os Legionários”, um esquete que foi embrionária para os futuros quadros situados em ambientes de quartel, com militares e conflitos de hierarquia, em que a dupla quebrava as ordens com sátiras e deboches (CARRICO, 2020).

Um dos grandes triunfos do personagem-escada é segurar a graça do seu parceiro, sem perder a própria comicidade. E essa difícil tarefa, Manfred desempenhava com grande competência e facilidade, sempre garantindo o protagonismo do Didi e conseguindo equilibrar a sua própria graça, sem roubar a cena.

Grande parte do êxito de “Os Trapalhões” estava nesse posicionamento em cena, sempre permitindo que Didi finalizasse a piada nos esquetes do programa. E, no caso, Dedé Santana segurava uma escadaria: não fazia a escada apenas para um, mas para os demais palhaços que faziam parte do grupo.

#### 5.2.4 Zacarias

Zacarias, era o personagem vivido por Mauro Gonçalves (1934-1990). Maurinho, como era conhecido, passou por diversos programas de rádio em Minas Gerais. Era especialista em imitar vozes e decidiu ser humorista desde muito cedo. Em 1963, chegou ao Rio de Janeiro para fazer parte do elenco da TV Excelsior e em outras emissoras, sempre participando de programas humorísticos, até chamar a atenção de Didi e ser convidado para participar no grupo “Os Trapalhões”. Tinha uma *gag* que envolvia o movimento dos olhos e um sorrisinho cínico infantil. O que o deixava visivelmente irritado era quando um dos trapalhões resolvia tirar a sua peruca, denunciando a sua calvície, algo que acontecia comumente em alguns quadros.

Zacarias era o único trapalhão que não era mulherengo como os demais e nem planejava conquistar as atrizes ou modelos famosas que apareciam no programa. Havia um certo distanciamento do personagem com relação ao sexo feminino e isso ficava evidente quando ele não participava dos esquemas que os demais bolavam. A masculinidade cedia lugar a pequenos gestos afeminados: “desmunheca”, suspirava, falava como uma mulher. Apesar das piadas sobre homossexuais serem muito comuns, havia um alvo preferencial que era o Dedé em 99% das vezes (“Huum, engenheiro! Esse homem solicita!!”, dizia o Didi com malícia).

Nas sagas trapalhonas, os disfarces femininos cabiam na maioria das vezes ao Zacarias. Com relação à dinâmica da dramaturgia dos Trapalhões, é interessante notar que os conflitos entre os personagens costumavam se dar entre Didi e Dedé, ou entre Didi e os demais integrantes, mas nunca entre Dedé, Mussum e Zacarias. Essa

dinâmica sugere que, independentemente de suas individualidades e funções dentro do grupo, o trio formado por Mussum, Zacarias e Dedé constituía uma unidade à parte de Didi, mesmo durante a época em que ainda formavam um quarteto. (CARRICO, 2020; JOLY; FRANCO, 2007; SIEBRA, 2005).

## 6 RAÇA, PERSONAGEM E ESTEREÓTIPO

Neste capítulo, discutiremos os resultados alcançados na análise dos esquetes. Como foi registrado no início desta obra, este estudo nasceu da necessidade de verificar como Mussum fazia circular estereótipos e preconceitos raciais na comédia trapalhona em uma lógica racial operacionalizada pelo ICC. A partir desse princípio, nos debruçamos sobre 47 materiais localizados e elegemos nove para este estudo, uma vez que eles agrupavam algumas características importantes para análise e extração de alguns resultados.

Foram levantados 17 temas emergentes para análise, posteriormente podemos agrupá-los em quatro TÓPICOS PARA ANÁLISE DE CONTEÚDO (TACs) que foram assim elencados: processos de subjetivação e os estereótipos raciais; violência racial e hierarquia racial; mestiçagem e o pensamento colonial e capitalismo; pacto de branquitude e cordialidade. A maioria desses tópicos foram contemplados no referencial teórico, no entanto, causou-nos surpresa a emergência de dois temas muito importantes, mas que escaparam: a violência racial e o pacto de branquitude.

Na releitura de Almeida (2019) e posteriormente Bento (2022), ficou óbvio e estava ali o tempo inteiro piscando como um alerta. Como são dois temas persistentes que ganharam muita repercussão na atualidade, não poderíamos de deixar de apresentar esse aspecto agora na fase de Resultados e Discussões. Certamente, muitos outros

temas podem aderir ao território onde foi realizado esta análise, tornando-a mais enriquecedora para a posteridade.

## 6.1 MUSSUM E O RACISMO QUE NÃO SE PIRULITOU

Mussum, foi um personagem negro de destaque na televisão e cinema, em uma sociedade marcada pela segregação racial e, em outra ponta, pelo “mito da democracia racial”. Seria ele uma exceção à regra ou uma exceção que confirma a regra? Sua presença pode ser interpretada como uma forma de reafirmar o papel das pessoas negras no racismo recreativo como fonte de riso com efeito deletério. Compreender essa trajetória singular, exige uma análise do papel que sua presença desempenhou na reprodução e na subversão das normas raciais estabelecidas.

O programa “Os Trapalhões” era formado por um quarteto cômico que se consagrou como um dos maiores fenômenos de bilheteria do cinema popular. Não surgiram ao acaso, mas como fruto do trabalho árduo para selecionar o ator correto para cada personagem-tipo. Nesse processo, esses atores tinham que reunir todas as características similares necessárias para a composição do seu personagem e possuir as potencialidades individuais unidas à poética popular das escolas cômicas: do Circo, do Humorismo Radiofônico e do Teatro de Revista.

No conjunto de sua obra, o programa “Os Trapalhões” valorizou, atualizou e perpetuou os repertórios dessas três escolas ao combiná-las com seus procedimentos cênicos (CARRICO, 2020). O programa em si não foi original em construir comédia, ao contrário emulava descaradamente os *sitcons* ou filmes estadunidenses, trazendo adaptações burlescas para o nosso hemisfério e se apropriando de maneira mais debochada de algumas vertentes que pespontavam naquele contexto, dentre eles o racismo.

No início dos anos 70, a televisão fazia parte da residência de 27% dos brasileiros. Foi um período de *debacle* para algumas

emissoras que não puderam investir nos custos vultosos de investimentos no *cast* de atores e na manutenção da programação. A TV Tupi andava com problemas financeiros e administrativos. A TV Excelsior, dez anos depois de sua abertura, fechava definitivamente as portas naquele ano, enquanto a Rede Globo, criada em 1965, começava a disputar a liderança de audiência com a TV Record em alguns horários.

Renato Aragão e Dedé Santana ainda faziam parte do elenco da TV Record e foram convidados para criarem um programa fixo de humor. Dessa forma surgiu o quadro “Os Insociáveis”, apenas com a formação inicial com os dois humoristas. No início, segundo Joly e Franco (2007, p. 47), o programa era “um turpilóquio nostálgico e sem o rosto cômico dos futuros trapalhões”, no entanto foi um primeiro rascunho até a mudança definitiva do nome, em 1970, até a configuração definitiva da trupe e a caracterização de cada personagem-tipo do elenco.

Com a saída de alguns integrantes e posteriormente a entrada do sambista Antônio Carlos Bernardes Gomes, em 1972, e de Mauro Faccio Gonçalves, o Zacarias, em 1976, consolidou-se a formação mais famosa do grupo que permaneceria por muitas décadas:

Na TV, o programa “Os Trapalhões” foi um dos maiores campeões de audiência, ocorrência singular de êxito e prestígio entre diferentes classes sociais e faixas etárias. No cinema, a maioria dos filmes do grupo repetiu e ampliou a façanha da televisão. O sucesso do programa televisivo contribuía para o bom resultado nas salas exibidoras: o público ia ao cinema para se divertir com o quarteto que já conhecia do televisor. (CARRICO, 2020, p. 20).

Para a leitura sobre o racismo recreativo na comédia trapalhona, o pesquisador Gilca Bezerra Alves Siebra, autor do trabalho dissertativo **“ESTEREÓTIPOS NA PROGRAMAÇÃO**

**TELEVISIVA INFANTIL:** a trapalhada d’os trapalhões”, realizou uma revisão minuciosa sobre a linguagem verbal e não-verbal sobre os meios de comunicação de massa, assim como a formação do grupo “Os Trapalhões” e seus impactos no cotidiano brasileiro. Para o autor, o programa “Os Trapalhões” açambarcava toda a sorte de categorias sociais formatada em alguns personagens-tipos:

[...] a mulher-objeto; o gay-escandaloso; o nordestino-bronco; o gordo preguiçoso; o judeu-mesquinho; o alemão-belicoso; o português-burro; o mineiro-arisco; o político-ladrão; a sogra-estorvo; o anão-inútil; o velho-irritante; o negro-inferior; o novo rico-brega; dentre outros. (SIEBRA, 2005, p.13).

Ainda segundo Siebra (2005), ocorriam piadas sobre grupos étnicos em 34% dos esquetes e em 75% destes eram feitos pelo personagem Mussum – em possível desforra a sua condição de negro – constantemente lembrada. Essas piadas tinham um contexto depreciativo sobre pessoas negras e demais grupos que eram fontes constantes de chacotas no programa. O quarteto não tinha muitos limites para a criação dessas piadas, uma vez que as ofensas aconteciam constantemente em todos os quadros humorísticos apresentados.

A maioria dos quadros girava em torno do consumo de álcool, mas havia algumas piadas alusivas à cor da pele e à nordestinidade (26% e 24% respectivamente), sempre mencionadas em um contexto depreciativo às características de cada grupo ou representante. Interessante registrar que o próprio personagem Mussum referia-se a si de maneira irreverente ou estereotipada, somando-se muitas vezes à zombaria dos demais, excetuando-se Zacarias que não se manifestava, mas seguia os demais nas chacotas.

É interessante observar também como ocorre um distanciamento entre o Mussum (personagem) e o Carlinhos Reco-Reco (ainda na fase sambista), que, antes do sucesso de “Os

Trapalhães”, havia lançado treze discos com o grupo “Os Originais do Samba” e mais três em desempenho solo, anunciando uma carreira promissora. Para Carlinhos “samba é resistência” (SILVA, [2018?]). Isso em uma época convulsionada pela turma da Bossa Nova que sofria a ascensão fulminante do lê-iê-iê e do intelectualismo antropofágico do Tropicalismo, movimentos caricaturalmente brancos e urbanos.

## 6.2 NOS BASTIDORES DA COMÉDIA TRAPALHONA

O racismo no Brasil é um campo de grande complexidade, em parte devido à sua ambivalência dentro do senso comum. Se, por um lado, há uma compreensão clara de que o país é profundamente racista; no sentido contrário, persiste um sistema que dificulta identificar casos específicos, devido ao paradigma da mestiçagem, que dificulta a definição precisa das diferenças. Isso resulta na percepção de que "no Brasil não dá para saber quem é preto ou quem é branco", o que reflete em uma impossibilidade estrutural de estabelecer com precisão a existência de raças bem definidas (OLIVEIRA, 2016).

Ao contextualizarmos a problemática dos dispositivos de poder de Michel Foucault com a questão da mestiçagem, percebemos que esse fenômeno, antes tido como natural na sociedade brasileira, ressurgiu como um dispositivo de poder. Conforme explica Tadei (2002), esse dispositivo emergiu como discurso em um *lócus* histórico específico, com a função primordial de atender a uma urgência (por meio da geração de um conjunto de saberes e estratégias de poder) que passou a agir como processo de subjetivação, buscando integrar e tornar docilizados os corpos que formaram a raiz da nacionalidade brasileira, dentre eles, negros e índios.

Olhando em retrospecto, temos várias pistas. Dentre elas, a posição assumida de Gilberto Freyre acerca do papel que a miscigenação étnica representou para a nossa colonização: segundo ele, a morenidade foi um bônus advindo da formação híbrida dos portugueses. Essa influência, no seu entender, gerou um afrouxamento dos preconceitos raciais e uma largueza na observação

dos costumes, o que culminou nas anotações de muitos viajantes por essas terras de que o Brasil seria um laboratório de experimentos sociais, um país *sui generis* em toda América espanhola e portuguesa (TADEI, 2002).

Premente, uma frase muito comum entre os primeiros jesuítas era que "O Brasil é o inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos" (RAMOS, 1962, p. 46). Este provérbio carregava consigo uma afirmação importante: o mestiço era visto como o indivíduo mais adaptado e preparado para enfrentar as condições de vida nos trópicos. Tal afirmação concedia ao mestiço uma certa proeminência em relação às demais etnias, uma ideia que já circulava entre a população colonial já no século XVII, no que Ribeiro (2006) vai definir como "gente-mula", ou melhor, dócil, atrasada e incapaz de promover o progresso.

Olhando o conceito de miscigenação, vemos que a sua principal mensagem ideológica foi, durante muito tempo, ser o diluidor de qualquer voz contrária que afirmasse que no Brasil existiria o racismo. Por conseguinte, essa singularidade do sistema racista brasileiro ofereceria ao mundo uma curiosa inversão de causas e efeitos, ou seja, a ideia de que apenas a predominância do dispositivo ideológico de poder estabeleceu as diferenças raciais e étnicas como a gênese racista. Todavia, essa realidade não se restringe a isso, lembramos que as estruturas racistas são universalmente presentes, sendo as responsáveis pela criação de todas as disparidades e desigualdades (TADEI, 2002).

Embora não existam diferenças naturais e biológicas significativas entre as raças (cujo conceito, em última instância, é uma construção fictícia que se retroalimenta), o aparato repressor racista funciona com notável eficácia, ao ponto de sustentar diversos processos de subjetivação na construção e reciclagem de sujeitos na linha operacional do racismo recreativo. Nos programas humorísticos da Rede Globo, o programa "Os Trapalhões" atingia audiência

exorbitante, sem que nenhuma voz dissonante evidenciasse a presença de piadas violentas de cunho racial.

Talvez, o impeditivo tenha sido a capacidade da Rede Globo – como canal hegemônico no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980 – em pautar o debate nacional. O humor caricatural e sem filtros era visto como uma das pratas da casa e o elenco era campeão de bilheteria. Em consequências, as falas racistas "crioulo, negão, fumê, grande pássaro, morceirão, fuscão preto, azulão, cromado, fumaça, Kunta Kinté, urubu sem asa, Tia Anastácia e Veio Zuza, dentre outras", que eram dirigidas ao personagem Mussum, se tornaram naturalmente pedagógicas em doutrinar gerações de brasileiros que conviveram, uma vez por semana, com o programa.

Essa violência racista, travestida de humor, transbordava além do programa de forma inescapável. Mussum, que vivia praticamente 24 horas o seu personagem, era sempre abordado nas ruas. No seu resgate biográfico, é narrada a cena no aeroporto em que uma mulher coloca violentamente um garoto nos braços do humorista e incentiva a criança dizendo: "Não se preocupe. Pode abraçar que ele não solta tinta" (BARRETO, 2014, p. 115). Mussum aceita a ofensa em meio a aparente cordialidade branca, certamente já acostumado com esse tipo de tratamento. Ele tinha um posicionamento oficial de que faltava esclarecimento à sociedade<sup>11</sup>.

Se as piadas racistas do programa "Os Trapalhões" eram um sucesso na Rede Globo, as revistas em quadrinho publicadas pela Bloch Editora seguiram na mesma toada. Na série de gibis intitulada "Almanaque dos Trapalhões", Mussum era retratado como uma super-heroína *drag*, que, nas horas vagas, assumia a identidade da "Nêga *Maravilhas*", baseada explicitamente na correlata série norte-americana "Mulher Maravilha". Curiosamente, os superpoderes da

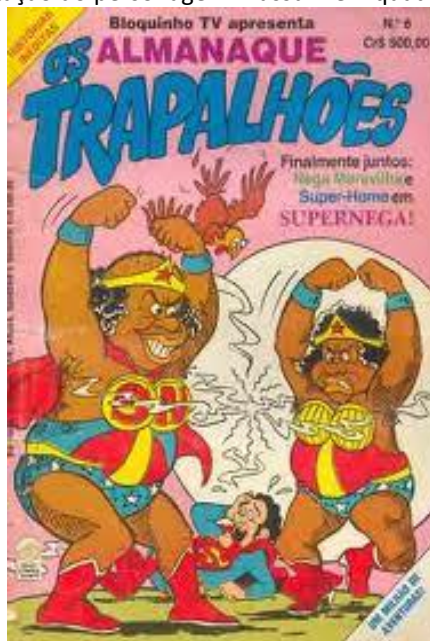
---

<sup>11</sup> "O único círculo social que me interessa é uma banheira redonda que estou instalando em casa", declarou quando perguntado se existiam camadas da sociedade mais ou menos preconceituosas (CARRICO, 2018, p. 232).

heroína envolviam golpes degradantes de “poupançadas” sobre os adversários e raios paralisantes de “catinga de sovaqueira”. Fora da rotina de “Nêga *Maravilhas*”, Mussum era um entediado funcionário público que vivia consumindo ou procurando “*mé*”.

A representação dessa heroína nas histórias em quadrinhos da comédia trapalhona não fugia à tragicidade de elevar os estereótipos e as caricaturas racistas a um novo patamar. Não esquecendo, a “Nêga *Maravilhas*” também possuía a sua nêmesis, a “Supernêga” – um alterego vilanesco calvo e clonado do próprio Mussum – que desafiava e combatia os “heróis do bem”: Didi, o Super-Homem; Dedé, o Homem-Aranha; e Zacarias, o Capitão América. Bebiam escancaradamente das referências estadunidenses, no entanto desumanizando as pessoas negras, as mulheres, os *gays*, as pessoas *trans* etc., sem muita cerimônia.

**Figura 14** - Representação do personagem Mussum em quadrinhos



**Fonte:** BLOGGER COM PIMENTA (2010)

Em outra ocasião, no auge da fama, em 1981, Renato Aragão foi entrevistado no documentário “O Mundo Mágico dos Trapalhões”<sup>12</sup>. A princípio, a ideia era conferir um verniz intelectual à produção artística do quarteto. Imediatamente, esse formato foi abandonado em parte pelo próprio Renato, em prol de uma produção antológica sobre as principais piadas do programa e quase um panegírico sobre ele mesmo. Renato Aragão apareceria como um porta-voz plenipotenciário branco do grupo, sendo entrevistado sozinho em 29 minutos dos 90 minutos de duração do documentário.

Em uma parte da entrevista, vemos em seu depoimento uma retórica evasiva na pergunta sobre o tipo de humor praticado no programa envolvendo o personagem Mussum: “Vocês fazem racismo no programa Os Trapalhões?”. Não diz que sim e nem diz que não, mas justifica pausadamente com duas assertivas: “Entretanto é um dos poucos negros que fazem (sic) sucesso na televisão está no programa” e “Todo mundo tem um amigo que chama de negão, crioulo” (O MUNDO, 1981). Por fim, ainda reclama peremptoriamente de uma censura que existiria no país para perseguir os artistas que promovem o humor.

Não obstante, a sua fala, no distante ano de 1981, demonstraria que talvez ele sinceramente desconhecesse e negasse a existência do racismo. Afinal, ofender era uma prática tão naturalizada que o programa “Os Trapalhões” apenas reproduzia o ICC, ou “o espírito da época”, alinhando-se aos dispositivos ideológicos existentes. Dessa forma, sob a égide do racismo recreativo, o programa buscava o redimensionamento de novos modos de existência herdados do “lerê lerê”<sup>13</sup> escravocrata do Inconsciente Colonial-Capitalístico.

---

<sup>12</sup> Até 2019, o documentário brasileiro mais visto de todos os tempos, com 1,8 milhão de espectadores (MOTTA; MOLICA, 2019).

<sup>13</sup> É o ostinato ou a frase musical repetida que acompanha o refrão “Vida de negro é difícil, é difícil como o quê” na letra da música “Retirantes (Vida de Negro)”, interpretada por Dorival Caymmi, que retrata a vida dura das pessoas negras

Além disso, na entrevista, apesar de edulcorar o racismo explícito exibido, ele também assegurava que, muito além da descontração humorística, o programa também atingia um objetivo importante, ou seja, convencer os indivíduos de que os arranjos sociais só podiam ser preservados se as pessoas brancas fossem mantidas em posições de poder. Nesse ponto específico, identificamos que, em paralelo aos esquetes exibidos no programa, toda a estrutura desse poder girava em torno do humorista Renato Aragão.

No mesmo documentário, Antônio Carlos Bernardes Gomes é indagado se o personagem Mussum era vítima de racismo e se o programa promovia o racismo. Ele fechou o cenho, baixou o olhar e não titubeou ao responder: “É **humor racista** sim. Só tem eu de **crioulo** lá. Mas tem que ajuntar, tem que botar **mais crioulo ainda**” (O MUNDO, 1981, grifo nosso)<sup>14</sup>. E terminou com uma sonora gargalhada. A sua fala carrega uma obviedade difícil de contestar (de que o programa é realmente racista) e um chamado à resistência (botar mais pretos para não ser mais racista).

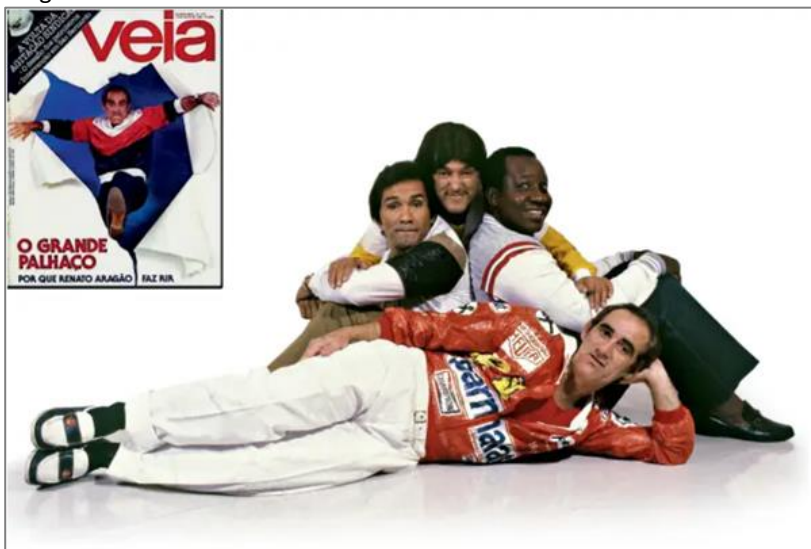
Importante salientar esse documentário, porque ele vai ocasionar uma fase de tensionamento entre os componentes. Em agosto de 1983, a revista Veja publicaria uma reportagem de capa intitulada “O Grande Palhaço: por que Renato Aragão faz rir” (MOTTA; MOLICA, 2019), colocando Didi como estrela maior e empresário do quarteto (o que evidenciava que os demais eram apenas funcionários contratados), o que culminou com a ruptura temporária do grupo (figura 11). Por conseguinte, Mussum, Dedé e Zacarias seguiram em torno de seus próprios projetos.

---

despojada e fragmentada continuamente de sua subjetividade na labuta do trabalho escravo (RETIRANTES, 1976).

<sup>14</sup> Verificar a cena em 1h:01min:51s de exibição.

**Figura 15** – Capa da revista VEJA em 1983 com elogios ao empresário Renato Aragão



**Fonte:** MOTTA; MOLICA (2019)

Nesse meio tempo, o empresário Renato Aragão expressava sua indignação taxando aqueles que o abandonaram como “traidores”. Foram alguns anos tumultuados, com cada um dos lados realizando seus próprios trabalhos, que fracassaram por falta da unidade do quarteto. Renato estrilava e arremedava sempre que podia, simulando aparente indignação com a decisão dos três em montar uma parceria e uma produtora independente para lançar seus trabalhos. Assim refutava de maneira peremptória:

“Não preciso deles. Posso fazer a mesma coisa tendo um cachorro, um macaco e um veado. Não foi a primeira, nem a última, ofensa pessoal de Didi ao Dedé, Mussum e Zacarias. (MOTTA; MOLICA, 2019).

No documentário nunca lançado “Trapalhadas sem Fim” – realizado em 2019 e embargado judicialmente – é possível identificar a mesma linha de raciocínio extensa que Renato Aragão demonstrara na pergunta sobre Mussum: a comparação explícita aos animais (MOURA, 2022). Isso não constituía novidade, uma vez que havia uma

troca de ofensas permanente entre ele e Mussum nos bastidores. Antes de entrar no *set*, uma das “brincadeiras” que Didi promovia era sempre deixar bananas em cima da cadeira reservada ao seu colega de elenco.

No entanto, Mussum não era um alvo passivo. Em cena, suas respostas a Didi – chamando-o de “cabecinha”, “paraíba” ou “estrogenofe de carne-seca” – podem ser lidas como táticas de microrresistência, nos termos de Rolnik (2018a). Esses insultos, ainda que aparentemente banais, operavam como contra-ataques discursivos dentro de um sistema que lhe negava a humanidade. Se Didi recorria ao repertório colonial (animalização), Mussum respondia com estereótipos regionais e de classe, deslocando o eixo da humilhação.

Entretanto, talvez a principal contribuição dos episódios aqui analisados não esteja apenas na demonstração de que o racismo extrapolava os limites da televisão. O que emerge desse conjunto de evidências é a percepção de que o personagem Mussum foi inserido em uma engrenagem cultural muito mais ampla, na qual diferentes meios de comunicação atuavam de forma complementar na produção e circulação de imaginários raciais.

A televisão constituía apenas uma das faces desse processo. Os mesmos estereótipos que apareciam nos esquetes eram reproduzidos nas revistas em quadrinhos, nas entrevistas concedidas à imprensa, nos materiais promocionais, nas capas de revistas e até mesmo nas interações cotidianas entre artistas e público. O racismo recreativo não se apresentava como um acontecimento isolado, mas como um ambiente simbólico compartilhado por diferentes agentes sociais.

Essa constatação permite compreender que a força dessas representações não decorria apenas da audiência alcançada pelo programa. Ela dependia também de sua capacidade de se espalhar por múltiplos espaços da vida social. O telespectador assistia aos esquetes na televisão, consumia os personagens nos gibis, lia reportagens sobre

os humoristas, comentava as piadas no ambiente de trabalho e reproduzia os bordões nas ruas. O preconceito deixava de ser apenas uma mensagem midiática para se tornar uma prática social cotidiana.

Nesse sentido, a trajetória de Mussum revela um fenômeno particularmente relevante para os estudos culturais: a transformação da representação em experiência social. A violência simbólica não permanecia confinada ao universo ficcional. Ela acompanhava o artista para fora dos estúdios, moldando a forma como era percebido, abordado e tratado pelo público. A cena narrada por Barreto (2014), na qual uma criança é incentivada a abraçar Mussum para verificar se ele “soltava tinta”, evidencia precisamente esse mecanismo. A piada deixa de ser apenas uma construção humorística e passa a organizar comportamentos concretos.

Tal dinâmica sugere que os meios de comunicação não apenas refletem imaginários sociais já existentes. Eles também participam ativamente de sua fabricação e reprodução. Ao longo de décadas, personagens como Mussum ajudaram a sedimentar formas específicas de percepção da negritude, oferecendo ao público repertórios prontos para interpretar, nomear e interagir com sujeitos negros na vida cotidiana.

Outro aspecto relevante refere-se à própria lógica da indústria cultural. A permanência desses estereótipos não pode ser explicada exclusivamente por convicções ideológicas individuais. Ela também estava associada a interesses econômicos. O personagem racializado gerava audiência, vendia revistas, impulsionava produtos licenciados e fortalecia marcas comerciais. O racismo recreativo não era apenas uma prática simbólica; era também um modelo de negócio extremamente lucrativo. Essa dimensão econômica ajuda a compreender por que determinadas representações resistiram por tanto tempo, mesmo diante das transformações sociais ocorridas no país.

Além disso, a análise dos bastidores permite observar algo frequentemente invisibilizado: a desigual distribuição de poder dentro da própria produção cultural. O fato de Renato Aragão ocupar simultaneamente as posições de protagonista, empresário, porta-voz e principal interlocutor da imprensa revela que as hierarquias presentes nos esquetes encontravam correspondência nas relações concretas de trabalho. Assim, a desigualdade não aparecia apenas como tema das piadas, mas também como elemento constitutivo da organização do próprio empreendimento artístico.

Sob essa perspectiva, torna-se possível compreender o universo trapalhão não apenas como um programa humorístico, mas como um microcosmo das relações raciais brasileiras. Nele coexistem inclusão e subordinação, visibilidade e estigmatização, reconhecimento e desigualdade. Mussum alcança enorme projeção nacional, mas essa projeção é frequentemente mediada por representações que limitam sua humanidade e reduzem a complexidade de sua identidade.

Por fim, a análise dos bastidores sugere que o racismo recreativo deve ser compreendido menos como uma coleção de ofensas isoladas e mais como uma tecnologia cultural de produção de subjetividades. Seu objetivo não é apenas provocar o riso, mas definir lugares sociais, distribuir prestígio, organizar expectativas e naturalizar relações de poder. É justamente por isso que seus efeitos ultrapassam a tela da televisão e continuam produzindo ecos muito depois do encerramento dos programas.

## 7 NÃO EXISTE INOCÊNCIA NO RISO

Os esquetes analisados nesta pesquisa destacam-se como exemplos eloquentes da dificuldade histórica do Brasil em reconhecer e enfrentar seu sistema ideológico racista. Ao eleger “Os Trapalhões” como objeto de estudo, partimos do pressuposto de que o programa funcionou, por décadas, como um verdadeiro dispositivo de poder no âmbito da *mass media*, naturalizando estereótipos e hierarquias raciais sob o véu do entretenimento.

Na minuciosa observação desses quadros cômicos, torna-se evidente uma pedagogia racista tão eficiente que conseguia transmutar discursos de ódio em supostas piadas, fazendo com que o público risse não *apesar* do racismo, mas *por causa dele*. O riso, nesse contexto, longe de ser ingênuo, operava como mecanismo de conformação social – uma ferramenta que banalizava a violência simbólica contra corpos negros enquanto reforçava a branquitude como norma.

O programa, ao repetir estereótipos como a animalização de Mussum ou a criminalização de personagens negros, não apenas refletia o racismo estrutural, mas também o reproduzia e amplificava, tornando-se um *lócus* privilegiado para entender como o racismo se inscreve no imaginário coletivo. A aparente leveza do humor escondia uma função política crucial: a de perpetuar, sob o disfarce da diversão,

as mesmas lógicas coloniais que continuam a moldar as relações raciais no Brasil contemporâneo.

Essa análise revela, portanto, não apenas os limites do humor como forma de expressão, mas também os desafios persistentes de uma sociedade que ainda precisa confrontar seu passado colonial para desmontar as estruturas de poder que sustentam o racismo em suas manifestações cotidianas – inclusive aquelas que, vestidas de comicidade, insistem em passar despercebidas.

Nesse sentido, a partir da AC constatamos a existência de quatro tópicos emergentes para discussão (TACs). São pontos importantes, pois se encontram presentes de maneira ostensivas na comédia trapalhona. Destacamos: (a) Os processos de subjetivação e os estereótipos raciais; (b) A violência racial e a hierarquia racial; (c) A mestiçagem, pensamento colonial e capitalismo; e (d) O pacto de branquitude e cordialidade. Todos esses TACs serão discutidos como ponto de análise nesta seção.

A análise detida dos esquetes selecionados permite observar, em pleno funcionamento, os mecanismos de produção de subjetividades racializadas que o referencial teórico apresentado nos capítulos anteriores busca compreender. Mais do que ilustrações de conceitos abstratos, os esquetes constituem documentos históricos que revelam como o racismo recreativo operava na televisão brasileira, naturalizando hierarquias, produzindo estereótipos e forjando modos de ver, sentir e rir que continuam a reverberar no presente.

No Esquete 1 “Racismo nos trapalhões com o pobre do Mussum”, no Esquete 2 “Os Trapalhões Mussum, isto que é dedução do Super Homem HAHAH” e no Esquete 3 “Mussum, se disser urubu vai ter outro pau aqui”, vemos algumas similaridades que acreditamos pertinentes descrever:

## 7.1 ESQUETE 1: "RACISMO NOS TRAPALHÕES COM O POBRE DO MUSSUM"



**Esquete 1** – “Racismo nos Trapalhões com o pobre do Mussum”

O primeiro esquete analisado se passa em uma oficina mecânica, ambiente de trabalho braçal que já situa os personagens em um contexto de classe popular. A cena se inicia com uma atmosfera de rotina laboral, onde os personagens Dedé e Zacarias trabalham na manutenção de um veículo. O diálogo inicial parece trivial, voltado para as tarefas cotidianas da oficina.

Dedé, assumindo uma postura de supervisão, dá ordens e cobra organização do colega. Em determinado momento, ele procura por uma ferramenta específica, o macaco hidráulico utilizado para levantar veículos. A busca por essa ferramenta se torna o gatilho para a situação cômica que estrutura todo o esquete.

Dedé começa a gritar repetidamente pela ferramenta, perguntando onde está o "macaco". A palavra é pronunciada várias vezes, em diferentes entonações, criando uma expectativa no espectador. Ele se agacha ao lado do pneu traseiro do carro e grita em direção ao espaço sob o veículo, perguntando se o "macaco" está ali. É nesse momento que Mussum surge deitado sobre uma plataforma de trabalho, respondendo afirmativamente e acrescentando uma réplica que inverte a ofensa: "Tô! Mas macaco é a tua mãe!"

A estrutura dessa piada merece análise cuidadosa. O humor deriva de um duplo sentido que opera através da homofonia: "macaco" como ferramenta mecânica e "macaco" como insulto racial historicamente utilizado para desumanizar pessoas negras. O espectador é conduzido a uma expectativa aparentemente inocente, a busca por uma ferramenta, para então ser confrontado com a "revelação" de que Mussum estava sob o carro, transformando-se ele próprio no "macaco" procurado.

Essa estrutura não é ingênua. Ela mobiliza um dos estereótipos mais violentos do repertório racista: a comparação entre pessoas negras e primatas. Como observa Silvio Almeida (2019, p. 20), essa associação incorpora sentidos herdados do período colonial, quando pessoas negras eram descritas como "sem história, bestiais e envoltos em ferocidade e superstição". A comparação com animais não é apenas ofensiva no nível individual; ela carrega uma carga histórica de desumanização que serviu para justificar a escravização, a exploração e a violência contra populações africanas e afrodescendentes.

A réplica de Mussum, devolvendo o insulto ("macaco é a tua mãe"), constitui o que podemos chamar de microinsurreição, um momento de resistência dentro de um sistema que busca constantemente inferiorizá-lo. Essa resposta revela que o personagem não aceita passivamente a ofensa, que há nele uma consciência da violência que lhe é dirigida e uma recusa em simplesmente absorvê-la. No entanto, a estrutura do esquete neutraliza essa resistência ao transformá-la em mais um elemento cômico. O espectador ri tanto da "confusão" inicial quanto da resposta de Mussum, e esse riso compartilhado dissolve a tensão sem que a violência do insulto seja efetivamente questionada.

Frantz Fanon (2020) oferece ferramentas importantes para compreender os mecanismos aqui operantes. Para o pensador martinicano, a comparação de pessoas negras com animais não é um desvio individual de racistas particularmente maldosos, mas expressa uma estrutura de pensamento que foi imposta culturalmente ao longo de séculos de colonização. O inconsciente, argumenta Fanon, não é uma simples herança cerebral, mas o resultado de uma imposição cultural irrefletida, uma das consequências diretas do colonialismo que atravessou o Atlântico e se estabeleceu no Novo Mundo como padrão de comportamento.

O posicionamento espacial dos personagens neste esquete também merece atenção. Mussum está literalmente abaixo, deitado sob o carro em uma plataforma de trabalho, enquanto Dedé está em

pé, em posição superior. Essa configuração espacial não é acidental; ela comunica visualmente a hierarquia que o conteúdo verbal já estabelece. Como observa Stuart Hall (2017), o enquadramento hierárquico é uma técnica cinematográfica utilizada para reforçar estereótipos raciais e manter a percepção de superioridade branca. A câmera não é neutra; ela participa da produção de sentidos, posicionando os corpos no espaço de forma a naturalizar relações de poder.

O ambiente da oficina mecânica adiciona camadas de significado à cena. Trata-se de um espaço de trabalho manual, associado a classes populares e a ocupações que não demandam formação acadêmica. A presença de Mussum nesse ambiente, desempenhando trabalho braçal sob um veículo, reforça associações entre negritude e trabalho subalterno que remontam ao período escravocrata. O corpo negro é representado como corpo trabalhador, corpo útil para tarefas físicas, mas também como corpo risível, corpo que pode ser confundido com uma ferramenta, corpo que é coisa antes de ser pessoa.

## 7.2. ESQUETE 2: "ISTO QUE É DEDUÇÃO DO SUPER-HOMEM"



**Esquete 2** - "Isto que é dedução do super-homem"

O segundo esquete desloca a ação para um cenário aberto, onde Didi aparece caracterizado como Super-Homem, o icônico super-herói estadunidense. A cena se estrutura em torno de um grupo de pessoas brancas que olha para o céu, especulando sobre o que veem. O formato parodia a famosa sequência de apresentação do Superman nos quadrinhos e nas adaptações audiovisuais, onde transeuntes tentam identificar a figura que cruza os céus.

As pessoas começam a arriscar palpites: seria um pássaro, um avião, um foguete, o satélite soviético Sputnik. Cada sugestão associa a figura voadora a elementos de poder, velocidade e conquista

tecnológica. O pássaro evoca liberdade e elegância; o avião e o foguete remetem ao domínio humano sobre o espaço aéreo; o Sputnik invoca a corrida espacial e o avanço científico. Todas essas associações são positivas, todas conferem dignidade e admiração à figura observada.

É nesse contexto que Mussum oferece sua interpretação: "É um palhaço *voandis*". A resposta de Didi é imediata e violenta: "Palhaço é a velha, crioulo!" O termo "crioulo", utilizado como insulto, marca racialmente Mussum e estabelece o tom das trocas que se seguirão. Mussum continua a resistir, oferecendo nova interpretação zombeteira: "É uma arara cheia de *mé*!" A referência à bebida alcoólica aciona outro estereótipo recorrente associado ao personagem, a suposta propensão ao consumo de álcool. Didi responde mantendo o padrão de agressão: "Arara é a tua mãe, crioulo!"

A sequência culmina com uma série de ataques verbais de Didi contra Mussum. Ele o compara a Kunta Kinté, personagem do romance "Raízes" de Alex Haley, que narra a história de um africano capturado e escravizado. A referência a Kunta Kinté não é casual; ela remete à condição de escravidão, posicionando Mussum não como brasileiro contemporâneo, mas como africano escravizado, como estrangeiro em sua própria terra. Didi afirma ainda que Mussum está "despeitado porque não avoa", estabelecendo uma diferenciação fundamental: ele, Didi, branco, é capaz de voar como super-herói; Mussum, negro, está preso ao chão, à condição terrena, à impossibilidade de transcendência.

O insulto final condensa toda a estrutura do esquete: "É urubu e não avoa!" A comparação com o urubu é particularmente significativa no repertório racista brasileiro. Diferentemente de outras aves, associadas à beleza, à liberdade ou à nobreza, o urubu é ave de rapina, associada à morte, à carniça, à sujeira. Chamar uma pessoa negra de urubu não é apenas compará-la a um animal, mas compará-la a um animal específico, carregado de conotações pejorativas no imaginário popular.

A análise deste esquete revela com clareza a operação do que Adilson Moreira (2019) denomina gratificação psicológica proporcionada pelo humor racista. Didi obtém satisfação ao inferiorizar Mussum, ao afirmar sua superioridade (literal, já que voa, e simbólica, já que é o Super-Homem). Essa satisfação é compartilhada com o espectador, que é convidado a rir da incapacidade de Mussum de alcançar o *status* do herói branco.

O contraste entre as representações é estruturante. O Super-Homem, encarnado por Didi, representa o ápice da virtude masculina ocidental: força, coragem, bondade, capacidade de voar acima das limitações humanas comuns. Ele é associado a foguetes, aviões, conquistas tecnológicas. Mussum, em contrapartida, é associado a animais rasteiros ou carneiros, à incapacidade de voo, à condição africana escravizada. O esquete não apenas reproduz estereótipos; ele os articula em uma narrativa que apresenta a superioridade branca como natural, evidente, cômica em sua obviedade.

Bona (2016) observa que a maioria dos trabalhos televisivos e cinematográficos produzidos pelos Trapalhões consistia em paródias de produções estrangeiras, geralmente estadunidenses. Essas paródias não eram reproduções fiéis, mas adaptações que buscavam aproximar o material original do imaginário popular brasileiro. Príncipes, princesas e super-heróis eram reconfigurados segundo lógicas locais, incorporando referências e estereótipos próprios do contexto nacional.

Nesse processo de adaptação, a estrutura racial da sociedade brasileira se inscrevia nas narrativas. O super-herói, figura de identificação positiva, era invariavelmente branco. O personagem negro ocupava posição de contraponto cômico, de alívio humorístico, de exemplo derogatório contra o qual a virtude do herói se destacava. A universalidade do heroísmo, sua capacidade de representar valores compartilhados por todos, era tacitamente restrita à branquitude.

O posicionamento espacial neste esquete é ainda mais evidente do que no anterior. Didi, como Super-Homem, está literalmente acima, voando ou em posição elevada. Mussum está abaixo, olhando para cima, incapaz de alcançar as alturas. Essa verticalização do espaço cênico comunica hierarquias de forma imediata e visceral, anterior a qualquer elaboração consciente. O espectador vê, antes de compreender, quem está em cima e quem está embaixo, quem tem poder de voo e quem está preso à terra.

Hall (2017) denomina essa técnica de "enquadramento hierárquico" e a identifica como recurso recorrente em produções audiovisuais que buscam naturalizar desigualdades raciais. Em comédias racistas, a câmera frequentemente posiciona personagens brancos em ângulos que sugerem autoridade e domínio, enquanto personagens negros são filmados de ângulos que reforçam sua subordinação. Essa gramática visual opera em nível pré-consciente, moldando percepções antes que qualquer julgamento reflexivo possa ser formulado.

### 7.3 ESQUETE 3: "MUSSUM, SE DISSER URUBU VAI TER OUTRO PAU AQUI"



**Esquete 3** – “Mussum, se disser urubu vai ter outro pau aqui”

O terceiro esquete se passa em um restaurante italiano, ambiente que desde o início marca uma diferenciação de classe e de pertencimento cultural. O restaurante, com seu cardápio em italiano e seu garçom que fala intercalando expressões na língua estrangeira, representa um espaço de distinção social, um território onde certos códigos de comportamento e conhecimento são pressupostos.

A cena se inicia com os personagens Dedé, Zacarias e Mussum sentados à mesa. O garçom se aproxima oferecendo opções do cardápio, pronunciando termos em italiano: "talharim", "espaguete", "capiche". A última expressão, que significa "entende?" em italiano

coloquial, é mal compreendida por Mussum, que a associa à palavra "capeta". Essa confusão linguística é o primeiro elemento cômico do esquete.

Dedé intervém para esclarecer o mal-entendido, explicando que "capiche" não tem relação com "capeta". O garçom continua, oferecendo vinho italiano, descrevendo-o em termos elogiosos. Novamente, Dedé precisa traduzir, explicando a Mussum que se trata de uma oferta de vinho. A resposta de Mussum é recusar o vinho em favor de "uisquinho, sem gelo", bebida que corresponde melhor a seus hábitos e preferências.

O garçom, ao registrar o pedido, profere a frase que desencadeia o conflito central do esquete: "Um uísque para o boi da cara preta!" A expressão, retirada de uma conhecida canção de ninar do folclore brasileiro, é aqui utilizada como forma de designar Mussum, associando-o a uma figura animal e racialmente marcada.

A reação de Mussum é imediata e violenta. Ele se levanta aos gritos, confronta o garçom e chega a arremessar uma cadeira em sua direção. Dedé intervém para contê-lo, segurando-o fisicamente e tentando acalmar a situação. A justificativa oferecida por Dedé para o comportamento do garçom é reveladora: "Rapaz, o italiano quis ser simpático com você!"

Essa frase condensa um dos mecanismos mais perversos do racismo recreativo: a recodificação da ofensa como cordialidade. O insulto racial é apresentado não como agressão, mas como tentativa de aproximação, como gesto amigável que teria sido mal interpretado pelo ofendido. A responsabilidade pelo conflito é assim transferida da pessoa que proferiu o insulto para a pessoa que o recebeu e reagiu.

A repreensão de Dedé a Mussum explicita essa lógica: "Vou te falar uma coisa, tu para com essa palhaçada que eu nunca mais vou sair com você para ir a um restaurante bacana contigo." A "palhaçada" não é o insulto racial; é a reação ao insulto. O problema não é que

Mussum tenha sido comparado a um animal; é que ele não tenha aceitado essa comparação com a docilidade esperada. O "restaurante bacana" é um espaço que exige determinados comportamentos, e a recusa de Mussum em aceitar passivamente ofensas raciais o torna inadequado para esse ambiente.

A cena continua com novas trocas entre os personagens. O garçom volta a interagir com Mussum, proferindo expressões em italiano que incluem a frase "gadinha de macomba", que Mussum compreende como "galinha de macumba". A referência à macumba, religião de matriz africana historicamente estigmatizada no Brasil, adiciona uma dimensão religiosa ao repertório de insultos. Mussum novamente reage com indignação, devolvendo o insulto: "Galinha de macumba é tua mãe!"

A estrutura se repete quando um homem de terno se aproxima da mesa pedindo fósforo. Ao dirigir-se a Mussum, ele o chama de "morcegon". A resposta de Mussum mantém o padrão: "Morcegão é tua mãe!" A comparação com o morcego, animal noturno associado à escuridão e a simbolismos derogatórios em diversas culturas, constitui mais uma entrada no catálogo de insultos zoológicos dirigidos ao personagem.

O esquete culmina com a chegada da polícia e a condução dos personagens à delegacia. Nesse ambiente institucional, o delegado continua a lógica de comparações animais, referindo-se aos detidos como "pato" e outras aves. Quando chega a vez de Mussum, ele antecipa o insulto que está por vir e ameaça: "Se disser urubu vai ter outro pau aqui! Não vem não!"

Essa frase final é significativa por várias razões. Primeiro, ela demonstra que Mussum reconhece o padrão de insultos a que está sendo submetido e é capaz de antecipá-lo. O urubu, como vimos no esquete anterior, é a comparação mais recorrente e mais carregada de conotações depreciativas. Segundo, a ameaça de violência ("vai ter outro pau aqui") revela que a resistência de Mussum, quando não

pode se expressar verbalmente de forma eficaz, transborda para a promessa de confronto físico. Terceiro, a frase constitui uma recusa explícita em aceitar passivamente mais um insulto, mesmo diante da autoridade policial.

A análise deste esquete revela múltiplas camadas de significação. A escolha do ambiente, um restaurante italiano sofisticado, não é casual. Trata-se de um espaço de distinção social, onde certos conhecimentos culturais são pressupostos, como o domínio da língua italiana e a familiaridade com a culinária. Mussum, nesse ambiente, é marcado duplamente: pela cor da pele e pela falta desses capitais culturais. Suas confusões linguísticas, como interpretar "capiche" como "capeta", o posicionam como outsider, como alguém que não pertence naturalmente àquele espaço.

A preferência de Mussum pelo uísque, em detrimento do vinho italiano oferecido pelo garçom, também opera como marcador. O vinho é a bebida "adequada" ao ambiente, a escolha que demonstraria conhecimento e pertencimento. O uísque, especialmente pedido "sem gelo" e em tom casual, é apresentado como escolha inadequada, reveladora de uma falta de refinamento. A associação entre Mussum e bebida alcoólica, recorrente ao longo de toda a trajetória do personagem, é aqui mobilizada para reforçar sua inadequação ao ambiente sofisticado.

A dinâmica entre Mussum e Dedé neste esquete ilustra o que pesquisadores das relações raciais denominam "pacto narcísico da branquitude". Dedé, como amigo branco de Mussum, ocupa uma posição ambígua. Por um lado, está ao seu lado, compartilha a mesa, mantém uma relação de companheirismo. Por outro lado, quando o conflito eclode, Dedé não se solidariza com a indignação de Mussum diante do insulto racial; ao contrário, repreende-o por reagir "inadequadamente", defende o garçom italiano e ameaça romper a amizade caso Mussum continue a se comportar dessa forma.

Essa dinâmica revela que a amizade interracial, no contexto representado pelo esquete, está condicionada à aceitação por parte do amigo negro de uma posição subordinada. Mussum é aceito na trupe, é companheiro dos demais, desde que não perturbe a ordem racial estabelecida. Quando reage a insultos, quando se recusa a aceitar passivamente a inferiorização, ele é apresentado como o problema, como aquele que "estraga" a convivência harmoniosa.

Como observa Barros (2019), a objetificação das pessoas negras acaba por destruir sua subjetividade, reduzindo-a a uma condição subalterna. Diante dessa objetificação, o indivíduo negro é forçado a redescobrir seus próprios limites e a reconhecer-se a partir deles. Porém, ao resistir a essa objetificação racista, ele frequentemente carrega consigo as referências do mundo branco dominante, incluindo preconceitos, taras raciais e fetiches que se tornam um fardo em sua luta por reconhecer e afirmar sua própria identidade.

Os três esquetes analisados, tomados em conjunto, revelam uma estrutura consistente de representação racial que se repete com variações ao longo do programa. Mussum é sistematicamente comparado a animais (macaco, urubu, arara, boi, morcego, galinha), associado a práticas religiosas estigmatizadas (macumba), inferiorizado em termos de capacidades (não pode voar, não domina códigos culturais sofisticados) e posicionado espacialmente abaixo dos personagens brancos.

Fanon (2020) argumenta que, aos olhos do colonizador branco, as pessoas negras eram frequentemente vistas como antítese do europeu civilizado. Atribuía-se a elas traços como alegria despreocupada, sociabilidade excessiva, expressividade verbal exagerada, relaxamento muscular, ausência de tédio ou apatia, exibicionismo desinibido, ausência de autocomiseração mesmo em meio a dor intensa e fluidez emocional. Essas características, apresentadas como naturais, serviam para justificar a posição

subordinada das pessoas negras e para naturalizar a superioridade branca.

Nos esquetes analisados, vemos essas atribuições em operação. Mussum é apresentado como excessivamente expressivo (grita, gesticula, arremessa objetos), como incapaz de controlar suas reações emocionais, como inadequado a ambientes que demandam contenção e refinamento. Essas características, longe de serem peculiaridades do personagem, correspondem a um repertório de estereótipos sobre a negritude que tem raízes profundas na história colonial.

A violência, tanto verbal quanto física, atravessa os três esquetes. Insultos são trocados, ameaças são proferidas, objetos são arremessados. Essa violência, contudo, não é simétrica. Os insultos dirigidos a Mussum são raciais, acionam séculos de desumanização, mobilizam estereótipos que têm consequências reais na vida de pessoas negras. As respostas de Mussum, embora agressivas, não dispõem do mesmo arsenal histórico; quando ele devolve "é a tua mãe", não há equivalente peso de opressão estrutural por trás de suas palavras.

A dimensão institucional do racismo aparece com clareza no desfecho do terceiro esquete, quando os personagens são levados à delegacia. O aparato policial, representante do Estado, não interrompe a lógica de insultos; ao contrário, o delegado continua as comparações animais, sugerindo que a autoridade institucional participa da mesma estrutura racista que opera nos espaços privados. A ameaça de Mussum ("se disser urubu vai ter outro pau aqui") revela sua consciência de que mesmo a autoridade não oferece proteção contra o racismo; ela é, frequentemente, um de seus agentes.

Moreira (2019) observa que piadas racistas envolvendo comparações com animais eram extremamente populares no repertório de humoristas brasileiros e alcançavam índices elevados de aceitação, o que contribuía para a recirculação de estereótipos e

estigmas raciais. Essa popularidade não pode ser compreendida como mera preferência estética; ela revela o quanto esses estereótipos estavam (e estão) sedimentados no imaginário coletivo, o quanto encontram receptividade em uma sociedade estruturada pela hierarquia racial.

#### 7.4 ESQUETE 4: "QUEM PINTOU O MUSSUM DE BRANCO?"



**Esquete 4** – “Quem pintou o Mussum de branco?”

No esquete “Quem pintou o Mussum de branco?”, a lógica racial que estrutura o universo de *Os Trapalhões* manifesta-se de maneira particularmente significativa. A cena é construída em um ambiente aparentemente inclusivo: à beira de uma piscina, Mussum desfruta de um momento de lazer cercado por pessoas brancas e negras. Entretanto, essa atmosfera de convivência harmoniosa é rapidamente desestabilizada quando o personagem descobre que alguém pintou uma faixa branca sobre seu corpo enquanto dormia. O episódio, tratado como uma simples brincadeira pelos demais personagens, revela uma dinâmica mais profunda relacionada aos limites da aceitação social da negritude no imaginário brasileiro.

A intervenção sobre o corpo de Mussum não pode ser compreendida apenas como um recurso cômico. Simbolicamente, ela opera como um gesto de apagamento identitário. A tinta branca funciona como metáfora de um processo histórico no qual a integração do sujeito negro aos espaços de prestígio e reconhecimento social esteve frequentemente condicionada à aproximação dos referenciais culturais e estéticos associados à branquitude. Assim, o humor da cena não deriva apenas do contraste visual produzido pela pintura, mas da própria ideia de que o corpo negro constitui um elemento passível de correção, modificação ou adequação.

Nesse sentido, o esquete ultrapassa a reprodução de estereótipos raciais e passa a atuar como um dispositivo de

naturalização de hierarquias sociais. O fato de a agressão ser constantemente reinterpretada pelos demais personagens como uma “brincadeira inocente” contribui para deslocar a atenção do ato em si para a reação da vítima. A narrativa sugere que o problema não reside na violência simbólica sofrida por Mussum, mas em sua incapacidade de aceitar o episódio com leveza. Trata-se de uma inversão discursiva recorrente nas sociedades marcadas por desigualdades raciais, em que o questionamento da discriminação é frequentemente percebido como exagero ou excesso de sensibilidade.

Essa dinâmica permite compreender o esquete não apenas à luz do mito da democracia racial, mas também como uma representação dos mecanismos cotidianos de silenciamento das experiências negras. Ao reduzir a agressão a uma situação humorística, a narrativa esvazia seu potencial conflitivo e transforma a desigualdade em entretenimento. O riso da plateia, nesse contexto, desempenha uma função social relevante: ele não apenas encerra a cena, mas legitima simbolicamente a ordem racial ali representada, convertendo a humilhação em espetáculo e a assimetria de poder em motivo de diversão coletiva.

Outro aspecto relevante diz respeito à figura do agressor. Quando Mussum finalmente encontra o responsável pela pintura, depara-se com um homem branco fisicamente maior e socialmente mais imponente. A diferença de força entre os dois personagens produz um deslocamento importante na narrativa. O conflito deixa de ser apenas individual e passa a representar uma relação estrutural de poder. A impossibilidade de reação efetiva não decorre de uma escolha pessoal de Mussum, mas da constatação de sua posição vulnerável diante de uma autoridade que não precisa justificar seus atos. A ausência de explicação para a agressão reforça a arbitrariedade característica dos processos de dominação racial: o poder não necessita se explicar porque sua legitimidade é presumida.

Sob essa perspectiva, a cena também pode ser interpretada como uma encenação das fronteiras invisíveis que regulam o

pertencimento social. Embora Mussum esteja presente naquele espaço de lazer, sua presença permanece condicionada e precária. O episódio sinaliza que determinados ambientes continuam sendo simbolicamente associados à branquitude, e que a ocupação desses espaços por sujeitos negros pode ser constantemente questionada, ridicularizada ou submetida a mecanismos de vigilância e correção.

Mais do que representar o racismo de forma explícita, o esquete evidencia sua capacidade de operar por meio da banalização. A violência não aparece como exceção, mas como prática cotidiana incorporada ao humor e às interações sociais. É precisamente essa normalização que torna o episódio relevante para a compreensão das relações raciais no Brasil. Ao transformar a desqualificação do sujeito negro em elemento cômico, a narrativa contribui para reproduzir percepções sociais que historicamente limitaram o reconhecimento pleno da população negra como sujeito de dignidade, autoridade e pertencimento.

Desse modo, a análise do esquete revela não apenas a presença de estereótipos raciais na televisão brasileira, mas também a participação do humor na construção e na manutenção de imaginários sociais que legitimam desigualdades. A comicidade deixa de ser um elemento neutro para assumir um papel ativo na produção de sentidos sobre raça, identidade e poder, demonstrando como as práticas culturais podem funcionar simultaneamente como espaço de entretenimento e de reprodução das estruturas sociais.

Há, contudo, uma dimensão ainda mais sutil que atravessa o esquete e que merece atenção. A agressão sofrida por Mussum ocorre justamente em um momento de descanso, prazer e aparente integração social. O personagem não está envolvido em conflitos, não desempenha funções subalternas e tampouco ocupa a posição tradicional de alvo imediato das piadas. Ele simplesmente existe em um estado de tranquilidade. Essa condição, aparentemente banal, revela-se profundamente significativa quando observada à luz das

representações raciais historicamente produzidas pela cultura brasileira.

Ao longo da história, a experiência do lazer foi distribuída de forma desigual entre diferentes grupos sociais. Não apenas o trabalho, mas também o descanso, o ócio e o direito à despreocupação foram marcados por distinções de classe e raça. Nesse sentido, a presença de Mussum à beira da piscina pode ser interpretada como a ocupação de um espaço simbolicamente associado ao conforto, ao privilégio e à liberdade. A intervenção sobre seu corpo interrompe precisamente essa experiência, sugerindo que sua permanência naquele lugar não pode ser completamente naturalizada.

Sob essa perspectiva, o esquete parece dramatizar aquilo que poderíamos chamar de fragilidade do pertencimento. Mussum está presente, mas sua presença permanece sujeita à contestação. Ele participa do ambiente, mas não controla plenamente as condições de sua participação. Sua integração revela-se provisória, dependente e constantemente vulnerável à intervenção dos outros. A pintura branca funciona, assim, como um lembrete simbólico de que sua aceitação continua condicionada.

Essa leitura permite deslocar a análise para além da violência física ou da ofensa racial direta. O que está em jogo é a disputa pelo direito de existir em determinados espaços sem precisar justificar a própria presença. Em sociedades estruturadas por desigualdades raciais, esse direito nem sempre é igualmente distribuído. Certos indivíduos podem ocupar ambientes de prestígio sem despertar questionamentos; outros, mesmo quando formalmente incluídos, permanecem submetidos a mecanismos contínuos de observação, comentário e correção.

Outro aspecto particularmente relevante diz respeito à relação entre corpo e autonomia. A faixa branca pintada sobre Mussum não altera apenas sua aparência; ela representa uma intervenção realizada sem seu consentimento. Seu corpo torna-se uma superfície disponível

à ação de terceiros, um objeto sobre o qual outros personagens se sentem autorizados a agir. Essa lógica remete a uma longa tradição histórica em que corpos negros foram tratados menos como sujeitos autônomos e mais como territórios de controle, manipulação e disciplinamento.

A própria estrutura da narrativa reforça essa assimetria. Em nenhum momento o agressor demonstra arrependimento ou necessidade de justificar seu comportamento. Pelo contrário, a revelação de sua identidade é acompanhada por uma postura de autoconfiança e superioridade. O poder manifesta-se não apenas na capacidade de agir, mas na capacidade de agir sem explicações. A arbitrariedade da agressão torna-se parte de sua eficácia simbólica.

Também é possível interpretar a pintura branca como uma metáfora daquilo que diversos autores identificam como processos históricos de assimilação cultural. Em diferentes contextos, populações negras foram frequentemente incentivadas a aproximar-se dos valores, comportamentos e padrões estéticos associados à branquitude como condição para o reconhecimento social. O humor do esquete parece brincar com essa lógica ao transformar o embranquecimento em recurso visual cômico. Contudo, por trás da piada, permanece a sugestão de que a diferença racial continua sendo percebida como algo que pode — ou deve — ser corrigido.

Finalmente, a cena convida a uma reflexão sobre a distribuição social da vulnerabilidade. Embora Mussum manifeste indignação, sua reação encontra limites concretos quando confrontada com a figura do agressor. A impossibilidade de responder à violência não decorre da ausência de vontade, mas da percepção de uma relação desigual de forças. O humor converte essa assimetria em entretenimento, mas não elimina sua dimensão política. Ao contrário, torna-a ainda mais visível para quem observa atentamente a estrutura do conflito.

Dessa forma, o esquete evidencia que a questão racial não se restringe ao acesso formal aos espaços sociais. Ela envolve também as

condições simbólicas de permanência nesses espaços, o direito à tranquilidade, à autonomia corporal e ao reconhecimento pleno da própria humanidade. O que está sendo disputado na cena não é apenas a cor da pele de Mussum, mas a legitimidade de sua presença em um universo historicamente organizado a partir de referências de poder associadas à branquitude.

#### 7.5 ESQUETE 5: “OS TRAPALHÕES - OS CARAS-PINTADAS”



**Esquete 5** – “Os Trapalhões - Os caras-pintadas”

É interessante que o Esquete 4 tem uma similaridade com o Esquete 5 “Os Trapalhões - os caras-pintadas” na mesma dinâmica “inocente” de pintar o rosto de Mussum de branco. Se no primeiro, o esquema acontece em um espaço público e longe dos demais parceiros trapalhões, no segundo Mussum está dormindo no sofá da sala. Didi participa no quadro, sendo o autor intelectual da “brincadeira”, não esquece antes de justificar que o ato é de vingança, pois Mussum também o chama de “carne de jabá, aquelas coisas mais”. Ele pinta Mussum e ainda faz observações sobre o nariz e a boca.

Nos esquetes 4 e 5, observamos uma recorrência narrativa significativa: a necessidade constante de intervir sobre a aparência de Mussum por meio da pintura de seu rosto ou de seu corpo. Longe de constituir apenas um recurso cômico baseado na inversão visual, essa prática revela uma dinâmica mais profunda de regulação simbólica da identidade racial. Em ambos os casos, a comicidade surge da tentativa de alterar artificialmente a aparência do personagem negro, transformando sua corporalidade em objeto de manipulação, observação e julgamento coletivo.

O emprego do *whiteface* nesses esquetes não se restringe à dimensão estética da provocação. Sua função narrativa parece operar como um ritual de enquadramento simbólico do corpo negro dentro

de parâmetros estabelecidos pela cultura dominante. A pintura branca não apenas modifica a aparência de Mussum, mas produz um deslocamento temporário de sua identidade, sugerindo que sua presença somente se torna plenamente inteligível quando submetida a códigos visuais associados à branquitude. O humor emerge justamente dessa tensão entre pertencimento e exclusão, entre a possibilidade imaginária de integração e a reafirmação constante da diferença racial.

Nesse contexto, a branquitude pode ser compreendida não apenas como uma posição de privilégio social, mas como um sistema de referências que organiza os critérios de normalidade, beleza, inteligência e respeitabilidade. Mais do que garantir vantagens materiais, ela estabelece os parâmetros a partir dos quais determinados corpos são percebidos como legítimos ou desviantes. Quando a narrativa insiste em modificar a aparência de Mussum, não está apenas produzindo uma piada visual; está reafirmando, ainda que de forma implícita, quais características corporais ocupam o centro da representação social e quais permanecem situadas em posições periféricas.

Outro aspecto relevante é a transformação do corpo negro em superfície de inscrição simbólica. Nos esquetes, Mussum raramente exerce controle sobre as marcas que lhe são atribuídas. Sua imagem é constantemente reinterpretada, redesenhada ou ressignificada pelos demais personagens. Essa dinâmica sugere uma disputa pelo direito de definir quem ele é. O corpo deixa de ser apenas um atributo individual para se tornar um espaço de projeção de fantasias sociais, preconceitos históricos e expectativas coletivas sobre a negritude.

Essa perspectiva permite compreender a centralidade da corporalidade nas narrativas humorísticas do programa. O riso não decorre exclusivamente das ações do personagem, mas da exposição contínua de sua diferença racial como elemento estruturante da comicidade. Em vez de funcionar apenas como protagonista da piada, Mussum frequentemente se converte em suporte para que outros

personagens reafirmem posições de autoridade simbólica. O humor, nesse caso, desempenha uma função disciplinadora: estabelece quais identidades podem ocupar o lugar da norma e quais permanecem confinadas ao espaço da exceção.

A recorrência dessas representações também evidencia a presença de mecanismos sutis de vigilância racial. Sempre que Mussum parece desfrutar de certa autonomia — seja descansando à beira da piscina ou dormindo tranquilamente em casa — a narrativa introduz alguma intervenção destinada a relembrar sua condição de alteridade. A comicidade surge, portanto, da interrupção constante de sua individualidade. O personagem raramente é autorizado a existir simplesmente como sujeito; sua presença precisa ser continuamente mediada por referências à sua raça.

Sob essa ótica, a comparação com figuras historicamente associadas à escravidão, à animalização ou à inferiorização racial adquire um significado ainda mais amplo. Não se trata apenas da reprodução de estereótipos isolados, mas da incorporação de um repertório simbólico que historicamente limitou o reconhecimento pleno da humanidade de pessoas negras. Essas associações atuam como mecanismos de redução identitária, comprimindo a complexidade da experiência negra em um conjunto restrito de imagens facilmente reconhecíveis pelo público.

Ao mesmo tempo, é importante observar que a eficácia dessas representações não depende exclusivamente da intenção dos autores ou personagens. Ela se sustenta porque dialoga com imaginários sociais já sedimentados na cultura brasileira. O humor televisivo opera, nesse sentido, como um espaço de circulação e atualização de significados raciais que muitas vezes se apresentam de forma aparentemente inocente ou despretensiosa. Contudo, justamente por serem naturalizados, tais significados adquirem grande capacidade de reprodução social.

Dessa forma, os esquetes analisados permitem compreender como a comicidade pode atuar simultaneamente como entretenimento e como mecanismo de produção de subjetividades. O corpo negro de Mussum deixa de ser apenas um elemento da narrativa humorística para se tornar um território simbólico onde se disputam sentidos sobre pertencimento, humanidade, reconhecimento e poder. É nessa disputa que reside parte da força ideológica dessas representações, cuja permanência no imaginário coletivo ultrapassa em muito os limites do riso imediato provocado pela cena.

#### 7.6 ESQUETE 6: “MUSSUM NA DELEGACIA”



Esquete 6 – “Mussum na delegacia”

No Esquete 6, vemos o estereótipo do corpo negro que desperta ameaça e que contraditoriamente são sedutores. No esquete ainda ocorre uma construção fantasiosa sobre a cultura do estupro em que a vítima tem que identificar seu agressor a partir de determinadas referências preconceituosas.

Na década de 1980, testemunhou-se uma crescente pressão do governo federal para a inclusão de advertências prévias em programas televisivos. Um exemplo notável desse fenômeno foi o programa “Os Trapalhões”, que, embora antes fosse considerado apropriado para todas as idades, passou posteriormente a exibir uma tarja preta de advertência, indicando que o conteúdo era direcionado apenas a espectadores maiores de 12 anos. Essa mudança pode ter sido influenciada pelo contexto político vigente no país, marcado por uma sociedade civil mais ativa, exigente em relação aos posicionamentos e à responsabilidade da mídia.

Cenas insinuando sexo passaram a ser mais comum no horário nobre. No programa, diversas delas apresentavam Mussum como um galã sedutor. A reificação do corpo feminino e piadas sobre homossexuais se tornaram recorrentes, indicando que o programa

assumia uma abordagem adulta com naturalidade, mesmo sendo destinado a um público infanto-juvenil. Havia sempre um território de disputa com mulheres (altas, magras e loiras), mas quem sempre levava a melhor era o Didi, que acabava levando-as para fora da cena para algum lugar (imaginemos!).



Figura 16 – “Papai eu quero me casar Os Trapalhões”

Uma cena antológica, remete a um show de calouros conduzido por Dedé Santana em que todo o quarteto contracenava, mas coube ao Zacarias (vestida de Geni com trancinhas, maquiagem e um vestidinho de chita), ao lado do Didi, cantar uma modinha “Papai, eu quero me casar”. Didi perguntava: “Ô minha filha, então diga com quem!” A partir desse momento, uma série de réplicas e tréplicas se desenrolava em forma de piadas curtas, encaixadas com habilidade na métrica e no ritmo da música.

Esse padrão de piada é explicado pela ascensão da pornochanchada no cenário cinematográfico nacional. A pornochanchada foi um gênero do cinema brasileiro que fez grande sucesso entre as décadas de 1970 e 1980. O termo mistura "pornô" e "chanchada" (comédias musicais de humor ingênuo e popular dos anos 1930 a 1950). Os filmes destacavam-se pela mistura de erotismo, nudez e comédia de costumes.

Subgênero do cinema novo brasileiro, ela vai migrar gradativamente da periferia do cinema contracultural, nos anos 1960, para atingir o ápice de produção nos meados dos anos 1980. O gênero enfrentou a oposição tanto da ditadura militar (que representava uma censura oficial) quanto da intelectualidade de esquerda (que encarnava uma forma de censura ideológica). No entanto, tornou-se um *blockbuster* que disputava com força as bilheterias do cinema trapalhão.

Como linguagem, a pornochanchada *light* vai aportar no programa “Os Trapalhões” com um viés não politizado, o que agradava diretamente ao regime militar, uma vez que não atentava diretamente aos princípios morais e aos bons costumes. Nos anos 1980, o programa já tinha uma variedade de esquetes em que a sexualização do quarteto era o mote para algumas piadas. Dentre elas, a fala “*muié boa*” repetida constantemente pelo Didi, quando se referia as modelos bonitas que transitavam no programa. Ou “amanteigar a Maria Schneider”, quando se sentia candidato para um intercurso anal com essas mulheres.

No Esquete 6, ambientado em uma delegacia de polícia, Mussum é acusado de ter beijado uma mulher em um parque durante a noite. Embora a cena seja conduzida em tom farsesco e termine com a confirmação cômica da suspeita, a narrativa mobiliza elementos simbólicos que ultrapassam a simples estrutura humorística. O episódio evidencia a forma como determinadas representações da masculinidade negra foram historicamente construídas no imaginário social brasileiro, oscilando entre a figura do sujeito hipersexualizado e a do potencial transgressor.

Entretanto, a distribuição dos papéis de sedução dentro do quarteto não ocorria de forma homogênea. Embora todos os personagens participassem das narrativas amorosas, suas possibilidades de êxito eram organizadas segundo hierarquias simbólicas específicas. Didi costumava ocupar a posição do conquistador astuto; Zacarias era associado à ingenuidade; Dedé desempenhava frequentemente o papel do galã convencional. Mussum, por sua vez, era frequentemente situado em uma zona ambígua, na qual desejo e suspeita apareciam estreitamente vinculados.

Essa construção merece atenção porque dialoga com representações históricas mais amplas da masculinidade negra nas sociedades ocidentais. Desde o período colonial, homens negros foram frequentemente retratados como sujeitos dominados por

impulsos corporais, excessivamente ligados ao desejo sexual e potencialmente perigosos para a ordem social. Essas imagens não apenas justificaram mecanismos de controle e vigilância, mas também ajudaram a produzir um imaginário no qual a sexualidade negra passou a ser percebida simultaneamente como objeto de fascínio e de temor.

No esquete, esse repertório simbólico reaparece de forma sutil. A suspeita recai rapidamente sobre Mussum, mesmo diante da ausência de provas concretas. A lógica narrativa sugere que sua identificação como possível autor do beijo não decorre apenas das circunstâncias do ocorrido, mas também da plausibilidade social atribuída à acusação. Em outras palavras, o personagem já ocupa previamente o lugar daquele que pode ser responsabilizado. A comicidade da situação depende justamente da naturalização dessa expectativa.

Mais do que criminalizar explicitamente a personagem, a narrativa produz uma associação recorrente entre negritude, desejo e transgressão. O humor emerge da sobreposição entre a figura do sedutor e a figura do suspeito. Essa aproximação não é irrelevante, pois contribui para reforçar uma longa tradição cultural em que homens negros são representados como corpos excessivamente disponíveis ao prazer, mas raramente reconhecidos como sujeitos legítimos do afeto, da reciprocidade amorosa ou da intimidade.

Outro aspecto significativo refere-se ao contraste entre desejo e pertencimento social. As mulheres que circulam pelo universo trapalhão costumam corresponder a um ideal estético fortemente associado à branquitude: jovens, loiras, magras e socialmente valorizadas. Quando Mussum manifesta interesse por essas personagens, a narrativa frequentemente transforma esse desejo em motivo de estranhamento ou ridicularização. O problema não está apenas na tentativa de conquista, mas na quebra de expectativas sociais acerca de quem pode ocupar determinadas posições dentro da economia simbólica do desejo.

Sob essa perspectiva, o esquete não apenas reproduz uma piada sobre um mal-entendido amoroso. Ele participa de um processo mais amplo de regulação simbólica dos afetos, delimitando quais relações são percebidas como naturais, plausíveis ou aceitáveis. O humor atua como mecanismo de estabilização dessas fronteiras, convertendo tensões raciais e sociais em situações aparentemente inofensivas.

Além disso, a constante presença do álcool na construção da personagem reforça outra camada de significação. A bebida não aparece apenas como elemento cômico característico de Mussum, mas contribui para consolidar uma imagem marcada pela impulsividade, pelo descontrole e pela informalidade permanente. Quando articulada à hipersexualização do personagem, essa representação ajuda a produzir uma subjetividade limitada, reduzida a poucos traços facilmente reconhecíveis pelo público.

#### 7.7 ESQUETE 7: “OS TRAPALHÕES – MUSSUM, O AZULÃO”



**Esquete 7 - “Os Trapalhões – Mussum, o azulão”**

Observamos a continuidade de uma dinâmica recorrente no universo trapalhão: a transformação da identidade racial de Mussum em matéria-prima para a produção do humor. Diferentemente de outros quadros em que a ofensa aparece de maneira mais explícita, a comicidade aqui é construída por meio de um jogo aparentemente inocente de palavras. Termos como “azulão”, “anil” e “marinho” são empregados sucessivamente por Didi para se referir ao personagem, desencadeando sua indignação e produzindo o conflito que sustenta a narrativa.

À primeira vista, a cena parece girar em torno de um simples mal-entendido linguístico. Contudo, uma observação mais cuidadosa revela que a insistência na nomeação da cor constitui o verdadeiro núcleo dramático do esquete. O problema não reside apenas no

conteúdo específico dos apelidos, mas na necessidade constante de reduzir o personagem à sua aparência racial. O humor surge da repetição dessa classificação, transformando a cor da pele em uma característica tão central que passa a eclipsar todas as demais dimensões de sua personalidade.

Nesse sentido, o esquete oferece uma oportunidade para refletir sobre a relação entre linguagem e poder. Nomear alguém nunca é um ato neutro. As palavras não apenas descrevem a realidade; elas também organizam formas de percepção social. Ao substituir continuamente o nome de Mussum por referências cromáticas, a narrativa produz um deslocamento simbólico no qual o indivíduo deixa de ser reconhecido por sua singularidade e passa a ser identificado prioritariamente por uma característica corporal específica. A cor deixa de ser atributo e converte-se em destino narrativo.

Essa dinâmica adquire ainda maior relevância quando consideramos o contexto histórico brasileiro. Ao longo da formação social do país, desenvolveu-se um extenso vocabulário destinado a classificar tonalidades de pele, produzindo categorias intermediárias que frequentemente mascaravam as hierarquias raciais sem eliminá-las. A multiplicidade de designações cromáticas não representava necessariamente uma celebração da diversidade, mas muitas vezes funcionava como mecanismo de administração simbólica da diferença. O esquete parece ecoar essa tradição ao substituir a referência direta à negritude por uma cadeia de metáforas cromáticas que mantêm intacta a lógica da distinção racial.

Outro aspecto significativo é a maneira como o conflito é permanentemente deslegitimado pelos demais personagens. Sempre que Mussum manifesta incômodo, sua reação é apresentada como exagerada ou desproporcional. Zacarias tenta racionalizar a ofensa afirmando que se trata apenas de uma referência à sua “pigmentação acentuada”, enquanto Dedé atua como mediador de um conflito que nunca reconhece plenamente a legitimidade da reclamação. A

violência simbólica não é negada; ela é trivializada. O foco desloca-se da agressão para a resposta da vítima.

Essa estratégia narrativa reproduz um mecanismo social bastante difundido nas relações raciais brasileiras. Em vez de questionar a prática discriminatória, frequentemente questiona-se a reação daqueles que denunciam a discriminação. O problema deixa de ser a ofensa e passa a ser a incapacidade do ofendido de aceitá-la como brincadeira. O humor atua, assim, como um instrumento de neutralização do conflito, convertendo tensões estruturais em episódios de entretenimento.

Também merece atenção a dimensão performática da cena. A repetição dos insultos não tem como principal objetivo comunicar uma informação, mas provocar uma reação. A graça depende da explosão emocional de Mussum. Isso significa que a narrativa transforma sua indignação em espetáculo. O personagem não é apenas alvo da piada; sua própria resposta à violência torna-se parte do mecanismo cômico. O riso emerge tanto da agressão quanto da impossibilidade de combatê-la de forma eficaz.

Sob outra perspectiva, o esquete evidencia como a televisão humorística produz formas específicas de gestão da alteridade. Mussum ocupa permanentemente o lugar daquele cuja diferença precisa ser lembrada, comentada e reencenada. Sua identidade racial não aparece como um elemento ocasional da narrativa, mas como um recurso mobilizado continuamente para organizar as relações entre os personagens. A repetição dessa lógica ao longo dos programas contribui para naturalizar a associação entre negritude e comicidade, transformando a marca racial em um atributo inseparável da função humorística do personagem.

Além disso, a escolha das cores azul, anil e marinho não deixa de ser reveladora. Embora aparentemente absurdas, essas denominações produzem um efeito de deslocamento que permite à narrativa explorar a questão racial sem nomeá-la diretamente. O

racismo torna-se insinuado, nunca plenamente assumido. Essa ambiguidade constitui uma das características mais persistentes das relações raciais brasileiras: a possibilidade de expressar diferenciações e hierarquias por meio de códigos indiretos, metáforas e jogos linguísticos que dificultam a identificação explícita da discriminação.

Desse modo, o esquete não deve ser compreendido apenas como uma sucessão de apelidos jocosos. Ele revela mecanismos mais profundos de classificação social, administração simbólica da diferença e banalização do preconceito. O humor funciona como um espaço privilegiado para a circulação dessas práticas porque lhes confere aparência de inocência e espontaneidade. Ao transformar a racialização em brincadeira, a narrativa contribui para tornar invisíveis as estruturas de poder que sustentam a própria piada.

Por fim, a insistência em associar Mussum à sua cor demonstra que a questão central não é exatamente a negritude em si, mas a impossibilidade de permitir que ela exista sem comentário. O personagem é constantemente convocado a representar sua diferença, enquanto os demais integrantes do quarteto permanecem relativamente livres dessa exigência. É nessa assimetria, mais do que na ofensa isolada, que reside a força simbólica do esquete e sua relevância para a compreensão das formas sutis pelas quais o humor televisivo participou da construção dos imaginários raciais brasileiros.

#### 7.8 ESQUETE 8: “MUSSUM E O SÍTIO DO PICA PAU AMARELO”



Esquete 8 – “Mussum e o Sítio do Pica Pau Amarelo”

No esquete 8, a comicidade é construída a partir da paródia de um dos universos ficcionais mais influentes da cultura brasileira. Embora o tom predominante seja o da sátira e da descontração, a distribuição dos personagens dentro da narrativa revela elementos que merecem atenção crítica. Mussum interpreta Tia Anastácia, enquanto Didi assume o papel do Visconde de Sabugosa, Zacarias representa Emília

e Dedé encarna Dona Benta. Essa escolha aparentemente trivial acaba reproduzindo posições sociais historicamente sedimentadas no imaginário nacional.

Mais do que uma simples adaptação humorística do universo criado por Monteiro Lobato, o esquete opera como uma reencenação de estruturas simbólicas profundamente arraigadas na formação cultural brasileira. O Sítio sempre funcionou como uma espécie de miniatura alegórica da nação, um espaço em que diferentes personagens representavam valores, saberes e posições sociais. Nesse contexto, não deixa de ser significativo que Mussum ocupe justamente o papel associado ao trabalho doméstico e ao cuidado cotidiano, enquanto Didi interpreta uma figura vinculada ao conhecimento, à racionalidade e ao prestígio intelectual.

Sob essa perspectiva, o humor não apenas reproduz personagens conhecidos pelo público, mas reativa uma memória cultural que historicamente distribuiu autoridade e reconhecimento de forma desigual. A comicidade passa a operar sobre uma estrutura já familiar, na qual determinados sujeitos aparecem como produtores legítimos do conhecimento, enquanto outros permanecem associados à execução de tarefas práticas e ao serviço.

Essa questão torna-se ainda mais evidente quando observamos a dinâmica do diálogo entre Tia Anastácia e o Visconde. Ao responder à pergunta de Emília, Mussum ocupa momentaneamente uma posição de autoridade discursiva. É justamente nesse instante que o Visconde intervém para desqualificar sua capacidade de esclarecimento. A piada construída em torno da oposição entre “esclarecer” e “empretecer” não atua apenas como um jogo de palavras. Ela mobiliza uma longa tradição simbólica que associa a brancura à luz, ao conhecimento, à razão e à civilização, enquanto atribui à negritude valores opostos.

Entretanto, talvez o aspecto mais interessante do esquete não seja a ofensa em si, mas aquilo que ela revela sobre os limites da participação negra nos espaços de produção de saber. O riso emerge

precisamente quando um personagem negro se aproxima de uma função tradicionalmente associada à autoridade intelectual. Em outras palavras, a comicidade depende da percepção de que existe algo de inadequado ou improvável naquela situação. O humor nasce da quebra de uma expectativa social construída historicamente.

Esse mecanismo é particularmente relevante porque desloca a análise do campo da representação física para o campo da representação epistêmica. Não se trata apenas de como o corpo negro é visto, mas de como o conhecimento produzido por esse corpo é recebido. A cena sugere que a questão racial ultrapassa os limites da aparência e alcança também a distribuição social da credibilidade, da competência e da legitimidade intelectual.

Outro aspecto frequentemente negligenciado diz respeito à forma como a memória nacional é mobilizada pela televisão humorística. Ao revisitar personagens clássicos do imaginário infantil brasileiro, o programa não apenas produz entretenimento, mas participa ativamente da atualização de narrativas históricas sobre identidade, pertencimento e hierarquia social. A paródia funciona simultaneamente como crítica e reprodução. Ao mesmo tempo em que ridiculariza os personagens originais, preserva parte das relações de poder que lhes deram forma.

Nesse sentido, o esquete permite refletir sobre aquilo que poderia ser chamado de “economia simbólica da autoridade”. Os personagens não ocupam apenas lugares narrativos; ocupam lugares de fala socialmente reconhecidos. Quem ensina, quem explica, quem organiza e quem serve não são escolhas neutras dentro de uma cultura marcada por desigualdades raciais de longa duração. O humor atua precisamente sobre essas fronteiras, muitas vezes reforçando-as enquanto aparenta apenas brincar com elas.

Também merece destaque a reação de Mussum diante da ofensa. Diferentemente de outras situações em que sua indignação é apresentada como motivo de riso, aqui ela pode ser interpretada

como uma forma de resistência simbólica. Ao empurrar o Visconde e recusar passivamente a desqualificação, o personagem interrompe momentaneamente a lógica da submissão esperada. Ainda que a narrativa converta esse gesto em mais um elemento cômico, a cena evidencia que o conflito racial não desaparece; ele apenas é recodificado na linguagem do humor.

Por fim, o esquete sugere uma reflexão mais ampla sobre a produção da memória cultural brasileira. Ao associar repetidamente personagens negros a posições de serviço, assistência ou subordinação, a televisão não apenas retrata uma realidade social; ela contribui para naturalizar determinadas formas de imaginar a nação e seus sujeitos. O que está em disputa não é somente a representação de Mussum, mas a própria capacidade de conceber personagens negros como figuras de autoridade intelectual, protagonismo simbólico e produção de conhecimento.

Dessa forma, “Mussum e o Sítio do Picapau Amarelo” ultrapassa os limites de uma simples paródia televisiva. O esquete revela como o humor pode funcionar como um espaço de negociação da memória nacional, reproduzindo e, ao mesmo tempo, expondo as hierarquias raciais que atravessam a cultura brasileira. Mais do que rir da diferença, a narrativa ajuda a definir quais diferenças podem ocupar determinados lugares dentro da imaginação coletiva do país.

#### 7.9 ESQUETE 9: “OS TRAPALHÕES - MUSSUM É PREJUDICADO NA FILA DO BANHEIRO E FALA EU ACHO QUE TEM RACISMO AQUI”

No quadro, vemos de maneira indiscutível a legitimidade da desigualdade. Não importa sob que condições, Mussum se apresse em chegar em primeiro lugar para desfrutar de um privilégio simples, ou seja, a oportunidade de tomar banho. Para cada novo dia, vemos que os demais vão trazer para si a prerrogativa de escolher os critérios mais justos e democráticos para que “todos tenham as mesmas oportunidades”: a organização da fila por altura e por idade, por exemplo. Lógico, que nesse novo reordenamento diário, Mussum

sempre acaba ao final da fila. E os demais alegam que os critérios foram imparciais e sem a prática de racismo.



**Esquete 9** - “Os Trapalhões - Mussum é prejudicado na fila do banheiro e fala eu

O que talvez passe despercebido, é que o critério eleito como imparciais foram definidos pela maioria do grupo, ou seja, os três brancos da trupe (Dedé, Didi e Zacarias) sem consultar diretamente a parte interessada. Assim, entendemos, que seria altamente recomendável eleger estratégias inclusivas que fossem os mais democráticos e igualitários possíveis – seja em relação à idade, altura ou quaisquer outros critérios relevantes – contanto que sejam estabelecidos também pela parte que colherá

todos os benefícios resultantes dessas medidas. É o que não acontece no esquete.

O que observamos também é que Mussum expressa a sua indignação perante o sistema opressor apresentado pelo *establishment* claustrofóbico trapalhão. Assim nos referimos a esse bloco ideológico impenetrável (de cumplicidade tácita) que manterá sempre o seu *status* toda vez que o Mussum está em cena. Entre eles, há uma cordialidade e uma autorrepresentação positiva que contrapõe ao histrionismo exultado e violento do Mussum. Em alguns momentos, eles os admoestam de forma didática, mas que não afasta a sensação de opressão ou confinamento na estrutura do esquete.

Como parte interessada no processo, Mussum grita indignado ao perceber que a cada dia é reeditado novos critérios para a fila do banho, sempre o prejudicando apesar de seus “*esforçis*”. Desconfiado, Mussum alega que está havendo “*racismis*” por parte de seus companheiros que, segundo ele, sentem inveja de seu “*coloridis*”. Essa postura reforça o que foi detectado na análise, ou seja, a autorrecriação na condição de pessoa negra. Cabe lembrar, que essas reações autodepreciativas realizadas pelo Mussum constituíam o contraponto cômico apresentado em alguns quadros.

A narrativa abandona momentaneamente as formas mais explícitas de ofensa racial para explorar um mecanismo mais sofisticado e, talvez por isso mesmo, mais próximo das dinâmicas contemporâneas de desigualdade. O conflito não surge de um insulto direto, de uma piada sobre a aparência física ou de uma associação depreciativa à condição negra. Pelo contrário, o humor é construído justamente a partir da insistência dos personagens em demonstrar que não existe racismo algum.

A trama gira em torno de uma situação banal: a disputa pela utilização do único banheiro da casa. Entretanto, à medida que os acontecimentos se desenrolam, o banheiro deixa de ser apenas um recurso doméstico e passa a representar simbolicamente o acesso a oportunidades, direitos e privilégios. Mussum procura ocupar a primeira posição na fila, mas seus companheiros sucessivamente reorganizam a ordem de espera a partir de critérios que se apresentam como objetivos, imparciais e democráticos. Altura, idade e outros parâmetros aparentemente neutros são mobilizados para justificar uma distribuição considerada justa por aqueles que a estabelecem.

É precisamente nesse ponto que reside a força analítica do esquete. O problema não está nos critérios em si, mas no poder de defini-los. A narrativa sugere que a desigualdade nem sempre depende de regras explicitamente discriminatórias. Muitas vezes ela emerge da capacidade de determinados grupos de decidir quais serão as regras do jogo. Assim, a neutralidade deixa de ser uma condição objetiva e passa a funcionar como um recurso político. O que se apresenta como universal frequentemente expressa interesses particulares convertidos em norma coletiva.

Sob essa perspectiva, o esquete oferece uma representação bastante sugestiva daquilo que poderia ser chamado de governança da desigualdade. Os personagens não impedem formalmente a participação de Mussum. Tampouco negam abertamente seus direitos. Ao contrário, demonstram preocupação constante em construir justificativas que preservem a aparência de equidade. O resultado,

entretanto, permanece inalterado: independentemente da regra adotada, Mussum continua ocupando a posição menos vantajosa.

Essa dinâmica permite compreender por que a acusação de racismo formulada pelo personagem provoca tanto desconforto. Sua denúncia não questiona apenas uma decisão específica, mas a legitimidade do próprio sistema de critérios. Ao afirmar repetidamente que existe “*racismis*” na situação, Mussum rompe com o consenso produzido pelos demais. Ele introduz uma interpretação alternativa dos fatos, baseada não nas regras formalmente estabelecidas, mas nos efeitos concretos dessas regras. Enquanto os outros observam procedimentos, ele observa resultados.

A tensão entre essas duas perspectivas constitui um dos aspectos mais relevantes do esquete. De um lado, temos uma visão procedural da justiça, segundo a qual basta seguir regras aparentemente neutras para garantir igualdade. De outro, emerge uma visão substantiva, preocupada com as consequências efetivas dessas decisões. O humor nasce justamente da incapacidade de conciliar essas duas formas de compreender a realidade social.

A passagem em que todos concordam em abandonar as diferenças raciais e assumir simbolicamente a mesma cor — o azul — aprofunda ainda mais essa discussão. À primeira vista, a solução parece eliminar o problema. Se todos são azuis, não haveria mais motivo para falar em racismo. Contudo, a proposta rapidamente revela sua fragilidade quando Didi estabelece uma nova hierarquia entre azuis claros e azuis escuros. O episódio demonstra que a desigualdade não depende exclusivamente das categorias utilizadas, mas das relações de poder que organizam essas categorias.

Essa passagem é particularmente rica porque expõe um paradoxo recorrente nas sociedades contemporâneas. A simples recusa em nomear diferenças não elimina as estruturas que produzem desigualdade. Ao contrário, muitas vezes permite que elas continuem operando sob novas linguagens. O desaparecimento formal da

categoria racial não impede a permanência dos mecanismos que distribuem vantagens e desvantagens entre os indivíduos.

Outro aspecto relevante diz respeito ao papel desempenhado pelo grupo. Ao longo do esquete, observa-se uma constante produção de consenso entre Didi, Dedé e Zacarias. Eles não aparecem como agentes de uma violência aberta, mas como administradores de uma ordem considerada razoável e equilibrada. Essa autorrepresentação de moderação é fundamental para a eficácia da narrativa. O poder não se manifesta por meio da imposição arbitrária, mas pela capacidade de definir o que será percebido como sensato, lógico e aceitável.

Nesse sentido, o *establishment* trapalhão não opera apenas pela exclusão, mas pela fabricação contínua da legitimidade. Sua força não está em impedir a contestação, mas em fazer com que a contestação pareça irracional, exagerada ou descabida. Quando Mussum protesta, sua indignação é imediatamente transformada em motivo de riso. O conflito deixa de ser interpretado como uma questão de justiça e passa a ser tratado como uma característica de sua personalidade.

Talvez seja precisamente por isso que o esquete permanece tão relevante. Ele evidencia que a reprodução das desigualdades não depende apenas de preconceitos explícitos ou manifestações abertas de discriminação. Ela pode ocorrer também através de mecanismos aparentemente neutros, consensuais e bem-intencionados. O racismo não aparece como uma exceção à normalidade, mas como algo capaz de se adaptar às linguagens da imparcialidade, da racionalidade e da boa convivência.

Dessa forma, a cena ultrapassa a simples denúncia do preconceito e convida à reflexão sobre os processos pelos quais as sociedades produzem e legitimam diferenças. O banheiro transforma-se em metáfora da distribuição desigual de oportunidades; a fila converte-se em imagem das disputas por reconhecimento e acesso; e a constante reformulação dos critérios revela que o problema nem

sempre está nas regras declaradas, mas nas estruturas que determinam quem possui o poder de formulá-las. É justamente nessa articulação entre consenso, desigualdade e aparência de neutralidade que reside a riqueza interpretativa do esquete.

## 8 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Discutir o personagem Mussum, dentro da comédia trapalhona, demandou lançar olhares sobre um período na história brasileira em que o riso fluía desbragadamente e sem culpa no horário nobre da Rede Globo. Muitos brasileiros foram embalados, nas décadas de 1970 e 1980, pela comédia trapalhona, em que a ofensa racial tomava contornos de anedotas “sem muita gravidade para as pessoas negras”. Os principais bordões dos personagens deixavam as telas da televisão e invadiam as conversas nos diversos espaços públicos e privados.

Nesse sentido, olhar a comédia trapalhona em retrospectiva é discutir a forma com que era produzido o humor permissivo antes e que atualmente não é mais aceito como engraçado (em tese). Alguns queixosos (e eles existem aos borbotões na atualidade) dirão que tudo isso é “mimimi”, pois entendem que a história tem mais permanências do que pontos de fragmentação. Conseqüentemente, as piadas apenas reproduziam o *Zeitgeist*, ou “o espírito do tempo”, e nunca tiveram o propósito de serem preconceituosas e nem racistas.

O *Zeitgeist* é a mentalidade predominante que permeia uma época. No entanto, essa mentalidade não surge do nada, ela é moldada por uma série de fatores que incluem as estruturas sociais, políticas e econômicas que governam cada sociedade. Uma dessas estruturas permanentes é o regime do ICC que compõe ainda a

atmosfera sinistra que envolve o planeta e satura o ambiente com partículas tóxicas de dominação micropolítica das subjetividades, ainda como efeito nefasto da ascensão do novo capitalismo psíquico, que substituiu o capitalismo financeiro, como força hegemônica do mundo.

Concordamos que é perigoso e difícil investigar esse “espírito do tempo”, ou seja, lançar olhares desafiadores ao passado para promover ideias e percepções verdadeiramente justas no presente. Nesse sentido, ao contemplarmos a comédia trapalhona – sob o prisma dos estudos pós-coloniais e dos processos de subjetivação inseridos no ICC – assustamo-nos com a constatação de que esse *Zeitgeist* racista brasileiro é ainda uma ferida profunda e imutável, que ainda persiste com marcas indelévels na formação social e cultural do país.

Contudo, ao lançar esse mesmo olhar sobre os mais de três séculos de escravidão, não constitui estranheza (e lamentável) constatar que a figura da pessoa negra seja mantida como um elemento cômico e ridicularizável. Na história, os *clowns* negros eram figuras onipresentes nas diversões cômicas nativas desde meados do século XV, quando os primeiros escravos chegaram para trabalhar nas lavouras de cana-de-açúcar. A própria linguagem afro-brasileira era utilizada como procedimento cômico por esses histriões visando ridicularizar a sua linguagem de origem.

Sob o mesmo prisma histórico, a comédia trapalhona não se constituiu como precursora do humor que explorava o racismo. Importante mencionar que a representação caricata das pessoas negras como ignorantes e analfabetas já havia sido estabelecida como tradição no universo do humor antes mesmo da popularização da televisão. No início do século XIX, uma das formas de entretenimento mais disseminadas nos teatros e circos dos Estados Unidos eram as *performances* de comediantes brancos que, por meio da prática conhecida como *blackface*, pintavam seus rostos de preto para imitar os maneirismos dos escravos.

Eles dançavam de forma aparvalhada e falavam “a língua dos negros”. Mesmo o linguajar adotado por Mussum com as expressões “*cacildis*” e “*forévis*”. Se a comedida trapalhona não inventou, foi talvez uma das últimas trupes de humor que conseguiu explorar abertamente o racismo da sociedade. O “mussunguês”, ou a variante dialetal do português utilizada pelo Mussum como forma de expressão, remete a esse contexto. Muito além de ser a sua “marca registrada”, remete-nos ao estereótipo de que as pessoas negras não sabem falar corretamente a língua-pátria.

Concordamos que o humor é um lugar de potência que encontra no racismo recreativo o seu lugar de ressonância em todos os lugares, atravessando o cotidiano das pessoas por meio das mídias e da política. Nesse sentido, é necessário pensar fortemente no período colonial e na pós-abolição da escravatura, em que os papéis entre as pessoas brancas e negras foram impactados pelas novas correntes científicas que criaram conceitos, dentre eles, o “conceito de raça” como uma construção social que justificaria a distinção de grupos não representativos socialmente.

Na contemporaneidade tardia, não podemos esquecer (e isso surge nesta pesquisa) que o humor racista midiático é também parte das políticas de ódio, uma vez que busca perpetuar o desenho do corpo negro como risível e digno de zombaria. Como resultado, o racismo recreativo foi se construindo micropoliticamente como algo desimportante, sem más intenções ou sobriedade. Entretanto, na composição de suas entrelinhas, havia o viés ideológico do ICC, que tinha sua força motriz nos processos de subjetivação com a especialização de técnicas e saberes na forma de produzir sujeitos.

Ao examinarmos a ideia de democracia racial de Gilberto Freyre, percebemos que ela representa uma reconstrução fantasiosa do passado nacional, revestida de novos ritos de memória. Trata-se de uma ideologia ilusória, caracterizada pela crença na ausência de preconceito e discriminação racial no Brasil, bem como na existência de oportunidades econômicas e sociais igualitárias para negros e

brancos. No entanto, essa noção constitui uma das bases do racismo estrutural presente na sociedade brasileira, uma vez que a maioria das pessoas reconhece a existência do racismo, mas não admite ser racista.

Conforme mencionado no início deste livro, o presente estudo surgiu a partir de uma inquietação pessoal do autor, que se propôs a examinar os processos de subjetivação moldados pelo racismo recreativo no desempenho do personagem Mussum no programa "Os Trapalhões". É importante destacar que o humor presente na comédia trapalhona não pode ser considerado um ato isolado, mas sim um reflexo e resultado de um contexto social mais amplo, permeado por formas profundas do racismo estrutural presentes em nossa sociedade.

Ao empregar o método de análise de conteúdo (AC), objetivamos aprofundar nossa compreensão da estrutura humorística presente na comédia trapalhona, a fim de identificar elementos que permitissem responder à questão central desta pesquisa: de que maneira o racismo recreativo, presente na performance do personagem Mussum no programa "Os Trapalhões", contribuiu para a formação de subjetividades racistas? Durante a fase de análise, obtivemos resultados que evidenciaram as formas pelas quais o humor racista praticado e perpetuado na comédia reforçava estereótipos raciais.

Inicialmente, por meio da AC, criamos uma matriz de processos de subjetivação e colocamos rótulos para defini-las. Nesse ponto, tínhamos a base conceitual sobre alguns vetores de subjetivação identificados na literatura sobre o racismo recreativo. Posteriormente, após análise do conteúdo textual dos esquetes, passamos a rotular esse material com o uso do software MAXQDA, o que nos possibilitou identificar os temas emergentes nas estruturas discursivas para a construção deste trabalho, ou seja, as narrativas do personagem Mussum construídas em uma perspectiva racial.

Os temas emergentes neste estudo surgiram a partir do referencial teórico discutido, sendo muitos e excedendo o escopo da pesquisa. Visando condensá-los em um número limitado que abarcasse pontos relevantes e possibilitasse uma discussão consistente, foram identificadas quatro categorias como tópicos de análise de conteúdo, surgidas a partir da correlação com estudos sobre racismo. Essas categorias foram essenciais para a compreensão das dinâmicas que permeiam o racismo recreativo na comédia trapalhona e para identificar de que maneira ele contribuiu para a formação de subjetividades racistas na sociedade brasileira.

Em conclusão, a análise realizada neste estudo nos permitiu compreender a profunda relação entre o racismo recreativo presente na atuação do personagem Mussum no programa "Os Trapalhões" e os processos de subjetivação moldados por ele na sociedade brasileira. É inegável que o humor praticado na comédia trapalhona, embora aparentemente inocente, contribuiu para a perpetuação de estereótipos raciais, reforçando assim as desigualdades sociais e raciais existentes.

No entanto, é importante destacar que a reflexão sobre o racismo recreativo na comédia trapalhona não deve levar à censura ou à supressão da liberdade de expressão. Ao contrário, é necessário haver um debate amplo e profundo sobre as formas de manifestação do racismo na cultura e na sociedade, para promover uma mudança efetiva nas estruturas que ainda perpetuam a desigualdade. Assim, é fundamental que as produções culturais, em especial as comédias, estejam atentas aos valores e princípios de equidade e justiça social, promovendo um diálogo aberto e plural sobre as questões raciais na sociedade brasileira.

Entretanto, talvez a principal contribuição desta pesquisa não esteja apenas na identificação dos mecanismos do racismo recreativo presentes na comédia trapalhona, mas na possibilidade de compreender como determinadas formas de violência simbólica conseguem atravessar gerações sem perder completamente sua

capacidade de produzir efeitos sociais. Ao revisitarmos os esquetes protagonizados por Mussum, não estamos simplesmente examinando produtos culturais pertencentes a um passado encerrado. Estamos observando fragmentos de uma memória coletiva que continua circulando, sendo compartilhada, reproduzida e reinterpretada por diferentes públicos em distintos contextos históricos.

Isso ocorre porque o humor possui uma característica singular entre as manifestações culturais: ele raramente desaparece por completo. Mesmo quando deixa de ser considerado aceitável, permanece disponível como arquivo emocional de uma época. Piadas, bordões, personagens e situações continuam habitando o imaginário social muito depois de terem saído de circulação. Em muitos casos, sobrevivem de maneira mais eficiente do que discursos políticos, campanhas institucionais ou narrativas historiográficas. O riso possui uma extraordinária capacidade de sedimentar percepções sobre o mundo e de transformá-las em hábitos cognitivos aparentemente naturais.

Sob essa perspectiva, a permanência de Mussum na memória cultural brasileira constitui um fenômeno particularmente relevante. Sua imagem continua despertando simpatia, nostalgia e afeto em milhões de brasileiros. Esse fato não deve ser ignorado nem reduzido a uma simples contradição. Pelo contrário, ele evidencia a complexidade das relações entre representação, identidade e memória. Mussum não pode ser compreendido apenas como vítima de um sistema de produção humorística racializada, tampouco apenas como um símbolo de resistência cultural negra. Sua trajetória ocupa uma posição ambivalente, marcada simultaneamente pela reprodução de estereótipos e pela conquista de uma presença pública rara para artistas negros na televisão brasileira daquele período.

Essa ambiguidade nos obriga a abandonar interpretações excessivamente simplificadoras. O racismo recreativo não opera apenas por meio da exclusão. Frequentemente ele atua através da inclusão condicionada. Determinados sujeitos podem ser aceitos,

admirados e até celebrados, desde que ocupem posições previamente delimitadas dentro da estrutura simbólica dominante. Trata-se de um mecanismo particularmente sofisticado porque produz reconhecimento sem necessariamente produzir igualdade. O indivíduo é incorporado ao imaginário nacional, mas continua vinculado a expectativas e papéis rigidamente definidos.

Nesse sentido, a análise do personagem Mussum nos conduz a uma reflexão mais ampla sobre a própria formação da identidade brasileira. Ao longo de sua história, o país construiu narrativas poderosas sobre convivência racial, miscigenação e cordialidade. Tais narrativas desempenharam um papel importante na constituição da memória nacional, mas também contribuíram para obscurecer conflitos e desigualdades persistentes. O humor participou ativamente desse processo ao converter tensões históricas em experiências compartilhadas de entretenimento.

Talvez resida aí uma das questões centrais desta pesquisa. O racismo recreativo não se sustenta apenas porque produz o riso. Ele se sustenta porque transforma relações de poder em relações de familiaridade. O preconceito deixa de aparecer como violência e passa a se apresentar como intimidade. A discriminação surge disfarçada de brincadeira. A hierarquia é reinterpretada como convivência descontraída. E a desigualdade passa a ser percebida como simples traço do cotidiano. Essa transformação constitui uma das operações culturais mais eficientes da história das relações raciais brasileiras.

Ao mesmo tempo, seria um equívoco concluir que tais mecanismos pertencem exclusivamente ao passado. Embora as formas de manifestação tenham se transformado, muitos dos processos identificados nesta pesquisa continuam presentes na contemporaneidade. O ambiente digital ampliou exponencialmente a circulação de conteúdos humorísticos, memes, vídeos curtos e comentários jocosos que frequentemente reproduzem antigas estruturas de racialização. Mudam os formatos, mudam as

plataformas, mudam os códigos linguísticos, mas determinadas lógicas de produção da diferença permanecem surpreendentemente estáveis.

Por essa razão, a discussão proposta neste estudo ultrapassa os limites da televisão brasileira das décadas de 1970 e 1980. Ela nos convida a refletir sobre os modos pelos quais as sociedades constroem aquilo que consideram risível. Afinal, toda piada pressupõe uma fronteira. Existe sempre alguém que ri, alguém que é alvo do riso e um conjunto de valores compartilhados que tornam esse riso possível. Investigar o humor significa, portanto, investigar as estruturas invisíveis que organizam a sensibilidade coletiva de uma época.

Ao longo desta pesquisa, observamos que o racismo recreativo não depende necessariamente da presença de indivíduos explicitamente racistas. Ele pode emergir de práticas sociais naturalizadas, de repertórios culturais herdados e de convenções humorísticas que parecem inocentes justamente porque foram incorporadas ao cotidiano. Essa constatação desloca a discussão do plano moral para o plano histórico e cultural. O desafio não consiste apenas em identificar culpados, mas em compreender os processos pelos quais determinadas formas de representação adquirem legitimidade social.

Por fim, a análise do personagem Mussum demonstra que o combate ao racismo exige mais do que a rejeição de comportamentos discriminatórios evidentes. Exige também uma reflexão crítica sobre os modos pelos quais produzimos imaginários sociais, distribuímos reconhecimento e construímos narrativas sobre quem somos enquanto coletividade. O humor pode ser uma poderosa ferramenta de crítica social, mas também pode funcionar como mecanismo de conservação de hierarquias históricas. Tudo depende das relações de poder que atravessam sua produção e circulação.

Dessa forma, revisitar a comédia trapalhona não significa julgar o passado a partir de sensibilidades contemporâneas, nem promover uma condenação retrospectiva de seus agentes. Significa reconhecer

que produtos culturais são documentos privilegiados das formas pelas quais uma sociedade pensa, sente e organiza suas diferenças. Ao examinar as estruturas raciais presentes no humor de uma das produções mais populares da televisão brasileira, buscamos compreender não apenas aquilo que fomos, mas também aquilo que continuamos sendo.

Talvez essa seja a principal lição deixada por esta investigação: o racismo recreativo não pertence exclusivamente à história da televisão, da comédia ou da cultura popular. Ele integra uma história mais ampla sobre a produção das subjetividades, a disputa pela humanidade dos sujeitos e os modos pelos quais aprendemos a rir, a sentir e a perceber o outro. Compreender esses processos é um passo fundamental não apenas para interpretar o passado, mas para imaginar formas mais democráticas, plurais e eticamente responsáveis de convivência no presente e no futuro.

## REFERÊNCIAS

**A SUBIDA DO MORRO.** Intérprete: Os Originais do Samba. Composição: Moreira da Silva. *In: Os Originais do Samba [1971].* Rio de Janeiro: RCA Victor, 1971. Youtube. 3 min 16s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_3w-SYA4Dk](https://www.youtube.com/watch?v=g_3w-SYA4Dk). Acesso em: 06 fev. 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019. 264 p. (Coleção Feminismos Plurais).

ANTAN, Leonardo. Linguagem de carnaval: como os quesitos de um desfile se relacionam. **O Carnavalesco [online]**, Rio de Janeiro, 29 mar. 2022. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/leonardo-antan-linguagem-de-carnaval-como-os-quesitos-de-um-desfile-se-relacionam/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

AQUELE TEMPO. **Os Trapalhões em "Sítio do Pica Pau Amarelo":** Os Trapalhões / Didi, Dedé, Mussum e Zacarias. *Youtube*, [20-?]. Digital (7min 40s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=y9wFd5z\\_CeA&ab\\_channel=AqueleTempo](https://www.youtube.com/watch?v=y9wFd5z_CeA&ab_channel=AqueleTempo). Acesso em: 21 jan. 2022.

ARAÚJO, Camilla Lima. **Racismo e humor:** o impacto de piadas nas expressões de racismo. 2016. Orientador: Marcus Eugênio Oliveira Lima. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Psicologia Social, Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2016. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/123456789/6026>. Acesso em: 29 jul. 2022.

ASSESSORIA Plena. **Mussum na delegacia:** Os Trapalhões 1984. *Youtube*, [20-?]. Digital (1min 07s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O3mjF4XKsk0>. Acesso em: 21 jan. 2022.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho. **Onda negra, medo branco:** o negro no imaginário das elites - século XIX. São Paulo: Annablume, 1987.

BAIRRO Feliz. Humorístico exibido ao vivo, que misturava música e humor em esquetes escritos pela dupla Max Nunes e Haroldo Barbosa. **Memória Globo** [online], Rio de Janeiro, 29 out. 2021. Humor, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/bairro-feliz/noticia/bairro-feliz.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2022.

BANDEIRA, Manuel. **Prosa completa e poesia**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARRETO, Juliano. **Mussum forévis: samba, mé e trapalhões**. São Paulo: Editora Leya, 2014.

BARROS, Douglas Rodrigues. **Lugar de negro, lugar de branco? esboço para uma crítica à metafísica racial**. São Paulo: Editora Hedra, 2019.

BAUER, Martin W.; GASKELL, Georgs (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BLOGGER COM PIMENTA. **Mulher maravilha negra e obesa**. 13 dez. 2010. Disponível em: <http://bloggercompimenta.blogspot.com/2010/12/mulher-maravilha-negra-e-obesa.html>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BONA, Rafael. Intertextualidades midiáticas na narrativa do cinema de Os Trapalhões (1987-1989). In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 17., 2016, Curitiba. **Anais eletrônicos** [...] Curitiba: Intercom, 2016. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0178-1.pdf>. Acesso em: 06 abril 2023.

**BUMBUM**, paticumbum, prugurundum. Composição de Beto Sem Braço e Aluizio Machado. Samba-enredo do carnaval da Império Serrano [1992]. Intérprete: Dudu Nobre. In: NOBRE, Dudu. Os mais belos sambas-enredo de todos os tempos [regravação]. Participação da Velha Guarda da Portela. Rio

de Janeiro: Radar Records, 2007. 1 dvd (87 min 16s), *streaming, youtube*, digital. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=PRFupb6866Y&ab\\_channel=DuduNobreOficial](https://www.youtube.com/watch?v=PRFupb6866Y&ab_channel=DuduNobreOficial). Acesso em: 23 jul. 2022.

CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo**: uma biografia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

**CADÊ TEREZA**. Intérprete: Os Originais do Samba. Composição: Jorge Ben Jor. *In*: Os Originais do Samba [1969]. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1969. Youtube. 4 min 44s. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=rvuNLJX1Pt8>. Acesso em: 02 fev. 2023.

CAMARGO, Cristina; SPERB, Paula. Homem negro morre após ser espancado por seguranças do Carrefour em Porto Alegre. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2020. Dia da Consciência Negra. Disponível em:  
<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/11/homem-negro-morre-apos-ser-espancado-por-seguranças-do-carrefour-em-porto-alegre.shtml>. Acesso em: 14 nov. 2021.

CAMINHA, Marina. O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro. **Revista Artcultura**, v. 22, n. 41, p. 126-147, 2020. Disponível em:  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/58647>. Acesso em: 29 maio 2021.

CARNAVALESCO. **Comissão de frente da Lins Imperial no desfile de 2022**. Rio de Janeiro: [s.d.], 2022. *Youtube*, 1 vídeo (2 min 7s). Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=SPTHG1pk5F0&ab\\_channel=PoeiradaHist%C3%B3ria](https://www.youtube.com/watch?v=SPTHG1pk5F0&ab_channel=PoeiradaHist%C3%B3ria). Acesso em: 06 jun. 2022.

CARRICO, André. O politicamente incorreto na comédia popular. **Rebento**, São Paulo, n. 8, p. 94-108, junho 2018. Disponível em:  
<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/250>. Acesso em 26 mar. 2023.

CARRICO, André. **Os Trapalhões**: uma leitura da comédia popular brasileira. Natal: EDUFRN, 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CAVALCANTE, Edson Rodrigues; XAVIER, Monalisa Pontes. Tião Macalé e o racismo recreativo: da sociedade dos meios à sociedade midiaticizada. In: QUEIROZ, Marta Maria Azevedo; LIMA, Nilsângela Cardoso; BUENO, Thaisa Cristina. **Mídia e Contemporaneidade**: estudos transdisciplinares. São Paulo: Lestu Publishing Company, 2022. p. 205-234. *E-book*.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1991.

COSTA PINTO, Luís Aguiar da. **O negro no Rio de Janeiro**: relações de raça numa sociedade em mudança. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COSTA, Eliane Silívia. **Racismo, política pública e modos de subjetivação em um quilombo do Vale do Ribeira**. Orientador: Profa. Dra. Ianni Regia Scarcelli. 2012. 276f. Teses (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13082012-104304/publico/costa\\_do.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13082012-104304/publico/costa_do.pdf). Acesso em: 22 jan. 2022.

COSTA, Henrique Antunes da; PAIVA, Fernando Santana de. Por uma psicologia social morena: contribuições do pensamento de Darcy Ribeiro. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 52, 2018, e54111. DOI: 10.5007/2178-4582.2018.54111.

COSTA, Luan. Série Barracões: Lins Imperial levará história de Mussum em seu retorno à Sapucaí. **O Dia [online]**, Rio de Janeiro, 23 mar. 2022. O Carnavalesco. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/serie-barracoes-lins-imperial-levara-historia-de-mussum-em-seu-retorno-a-sapucaí/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Costa. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Giles. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DESFILES no Rio exaltam luta antirracista e derrubam monumentos. **Nexo Jornal** [online], Rio de Janeiro, 23 abr. 2022. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/extra/2022/04/23/Desfiles-no-Rio-exaltam-luta-antirracista-e-derrubam-monumentos>. Acesso em: 06 jun. 2022.

DONATO, Lucas [compositor]. Mussum pra *sempris*, traga o mé que hoje com a Lins vai ter muito samba no pé. In: **Samba-enredo Lins Imperial 2022**. Rio de Janeiro: LIESA, 2022. *Streaming*, 3 min 24s.

**É TUDO VERDADE** (Documentário Inacabado). Título original: *It's all true*. Diretor: Orson Welles. Elenco: Carmen Miranda, Grande Othelo, Orson Welles, dentre outros. Rio de Janeiro: Warner (EUA/França), 1942/1993. DVD (75 min), inglês, son., PB.

ESSINGER, Silvio. Análise: ser criança nos anos 1980 não foi brinquedo, não. **O Globo** [online], Rio de Janeiro, 24 ago. 2017. *Cultura*, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/analise-ser-crianca-nos-anos-1980-nao-foi-brinquedo-nao-21742050>. Acesso em: 01 maio 2023.

EWM. MOVIES. Os Trapalhões - **Mussum é prejudicado na fila do banheiro e fala eu acho que tem racismo aqui**. *Dailymotion*, [2018?]. Digital (3min 28s). Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x5ynpsi>. Acesso em: 23 mar. 2023.

**FADO TROPICAL**. Intérprete: Zélia Ducan. Composição: Chico Buarque. In: *Songbook 1* [1999]. Rio de Janeiro: Lumiar Disco, 1999. Youtube. 3 min 41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCSXM7TKG1U>. Acesso em: 02 abr. 2023.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global Editora, 2007.

FIGUEIREDO, António de. O Brasil no Festac 77. **Diário Popular**, Lisboa, 23 fev. 1977.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. São Paulo: Editora Penso, 2008.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o cuidar de si**. v. 3. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Brasília: Líber Livro, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal!** 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro: Editora É Realizações, 2010.

GELEDÉS INSTITUTO DA MULHER NEGRA. **OTHELO, THE GREAT | Brazilian cinema, comedy and racism**. [Vídeo]. *YouTube*, 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jJpF\\_Lvw9w](https://www.youtube.com/watch?v=jJpF_Lvw9w). Acesso em: 24 jun. 2026

GREEN, Aaryn L.; LINDERS, Annulla. *The impact of comedy on racial and ethnic discourse*. **Sociological Inquiry**, v. 86, n. 2, p. 241-269, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1111/soin.12112>.

GRENFELL, Michael. **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

GROSGUÉL, Simón. **Decolonialidade e pensamento afrodiáspóricos**. 2. ed. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

GUATTARI, F. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A República de 1889: utopia de branco, medo de preto (a liberdade é negra; a igualdade, branca e a fraternidade, mestiça). **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos-SP, v. 1, n. 2, p. 17-36, jul.-dez. 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/34/17>. Acesso em: 26 jul. 2022.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. **Estudos avançados**, v. 18, p. 269-298, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/TDtsk8DkFn8rJWYWrc793Jj/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 fev. 2023.

HALL, Stuart. **Conversations, Projects and Legacies**. New York: Goldsmiths Press, 2017.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

HESPANHOL, Nicolas. **TODAS AS ABERTURAS DO OS TRAPALHÕES (1977-2017)**. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L8coTA9-Bfk>. Acesso em: 24 jun. 2026.

HIGA, Carlos César. Escravidão indígena. **UOL** [online]. Brasil Escola, 2020. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/escravidao-indigena.htm>. Acesso em 03 de julho de 2022.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Grande Otelo**: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

HOLANDA, Firmino; CARIRY, Petrus. **A jangada de Welles**. Direção: Firmino Holanda e Petrus Cariry. Fortaleza: Cinema Instantâneo; Cariri Filmes, 2019. 1 documentário (84 min), son., color.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**: edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOOKS, Bell. **Reel to real: race, class and sex at the movies**. Londres: Routledge, 2008.

HORTÊNCIO, Luciano. Nerize Paiva passou o Natal no céu! **GGN**: jornal de todos os brasis, Recife, 29 dez. 2014. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/cultura/nerize-paiva-passou-o-natal-no-ceu/>. Acesso em: 04 ago. 2022.

JOLY, Luís; FRANCO, Paulo. **Os adoráveis Trapalhães**: histórias e curiosidades do quarteto mais famoso do Brasil. São Paulo: Matrix, 2007.

KILOMBA, Grada. Políticas sexuais. *In*: \_\_\_\_\_. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

LEVATE, Ranni. **Os Trapalhães Mussum**: isto que é dedução do super-homem hahah. *Youtube*, [200-?]. Digital (44s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5FtEM\\_3NmNc&ab\\_channel=RanniLevate](https://www.youtube.com/watch?v=5FtEM_3NmNc&ab_channel=RanniLevate). Acesso em: 21 jan. 2022.

LINS IMPERIAL 1990 AO VIVO. **Lins Imperial 2022 – Desfile Completo**. [Vídeo]. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sH500Xo3jwc>. Acesso em: 24 jun. 2026.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MACHADO, Eliana Sambo. Gênero e raça no humor brasileiro: o que personagens como a Adelaide nos falam sobre a construção da identidade negra no Brasil. **Dossiê Pensando Áfricas e suas Diásporas**, n. 1, p. 14-26, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/pensandoafricas/article/download/1144/915>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MANARA, Henrique Selva. Mussum *Forévis*. **Correio do Papagaio (online)**, Rio de Janeiro, 17 abr. 2019. Opinião, 2019. Disponível em: <http://www.correiodopapagaio.com.br/opiniao/mussum-forevis#:~:text=J%C3%A1%20nos%20Originais%20do%20Samba,o%20povo%20pobre%2C%20e%20em>. Acesso em: 06 fev. 2023.

MARTÍN-BARÓ, I. O desafio popular à psicologia social na América Latina. *In*: LACERDA JÚNIOR, F. (Org.). **Crítica e libertação na psicologia**: estudos psicossociais. Petrópolis: Editora Vozes, 2017, p. 66-88.

MARTINHO da Vila. Pra tudo se acabar na quarta-feira. *In*: MARTINHO DA VILA. **20 anos de samba**. Intérpretes: Marcos Moran, Gera e Valcir e Zé Carlos. Rio de Janeiro: Top Tape Edições Musicais Ltda., 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPa9tgfwVzl>. Acesso em: 05 jun. 2022.

MAUTNER, G. H. **Only connect: critical discourse analysis and corpus linguistics**. Viena: UCREL, 1995.

MAXQDA. **Guia de introdução**. Berlim: VERBI Software, 2021. Disponível em: <https://www.maxqda.com/download/GettingStarted-MAXQDA2022-pt.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2023.

MINAYO, M. C. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. *In*: \_\_\_\_\_. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MOISÉS L. **Racismo nos trapalhões com o pobre do Mussum**. *Youtube*, [2011?]. Digital (17s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6lbMszBC6r8&ab\\_channel=MoisesL](https://www.youtube.com/watch?v=6lbMszBC6r8&ab_channel=MoisesL). Acesso em: 22 jan. 2022.

MOREIRA, Adilson. O racismo existe para garantir vantagens competitivas para pessoas brancas. **CartaCapital**, 09 dez. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/adilson-moreira-o-racismo-existe-para-garantir-vantagens-competitivas-para-pessoas-brancas/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Editora Pólen, 2019. 175 p. (Coleção Feminismos Plurais).

MOTTA, Aydano André. Olha a desigualdade aí, gente! **#Colabora** [online], Rio de Janeiro, 5 fev. 2016. Especiais, Colabora. Disponível em: <https://projecolabora.com.br/ods1/olha-a-desigualdade-ai-gente/>. Acesso em: 04 dez. 2022.

MOTTA, Bruna; MOLICA, Fernando. Documentário sobre Os Trapalhões revela a prepotência de Renato Aragão. **Revista Veja**, São Paulo, 06 set. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/os-trapalhoes-documentario-renato-aragao/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

MOURA, Eduardo. Reviravolta: documentário sobre Os Trapalhões será lançado, saiba quando. **Canal Audiência Carioca**, Rio de Janeiro, 17 jun. 2022. *Streaming e TV*, 2022. Disponível em: <https://www.audienciacarioca.com.br/2022/06/17/reviravolta-documentario-sobre-os-trapalhoes-sera-lancado-saiba-quando/>. Acesso em: 28 mar. 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional *versus* identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Teorias sobre o racismo. *In*: HASENBALG, Carlos; MUNANGA, Kabengele; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo**: perspectivas para um estudo contextualizado da sociedade brasileira. Niterói: EdUFF, 1998.

**MUSSUM**, um filme do *cacildis* (documentário). Direção: Susanna Lira. Produção: Globo Play. Roteiro Michel Carvalho, Bruno Passeri. Elenco: Lázaro Ramos, Dedé Santana, Renato Aragão. Rio de Janeiro: Globoplay, 2019. Digital (76 min), português, son., color, 4k, UHD, disponível em *streaming* [Amazon Prime Vídeo].

NABUCO, Joaquim. **Manifesto da sociedade brasileira contra a escravidão** (edição do Senado Federal). Brasília: Senado Federal, 1880.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectivas, 2016.

**NEGA MALUCA** (samba de carnaval). Intérprete: Linda Batista. Composição: Evaldo Rui e Fernando Lobo. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1949. Gênero: Samba. Disco 78 rpm, *Youtube*, 2 min 11s, *streaming*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=K08t-fttpbl&ab\\_channel=ZeMedela](https://www.youtube.com/watch?v=K08t-fttpbl&ab_channel=ZeMedela)Acesso em: 30 jul. 2022.

**O JORNALEIRO**, [s.l.: s.n.t.], 24 fev. 2018. 1 vídeo (2 min 11s). Publicado por Rui Oliveira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Beg2-JZ0dpw&ab\\_channel=RuiOliveira](https://www.youtube.com/watch?v=Beg2-JZ0dpw&ab_channel=RuiOliveira). Acesso em: 04 jun. 2021.

**O MUNDO Mágico dos Trapalhões** (documentário). Direção: Silvio Tendler. Produção: Embrafilme, Renato Aragão Produções Artísticas e *Warner Bros. Pictures*. Participação. Roteiro: Claudio Bojunga, Paulo Aragão Neto e Silvio Tendler. Elenco: Didi, Dedé, Mussum, Zacarias, Beatriz Horta, Caetano Veloso, Carmem Pereira, Chico Anysio, Hildegard Angel, Millôr Fernandes e Moreno Veloso, dentre outros. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. Digital (89min), port., son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ukwpj45gbek&ab\\_channel=OsTrapalh%C3%B5esV%C3%ADdeos](https://www.youtube.com/watch?v=ukwpj45gbek&ab_channel=OsTrapalh%C3%B5esV%C3%ADdeos). Acesso em: 20 jan. 2022.

OAKES, J. Michael. **Methods in social epidemiology**. New York: John Wiley & Sons, 2006.

OLIVEIRA, Acauam. A estrutura mestiça do racismo brasileiro: sobre um episódio (genial) dos Trapalhões. **Portal Geledés**, São Paulo, 09 set. 2016. Artigos e Reflexões, 2016. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/estrutura-mestica-do-racismo-brasileiro-sobre-um-episodio-genial-dos-trapalhoes/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

**OPERAÇÃO macaco** (frevo-canção). Intérprete: Nerize Paiva. Composição: Sebastião Lopes e Nelson Ferreira. Recife: Disco Mocambo, 1959. *Youtube*. 2 min 51s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GYN9kQLdcwE&ab\\_channel=Lucianohortencio](https://www.youtube.com/watch?v=GYN9kQLdcwE&ab_channel=Lucianohortencio). Acesso em: 10 fev. 2022.

OS ORIGINAIS do samba. **Grupo de samba formado na década de 60 no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 03 maio 2012. *Facebook*: Os Originais do Samba. Disponível em: <https://www.facebook.com/osoriginaisdosambaadmiradores/>. Acesso em: 17 jun. 2022.

OS VERDADEIROS TRAPALHÕES. **Os Trapalhões – O Jornaleiro**. [Vídeo]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Beg2-JZOdpw>. Acesso em: 24 jun. 2026.

OSERA, Pedro Hitomi. Cacildis, vinte anos sem Mussum! Relembre os memes mais engraçados criados em homenagem ao humorista. **PedroSera** [*Blogspot*], [s.l.], 25 jun. 2014. Disponível em: <http://pedrosera.blogspot.com/2014/06/cacildis-vinte-anos-sem-mussum-relembre.html>. Acesso em: 19 jun. 2022.

OZZNER. **Desfile Grande Rio 2022 CAMPEÃ Completo Rio Carnaval 4K HDR**. [Vídeo]. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kv7mAi-Sxdl>. Acesso em: 24 jun. 2026.

PASSARINHO, Nathalia. Brancos usam 'humor' e 'amigo negro' para perpetuar discriminação, diz autor de 'Racismo Recreativo'. **BBC News | Brasil**, Londres, 27 nov. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-59422927>. Acesso em: 12 fev. 2022.

PAULOVLOG. **Os Trapalhões - Mussum o azulão**. *Youtube*, [201?]. Digital (2 min 37s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_d6WWbpj-L8&t=41s&ab\\_channel=paulovlog](https://www.youtube.com/watch?v=_d6WWbpj-L8&t=41s&ab_channel=paulovlog). Acesso em: 22 jan. 2022.

PINHEIRO, Paulo César; POWER, Baden [compositores]. Lapinha. *In*: REGINA, Elis. **Elis Regina**. Rio de Janeiro: WEA, 1980. *Streaming, youtube*, 4 min 19s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hbXvqU6P6rA&ab\\_channel=ElisRegina-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=hbXvqU6P6rA&ab_channel=ElisRegina-Topic). Acesso em: 20 jul. 2022.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o lusotropicalismo como ideologia do colonialismo português (1951–1974). **Revista UFG**, Porto Alegre, v. 11, n. 6, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48238>. Acesso em: 01 jul. 2022.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

PREVIDELLI, Fabio. "*Saudadis, cacildis*": Mussum completaria 80 anos hoje. **AH Aventuras na História** [online], [s.l.], 07 abr. 2021. Personagem. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/saudadis-cacildis-mussum-completaria-80-anos-hoje.phtml>. Acesso em: 20 jun. 2022.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAMOS, A. **Introdução à antropologia brasileira**: os contatos raciais e culturais. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1962.

RAPOSO, Nívia; RODRIGUES, Monique. O carnaval da resistência negra. **IDMJ - Iniciativa Direito à Memória e Justiça Racial** [online], Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://dmjracial.com/2022/04/27/o-carnaval-da-resistencia-negra/>. Acesso em: 05 jun. 2022.

**RETIRANTES** (Vida de Negro). Intérprete: Dorival Caymmi. Composição: Dorival Caymmi e Jorge Amado. *In*: Trilha Sonora: Novela Escrava Isaura - Rede Globo [1976]. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. *Download* digital. 2 min 23s.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. Rio de Janeiro: Editora: Global Páginas, 2006.

RIBEIRO, Darcy. **Sobre o óbvio**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018a. E-book.

ROLNIK, Suely. O inconsciente colonial capitalístico. *In*: \_\_\_\_\_. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018b. p.14-27. *E-book*.

SAAMUUEU STIV. **Mussum e Tião Macalé tentam pendurar a conta no bar do Didi**. YouTube, [s.d.]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_3ghQCitrA](https://www.youtube.com/watch?v=W_3ghQCitrA). Acesso em: 24 jun. 2026.

SAAMUUEU Stiv. Os Trapalhões - Mussum preto velho. Youtube, [20-?]. Digital (2min 36s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=THxsd3TnK9M&ab\\_channel=SAAMUUEUStiv](https://www.youtube.com/watch?v=THxsd3TnK9M&ab_channel=SAAMUUEUStiv). Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Fernanda Marsaro dos. Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin. **Revista Eletrônica de Educação**, Brasília, v. 6, n. 1, maio 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/RPDE/article/view/31559>. Acesso em: 13 fev. 2023.

**SAUDOSA MALOCA**. Intérprete: Os Originais do Samba. Composição: Adoniran Barbosa. Voz: Mussum. *In*: Os Originais do Samba – É Preciso Cantar [1973]. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1973. Youtube. 3 min 15s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g8bN3dmlA0k>. Acesso em: 06 fev. 2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2. ed. São Paulo: Editora Veneta, 2020.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Retrato em branco e negro**: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019. *E-book*.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lillian Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras - 1951-1957. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

SEYFERTH, Giralda. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. **Anuário antropológico**, v. 18, n. 1, p. 175-203, 1994.

Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6581>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SIEBRA, Gilca Bezerra Alves. **Estereótipos na programação televisiva infantil**: a trapalhada de Os Trapalhões. Orientador: Prof. Dr. Marcos Emanuel Pereira. 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e do Trabalho) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em:

[https://pospsi.ufba.br/sites/pospsi.ufba.br/files/gilca\\_siebra.pdf](https://pospsi.ufba.br/sites/pospsi.ufba.br/files/gilca_siebra.pdf). Acesso em: 29 maio 2021.

SILVA, Claudio. **Heróis da liberdade** - Originais do Samba. *Youtube*, [2018?]. Digital (7 min 54s). Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=PQJg04ijcQc&ab\\_channel=ClaudioSilva](https://www.youtube.com/watch?v=PQJg04ijcQc&ab_channel=ClaudioSilva). Acesso em: 23 jan. 2022.

SILVA, Márcia Maria da. Racismo e subjetivação. Orientador: Prof. Dr. José Bizerril. 2010. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em

Psicologia) - Faculdade de Ciências da Educação e da Saúde – FACES, Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/123456789/2726>. Acesso em: 12 fev. 2022.

SOARES, João Pedro. O Carnaval "empretecido" que libertou Exu. **Made for Minds** [online], Rio de Janeiro, 27 maio 2022. Sociedade. 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-carnaval-empretecido-que-libertou-exu/a-61601529>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SOUZA, Jessé *et al.* A construção do mito da brasilidade. In: \_\_\_\_\_. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. 3. ed. reimp. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

SOUZA, Rafaela. Darcy Ribeiro e a invenção do povo brasileiro. **Jornal Bonifácio**, [s.l.], 30 abr. 2020. Disponível em: <https://bonifacio.net.br/darcy-ribeiro-e-a-invencao-do-povo-brasileiro>. Acesso em: 03 jun. 2022.

SUPER Juranildo. **Mussum, se disser urubu vai ter outro pau aqui**. *Youtube*, [2019?]. Digital (8min 35s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VHMTRTvRHPk&t=318s&ab\\_channel=SuperJuranildo](https://www.youtube.com/watch?v=VHMTRTvRHPk&t=318s&ab_channel=SuperJuranildo). Acesso em: 21 jan. 2022.

TADEI, Emanuel Mariano. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 22, p. 2-13, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/fm67k3WrsDP9zWDHFYFgXbK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 mar. 2023.

TAFFAREL, Cláudia. **Lapinha – Elis Regina e Os Originais do Samba / Baden Powell e Paulo César Pinheiro**. [Vídeo]. YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4OXwtmVdfC4>. Acesso em: 24 jun. 2026.

TNH1. **Barracos, mágoas e processos marcam a história de “Os Trapalhões”**. Rio de Janeiro, 13 maio 2016. Disponível em:

<https://www.tnh1.com.br/noticia/nid/barracos-magoas-e-processos-marcam-a-historia-de-os-trapalhoes/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

VARIÉDADES e memórias da TV/Cinema. **Os Trapalhões - os caras-pintadas**. *Youtube*, [2020?]. Digital (8min 51s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=220l6JzdJPc&ab\\_channel=Variedades](https://www.youtube.com/watch?v=220l6JzdJPc&ab_channel=Variedades) eMem%C3%B3riasdaTV%2FCinema. Acesso em: 21 jan. 2022.

VASCONCELLOS, Gilberto. Apipucos quase sem aspas: gosto sublimado gosto gozado. **Revista Ciência & Trópico**, [s.l.], v. 11, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/341>. Acesso em: 3 jul. 2022.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Darcy Ribeiro: a razão iracunda**. Florianópolis: UFSC, 2015.

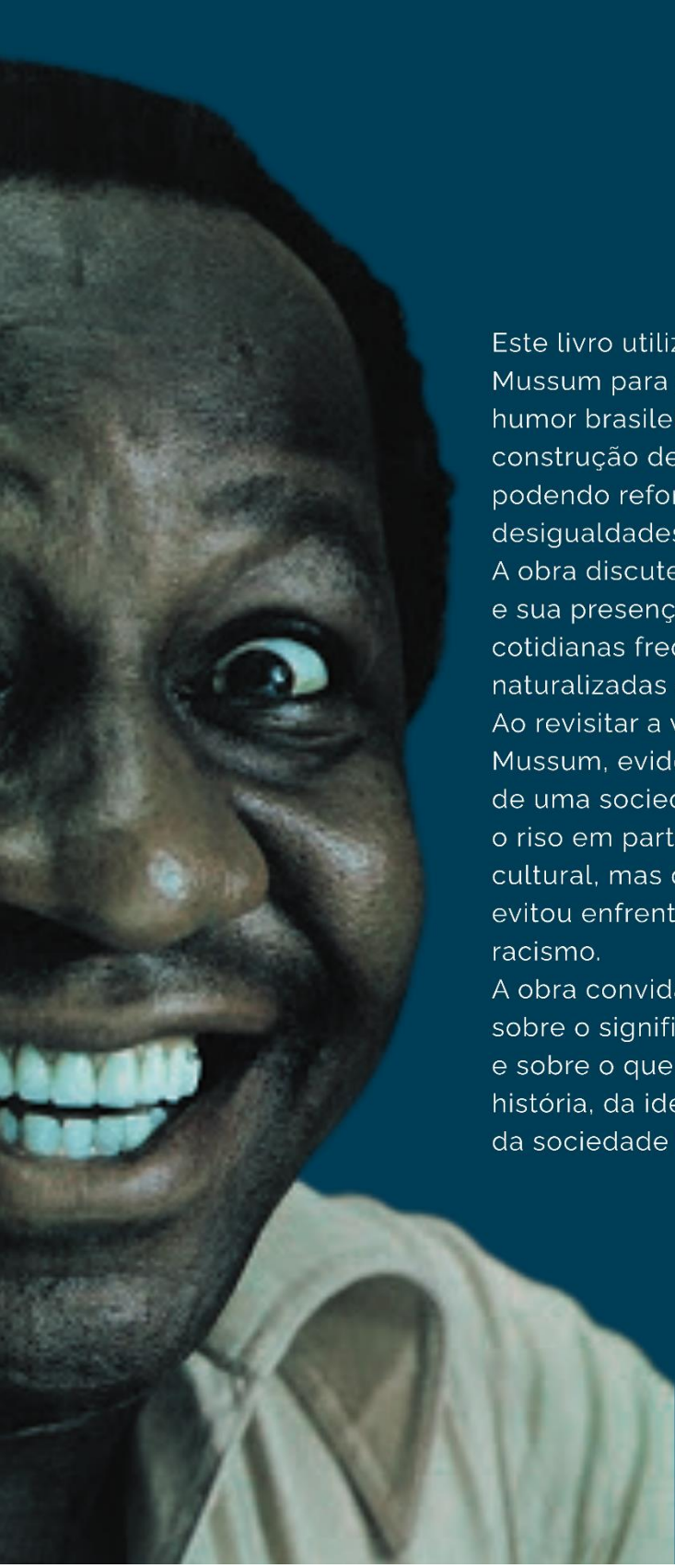
VEJA. **Bolsonaro é acusado de racismo por frase em palestra na Hebraica**. São Paulo, 06 abr. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica/>. Acesso em: 04 jul. 2021.

WODAK, R.; MEYER, M. (Orgs.). **Methods for critical discourse analysis**. 3. ed. London: SAGE. 2009. p. 1-33.

YUKA, Marcelo; SEU JORGE; CAPPELLETTI, Ulisses. Produção de Alê Siqueira. A carne. *In*: ELZA SOARES. **Do cóccix até o pescoço** (título do álbum). Rio de Janeiro: Maianga Gravadora, 2001. 1 CD, *single*, digital, 3m39s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw&ab\\_channel=ElzaSoares](https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw&ab_channel=ElzaSoares). Acesso em: 14 nov. 2021.







Este livro utiliza a trajetória de Mussum para analisar como o humor brasileiro participa da construção de imaginários sociais, podendo reforçar ou questionar desigualdades históricas.

A obra discute o racismo recreativo e sua presença em práticas cotidianas frequentemente naturalizadas como entretenimento. Ao revisitar a vida e a carreira de Mussum, evidencia-se a contradição de uma sociedade que transformou o riso em parte de sua identidade cultural, mas que, ao mesmo tempo, evitou enfrentar o debate sobre o racismo.

A obra convida o leitor a refletir sobre o significado social do humor e sobre o que ele revela acerca da história, da identidade e dos valores da sociedade brasileira.



**LESTU**  
Editora