

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 Cunha Gallas

TI Publicações OMP Books

Eliezyo Silva

Ilustração de Capa

Ana Kelma Cunha 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

site: 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.

193 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 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

PREFÁCIO	11
INTRODUÇÃO	13
1 APRESENTAÇÃO	22
1.1 A HOMENAGEM NA PASSARELA DO SAMBA	26
1.2 O TRACEJADO DA PESQUISA	35
2 O PERCURSO METODOLÓGICO	42
2.1 FASE DE PRÉ-ANÁLISE	43
2.2 DESENVOLVIMENTO DA AÇÃO METODOLÓGICA	50
2.3 TRATAMENTO DE DADOS DA PESQUISA.....	58
2.4 CODIFICAÇÃO E DECODIFICAÇÃO	61
2.5 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL E ANÁLISE DE DADOS.....	64
2.6 TÓPICOS PARA ANÁLISE DE CONTEÚDO	76
3 O RACISMO “BRASILEIRO”	80
3.1 COMO “ELLES” SÃO	82
3.2 O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL	88
3.3 A MISCIGENAÇÃO RACIAL	98
3.4 O RACISMO ESTRUTURAL NO BRASIL?	101
3.5 “ELLES” VÃO RIR POR ÚLTIMO E VÃO RIR MELHOR	103
3.6 A RAÇA COMO REFERENTE DE SUBJETIVAÇÃO NO ICC	110
4 OS TRAPALHÕES	120
4.1 <i>COGITO, ERGO MUSSUM</i>	122
4.2 OS PALHAÇOS TRAPALHÕES	133
4.2.1 <i>Mussum</i>	133
4.2.2 <i>Didi</i>	135

4.2.3 Dedé	136
4.2.4 Zacarias	137
5 RAÇA, PERSONAGEM E ESTEREÓTIPO	139
5.1 MUSSUM E O RACISMO QUE NÃO SE PIRULITOU	140
5.2 NOS BASTIDORES DA COMÉDIA TRAPALHONA	143
5.3 NÃO EXISTE INOCÊNCIA NO RISO	150
6 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS	171
REFERÊNCIAS	176

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.

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 sobancelhas 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.

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.¹

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

¹ Para assistir, acessar o seguinte link:
https://www.youtube.com/watch?v=W_3ghQCiTrA

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 riem) 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

agregações 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 pataticumbum 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.

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).

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).²

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

² Para assistir, acessar o seguinte link:
<https://www.youtube.com/watch?v=1waRVVeIXtM>

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:

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 lembrava seus bordões mais famosos e que ficaram eternizados na posteridade:

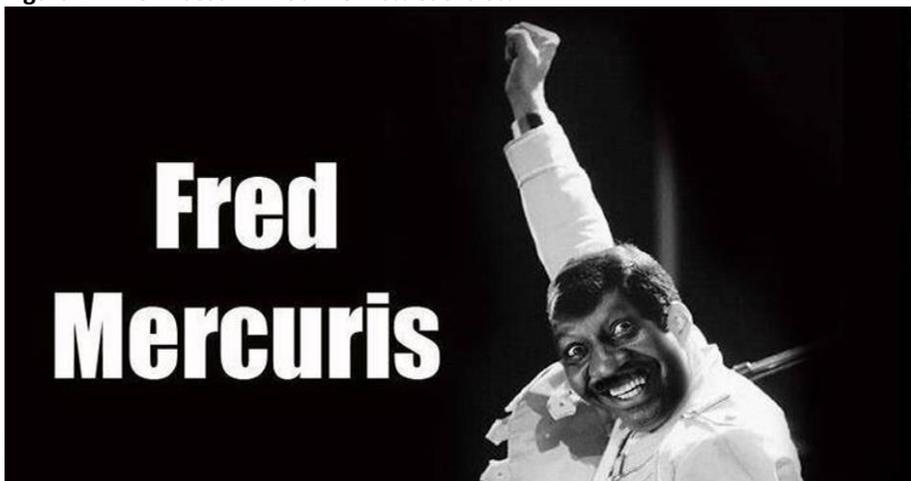
(a) "*Negão é a tua mãe!*" – um soco contra o racismo disfarçado de piada;

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

1.2 O TRACEJADO DA PESQUISA

O tracejado desta obra também é um exercício particular desse tempo e visa responder à questão problema: **como o racismo recreativo, presente na atuação do personagem Mussum no programa “Os Trapalhões”, contribuiu para a formação de subjetividades racistas?** Esses atravessamentos não se restringem apenas às décadas de 1970 e 1980 – uma vez que é possível observar na atual sociedade midiaticizada muitos desses processos de

subjetivação, tendo o próprio Mussum como protagonista – e continuam preponderante nas representações humorísticas sobre pessoas negras.

Diante disso, esta pesquisa pretendeu 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 sobre o personagem Mussum no programa “Os Trapalhões”, por meio da análise de esquetes específicos do período estudado. Nesse sentido, a pesquisa visou transcender as fronteiras das narrativas construídas e fornecer uma compreensão mais abrangente sobre o racismo recreativo.

Para alcançar o objetivo geral, entendemos ser necessário alcançar também os seguintes objetivos específicos:

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

b) identificar os marcadores do racismo na produção humorística de “Os Trapalhões”, da Rede Globo;

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

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

A relevância do estudo proposto está em compreender os processos de subjetivação atravessados pelo racismo recreativo não como um fato isolado, mas sim em uma razão operacionalizada pelo racismo enraizado no período colonial e cuja multiplicidade rizomática teve adesão em todos os dispositivos sociais antes e após a abolição (ALMEIDA, 2019). Nisso, ele é sustentado pelo ICC, que busca a

manutenção do lugar estruturalmente conferido para a figura das pessoas negras, que ainda são situadas como sujeitos subalternos.

Conforme explica Rolnik (2018a), o racismo ultrapassa as esferas individuais e institucionais, não sendo criado por elas, mas reproduzido em todas as instâncias políticas. Entretanto, a estrutura social não é estática, é dinâmica, dado que as relações sociais de pessoas e grupos mudam conforme se renova a vida social. No ICC, algumas micropolíticas de produção de subjetividades inseridas no cotidiano social buscam fragilizar toda e qualquer resistência ao fortalecimento das subjetividades, dentre elas a subjetividade negra, que criaram movimentos de insurgência para performatizar novas estratégias de resistência.

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” influenciou uma geração de humoristas na televisão e, na atualidade, na internet. Os esquetes em vídeo do programa circulam nas redes sociais, perpetuando assim a problemática das pessoas negras que buscam visibilidade, igualdade e respeito, o que revela que os discursos midiáticos apenas acrescentaram outros vernizes ao racismo.

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 (buscam ainda) produzir e perpetuar efeitos de verdade sobre os grupos não hegemônicos, especialmente as pessoas negras, e que o próprio personagem Mussum representava o ápice dessa mensagem, uma vez que ele interpretava um personagem também racista. 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.

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. Nesse contexto, optamos pela análise de conteúdo (AC), 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 AC é uma técnica amplamente utilizada em pesquisas sociais e humanas, que permite ao pesquisador analisar e interpretar dados qualitativos, como textos, discursos e imagens, de forma sistemática e objetiva. A AC se baseia na identificação de temas, categorias e padrões nos dados coletados, visando compreender a mensagem subjacente aos dados. Não podemos esquecer que AC é realizada em etapas, começando com a seleção dos dados, seguida pela codificação e categorização dos dados, e finalizando com a interpretação e análise dos resultados.

Uma das vantagens da AC é que ela permite ao pesquisador obter uma visão mais profunda e detalhada da realidade estudada, além de possibilitar a identificação de padrões e tendências que poderiam ser perdidos em uma análise quantitativa. A AC também é útil na identificação de perspectivas e opiniões subjacentes aos dados, o que pode ser importante em estudos sobre opinião pública ou mídia, requerendo uma grande habilidade interpretativa do pesquisador, uma vez que a interpretação dos resultados pode ser influenciada por suas próprias crenças e perspectivas.

Sobre o racismo, colocamos neste trabalho como fonte de estudo dois autores importantes que realizaram abordagens diferentes sobre o tema, citamos Gilberto Freyre (2003; 2010) e Darcy Ribeiro (2006). Cabe salientar a importância de ambos para a sociologia e o entendimento sobre o mito da democracia racial. Quanto ao racismo

estrutural, referimo-nos a Almeida (2019), uma vez que o autor aponta em seus trabalhos dados estatísticos e discute a estrutura social, política e econômica da sociedade brasileira, desse modo ajudando a compreender como o racismo é estruturado e naturalizado no Brasil.

O termo “racismo recreativo” foi cunhado pelo professor de direito Adilson Moreira (2019) e refere-se às “piadas” e às “brincadeiras” que, aparentemente, são inofensivas em um meio rotineiro de interação social, mas que possuem um cunho racial em que associa as características físicas e culturais das pessoas negras como algo inferior ou desagradável. Essas práticas racistas, muitas vezes veladas, ainda aparecem em nossa sociedade e se refletem em diversos âmbitos, como no dito humor, na mídia e nas interações cotidianas.

No contexto específico da pesquisa em questão, as características físicas e linguísticas do personagem Mussum foram frequentemente utilizadas em esquetes do programa “Os Trapalhões” como clichê e caricatural, perpetuando assim estereótipos e preconceitos raciais. Nesse sentido, é fundamental analisar como Mussum lidava com esses processos de subjetivação e de que forma ele contribuiu para a construção de uma identidade negra na mídia e na sociedade brasileira, que ainda perduram como estereótipos na contemporaneidade.

Para abordar os processos de subjetivação nesta pesquisa, utilizamos dos escritos de Deleuze (1988) e Guattari (1981) que destacam a importância da experiência subjetiva em um contexto social e histórico específico. Para eles, a subjetividade é um processo que se desdobra em uma multiplicidade de formas e expressões, que emergem da interação entre indivíduos, instituições e estruturas sociais. Já Foucault (2020) destaca a importância do poder em produzir e moldar as subjetividades, que se desdobram em relações de poder e formas de resistência.

De acordo com Suely Rolnik (2018a), o conceito de ICC transcende a simples degradação material do planeta que estamos

vivenciando atualmente. No entendimento colocado pela autora, o racismo é uma das formas como o ICC molda como as pessoas pensam e agem em relação às questões raciais. Foi articulada a esses conceitos, que contextualizamos, com base na carreira artística do personagem Mussum, uma vez que, inicialmente, a problemática agrupa todos esses elementos como proposta a ser estudada.

Assim exposto, organizamos a estrutura desta obra na seguinte forma:

No capítulo 1 – APRESENTAÇÃO, convidamos cordialmente nossos estimados leitores à apreciação do presente material. O propósito é compreender o contexto que motivou esta pesquisa, bem como as abordagens metodológicas adotadas, sem negligenciar os objetivos gerais e específicos que nos nortearam neste livro.

No capítulo 2 – O CAMINHO METODOLÓGICO, explicitamos a metodologia análise de conteúdo (AC), conforme os preceitos de Laurence Bardin (2016). Tivemos em vista seguir criteriosamente as diversas etapas metodológicas da AC (preparação de dados, organização em categorias ou temas e codificação) utilizando o *software* especializado MAXQDA. A partir da análise dos nove esquetes selecionados é que foram montadas as diversas tabelas para alcançamos os tópicos para análise de conteúdo (TACs) que foram discutidos no capítulo 5.

O capítulo 3 – “O RACISMO BRASELLEIRO” foi desenvolvido com o propósito de apresentar alguns aspectos relacionados à epistemologia sociológica que ora justifica e ora ignora o racismo brasileiro. Procuramos nas seções analisar esses aspectos – uma vez que eles se tornaram notórios nas intrincadas conexões enraizadas no contexto do racismo estrutural – meticulosamente construídos em um projeto intencional com o propósito de estigmatizar e marginalizar a identidade negra, mas sem reconhecer a existência do racismo.

No capítulo 4 – “OS TRAPALHÕES”, demonstramos que a inclusão do personagem Mussum no quarteto não se deu de maneira fortuita,

mas sim premeditadamente, em uma estratégia intencional para adicionar um indivíduo negro, visando tornar as piadas supostamente mais engraçadas. Tal decisão foi influenciada pela popularidade de personagens negros em programas televisivos estadunidenses, que serviram de inspiração para o programa “Os Trapalhões”.

No capítulo 5 – “RAÇA, PERSONAGEM E ESTEREÓTIPO NA TRAJETÓRIA DE MUSSUM”, realizamos a análise dos resultados e as discussões baseadas na AC. Foram levantados 17 temas emergentes para análise, posteriormente os agrupamos em quatro tópicos para análise de conteúdo: processos de subjetivação e os estereótipos raciais; violência racial e hierarquia racial; mestiçagem e o pensamento colonial e capitalismo; pacto da branquitude e cordialidade. A maioria desses tópicos foram contemplados no referencial teórico, no entanto, causou-nos surpresa a emergência de dois temas muito importantes: a violência racial e o pacto de branquitude, que surgiram posteriormente como categoria de análise.

Por último, nas “CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS”, concluímos que o racismo recreativo durante muito tempo figurou micropoliticamente como algo sem reconhecida gravidade, supostamente sem más intenções ou sobriedade que, em tese, remetia apenas a uma dimensão do humor que buscava zombar de todos invariavelmente. No entanto, mesmo nessa proporção, havia o conteúdo ideológico do ICC que buscava (ou busca ainda) diferentes modos de criar e recriar subjetividades negras a partir da reciclagem de velhos e conhecidos estereótipos, além de fazer operar o racismo na sociedade, estruturalmente organizada em torno de tal modalidade de exclusão social.

2 O PERCURSO METODOLÓGICO

Análise de Conteúdo (AC) é um método utilizado para analisar textos, imagens, vídeos, sons e outras formas de comunicação. Ele é amplamente utilizado em diversas áreas do conhecimento, incluindo Sociologia, Psicologia, Antropologia, Comunicação e Marketing. Bardin (2016) foi pioneira ao enfatizar a importância de compreender a relação entre a sociedade e a produção de conteúdo, argumentando que as formas de comunicação – sejam elas verbais, escritas ou visuais – são moldadas pelas dinâmicas sociais existentes em uma determinada época e contexto.

Sob a perspectiva histórica, Bardin (2016) destaca que a técnica foi aplicada inicialmente nos Estados Unidos da América (EUA), entre 1940 e 1950, como um instrumento de análise de comunicações sob uma concepção primordialmente hermenêutica, com início nas necessidades emergentes de dois campos em expansão: sociologia e psicologia. Nesse período, ocorre uma sistematização das diretrizes e interesse pela simbologia política, com o alargamento de novas abordagens técnicas em diferentes contextos e pelo surgimento de novas problemáticas no campo metodológico.

Ainda segundo a autora, a função primordial da AC é o desvendar crítico. No início, a AC visava analisar diferentes fontes de dados – material jornalístico, discursos políticos, cartas, publicidades, romances e relatórios oficiais – visando superar as incertezas e

enriquecer o resultado. Nisso, surgiram diferentes discussões sobre as suas funções:

[...] uma delas ficou conhecida como função heurística, objetivando a análise do conteúdo e enriquecendo a tentativa exploratória e a seguinte, como função de “administração da prova”, que verificava se os achados da análise eram verdadeiros ou não. Ainda nesse tocante, enfatizavam-se as diferenças na técnica de análise do conteúdo nas abordagens qualitativa e quantitativa [...] Nas pesquisas qualitativas, o referencial era a presença ou a ausência de características de um dado fragmento, ao passo que nos estudos quantitativos, o referencial era a frequência (dados estatísticos) com que apareciam determinadas características do conteúdo. Tempos depois, o critério de objetividade tornou-se menos rígido, o que possibilitou usos combinatórios entre estatística e análises clínicas. Nesse sentido, a análise do conteúdo deixou de ser apenas descritiva e passou a usar a inferência, por meio de análises. Estas inferências procuram esclarecer as causas da mensagem ou as consequências que a ela pode provocar. (SANTOS, 2012, p. 384).

Ademais, exporemos o desenvolvimento desta pesquisa que foi elaborado nesta obra, que buscou, conforme elucidamos em diversos momentos, investigar o personagem Mussum e os processos de subjetivação forjados pelo racismo recreativo. Para tanto, foi necessário apropriar-se de um método – que permitisse a coleta e análise de dados – relevante para a compreensão desse fenômeno social na televisão brasileira, que perdurou muitas décadas como referência de programa humorístico.

2.1 FASE DE PRÉ-ANÁLISE

Inicialmente, na leitura flutuante do material, contávamos com um universo de 47 esquetes que formavam uma espécie de quebra-cabeça. Apesar da presença do personagem Mussum e outros personagens do programa “Os Trapalhões” nos materiais

selecionados, eles careciam de conexão e plausibilidade entre si. O objetivo era selecionar um conjunto de esquetes adequado para uma pesquisa qualitativa. Portanto, foi necessário agrupá-los de forma coerente e criteriosa para garantir a validade e confiabilidade dos resultados da pesquisa.

Na fase de pré-análise, constatamos também que o programa tinha outras dinâmicas, no entanto, neste trabalho, procuramos nos restringir apenas aos vídeos com a participação do personagem Mussum juntamente com os demais componentes ou coadjuvantes. Em diversos esquetes do programa, os quatro participantes interagiam em torno de algumas *gags* cômicas, mas nem sempre o personagem Mussum era o centro da chacota, uma vez que os outros concorriam também na formulação de seus quadros e respectivas piadas.

Cabe salientar que grande parte do material recolhido se encontra disponível de forma aleatória no *Youtube* em diversos formatos, dentre eles: depoimentos, documentários, materiais editados, materiais originais etc. No *Instagram*, encontramos o mesmo material disponível em *fanpages*, mas de forma editada e totalmente enaltecida. Optamos por aqueles materiais originais da fonte disponíveis nos canais do *Youtube*, ou seja, os esquetes curtos e retirados dos programas, entre 1977-1991, sem edições.

Apesar da Rede Globo de Televisão possuir um vasto arquivo de suas produções artísticas no projeto Memória Globo, percebemos que o motor de busca oferecia resultados insatisfatórios para este projeto de pesquisa, uma vez que não apresentava os conteúdos diretos, mas matérias laudatórias produzidas e veiculadas sobre o programa “Os Trapalhões”. Nisso reconhecemos que ao longo do percurso desta pesquisa ocorreram ajustes, devido à dinâmica de significação e reinterpretação dos objetivos, do problema de pesquisa e da construção do objeto.

Segundo a análise de Lüdke e André (1986), um dos aspectos destacados em pesquisas qualitativas é que os dados extraídos são

principalmente descritivos, ou seja, eles se concentram em descrever e interpretar as experiências, comportamentos e perspectivas dos participantes da pesquisa, em vez de quantificá-los em números ou estatísticas, ou seja, a pesquisa qualitativa tem ênfase na compreensão e interpretação dos fenômenos sociais e humanos, buscando captar a complexidade e a diversidade das experiências e perspectivas dos sujeitos envolvidos.

Para Chizzotti (1991), a pesquisa qualitativa visa compreender os significados e as percepções dos sujeitos envolvidos em determinado fenômeno ou situação social, buscando identificar as complexidades e particularidades das experiências humanas. Dessa forma, a pesquisa qualitativa é particularmente útil em situações em que as respostas simples ou objetivas não são suficientes para compreender a realidade estudada, o que recai sobre o universo das percepções, das emoções e das interpretações dos informantes em seus múltiplos contextos.

Buscando transparência e clareza nos procedimentos metodológicos, porquanto serem partes essenciais na qualidade do trabalho de pesquisa (BAUER; GASKELL, 2002), visamos realizar o tratamento documental do material audiovisual – conforme as regras definidas na fase de montagem do *corpus* da pesquisa que são: exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência – selecionando alguns materiais que atendiam os pré-requisitos desta pesquisa e os agrupamos para a confecção deste estudo.

Segundo Bardin (2016), as regras podem ser assim definidas:

[...] **Exaustividade** – uma vez definido o campo do *corpus* [...] é preciso terem-se em conta todos os elementos desse *corpus*, buscando exaustivamente todas as informações; [...] **Representatividade** - A análise pode efetuada em uma amostra desde que o material tenha presteza para a pesquisa. A amostragem diz ser rigorosa se a amostra for uma parte representativa do universo inicial [...] **Homogeneidade** – os documentos retidos devem ser homogêneos, quer

dizer, devem obedecer a critérios precisos de escolha e não representar demasiada singularidade fora destes critérios de escolha [...] **Pertinência** – os documentos retidos devem ser adequados, enquanto fonte de informação, de modo a corresponderem ao objetivo que suscita a análise. (BARDIN, 2016, p. 98, grifo nosso).

Nesse intuito, elegemos alguns critérios de inclusão para seleção do material:

a) A frequência de estereótipos raciais retratados de maneira inadequada e preconceituosa sobre o personagem Mussum;

b) O uso de linguagem ofensiva de outros personagens dos esquetes em relação ao personagem Mussum, como insultos ou palavras com conotação racial pejorativa;

c) A representação e o posicionamento social do personagem Mussum em relação aos outros personagens brancos na dinâmica dos esquetes;

d) Contexto histórico e cultural da produção do racismo recreativo na grade de programação do programa “Os Trapalhões” na Rede Globo de Televisão;

e) Os esquetes que continham imagens ou gestos ofensivos, como *blackface* e *whiteface*, ou a utilização de adereços que remetam a estereótipos racistas;

f) Esquetes que buscavam banalizar ou minimizar a gravidade do racismo, tornando a ofensa racial como algo aceitável e engraçado;

g) Esquetes com tempo de duração máxima de dez minutos;

h) Material indexado e com datação no processo de pesquisa;

i) Esquetes que tinham caráter inédito, uma vez que muitas piadas e com os mesmos sentidos eram demasiadamente repetitivos.

No contato com o material audiovisual disponível na plataforma *Youtube*, as leituras de Almeida (2019), Moreira (2019) e Siebra (2005) foram fundamentais para definir alguns parâmetros de análise sobre o racismo e o racismo recreativo na dinâmica discursiva dos esquetes. Em consequência, de uma quantidade inicial de 47 esquetes, reduzimos o material para nove unidades de análise, produzidos no período de 1977 a 1991, conforme os critérios abaixo:

a) Esse período coincide com o auge de popularidade do programa, que foi um dos programas televisivos mais assistidos e influentes da história do país. O sucesso de “Os Trapalhões” significou que o personagem Mussum e suas representações racistas tiveram uma ampla audiência, com impactos significativos na cultura popular brasileira;

b) Além disso, esse período foi marcado por importantes mudanças políticas e sociais no Brasil, como o fim do regime militar e o movimento de redemocratização. Nesse contexto, surgiram novas demandas por representação e visibilidade por parte de grupos historicamente não representados, como a população negra;

c) Coincide com o período de consolidação da hegemonia da Rede Globo de Televisão para se tornar a maior rede de televisão do Brasil, dominando a audiência e a cultura popular do país. A emissora foi acusada de favorecer interesses políticos e econômicos em sua cobertura jornalística, além de ser criticada por sua falta de diversidade e representatividade em sua programação.

Consequentemente, durante a fase exploratória, foram mantidos os nove esquetes para integrar o *corpus* desta pesquisa. Cada um deles recebeu um RÓTULO identificativo para fins de análise, associado ao seu respectivo TÍTULO. Além disso, foram identificados o ANO de realização e o TEMPO de duração de cada esquete. A REFERÊNCIA de cada um foi estabelecida a partir da data de postagem no site *YouTube*, o que não necessariamente coincide com a data de

exibição no programa. Por fim, ao escanear o QR CODE, é possível ter acesso aos vídeos (Tabela 1).

Tabela 1 - Esquetes protagonizados pelo personagem Mussum

RÓTULO	TÍTULO	DADOS			LOCALIZAÇÃO
		ANO	TIME	REFERÊNCIA	
<Esq1>	Racismo nos trapalhões com o pobre do Mussum	1978	17s	MOISÉS ([2011?])	
<Esq2>	Os Trapalhões Mussum, isto que é dedução do Super Homem HAHAAH	1978	44s	LEVATE ([200-?])	
<Esq3>	Mussum, se disser urubu vai ter outro pau aqui	1979	8 min 35s	SUPER ([2019?])	
<Esq4>	Quem pintou o Mussum de branco?	1980	2 min 14s	SAAMUEUE ([201-?])	
<Esq5>	Os Trapalhões - os caras-pintadas	1983	8 min 51s	VARIÉDADES ([2020?])	
<Esq6>	Mussum na delegacia	1984	4 min 31s	ASSESSORIA ([20-?])	
<Esq7>	Os Trapalhões – Mussum, o azulão	1988	2 min 37s	PAULOVLOG ([201-?])	

<Esq8>	Mussum e o Sítio do Pica Pau Amarelo	1988	7 min 40s	AQUELE TEMPO [20-?]	
<Esq9>	Os Trapalhões - Mussum é prejudicado na fila do banheiro e fala eu acho que tem Racismo aqui	1989	3 min 28s	EWM. MOVIES [2018?]	

Fonte: AUTOR (2022)

Legenda: (1) Descrição assertiva da **Tabela 1**:

RÓTULO = Identificação do esquete analisado. 2. **TÍTULO** = Corresponde a legenda indexada no *Youtube*. 3. **ANO** = Corresponde ao ano que o esquete foi veiculado no programa “Os Trapalhões”. 4. **TIME** = Tempo de duração de cada esquete (sem cortes). 5. **REFERÊNCIA** = Conforme a normatização da NBR 6023, de 14 nov. 2018. 6. **LOCALIZAÇÃO**: QR Code de localização do arquivo.

Não poderíamos falar de pesquisa sem mencionar também os critérios de exclusão, que, conforme enfatiza Oakes (2006), devem ser cuidadosamente planejados e documentados, para ser transparente e replicável, assim como baseados em pontos objetivos e previamente estabelecidos, uma vez que esses critérios contribuem para garantir a validade interna dos resultados, evitando assim viés e confusão de efeitos.

À vista disso, como critérios de exclusão, pela extensão da pesquisa, elegemos os seguintes materiais:

a) É essencial destacar que, na época em que a produção foi criada, havia uma ampla variedade de estereótipos presentes nos quadros, incluindo aqueles relacionados a gênero, idade, raça, comportamento e *status* social. Contudo, é importante reconhecer que nem todas as piadas presentes no programa se limitavam ao personagem Mussum. Na maioria dos esquetes, ele apenas interagiu com os demais em torno de esquemas duvidosos, disputas e conquistas femininas, dentre outros.

b) As produções cinematográficas de “Os Trapalhões”, apesar de reconhecer que esse material constitui um rico acervo de piadas de todos os gêneros que envolviam os personagens do quarteto. No entanto, neste trabalho, resguardamos algumas alusões inevitáveis aos filmes, por entendermos que a piada trapalhona era cíclica e se repetida tanto no cinema quanto na televisão;

c) As entrevistas e os documentários, uma vez que se confundem tanto o personagem quanto o ator em tais materiais. No entanto, neste trabalho, fazemos alusão às entrevistas e aos documentários para apontarmos paralelos entre os esquetes e as relações do quarteto no mundo real;

d) A produção musical de três discos solo do personagem Mussum, em algumas músicas interpretando a si mesmo e em outros com exaltação ao samba e com discurso engajado;

e) A produção musical de 13 discos na fase “Os Originais do Samba”, na fase anterior a participação do personagem Mussum no quarteto trapalhão.

2.2 DESENVOLVIMENTO DA AÇÃO METODOLÓGICA

Nos estudos sobre a comédia trapalhona, Siebra (2005), Barreto (2014) e Carrico (2020) destacam uma diversidade de estereótipos que aparecem em diversas cenas e situações nos programas. Em muitos quadros – a construção da piada racista e os sentidos que ela emprestava, não estava apenas nos ditos ou não ditos discursivos contidos nas narrativas – ocorriam todo um suporte não-linguístico que podia ser visto na ambiência, nas expressões faciais, no posicionamento de câmera, no tempo de desempenho de cada personagem e até mesmo nos grunhidos.

Após assistir diversas vezes os nove esquetes, resolvemos fazer a transcrição textual do conteúdo de cada material. Nesse ponto, deixamos claro que a transcrição não foi apenas dos ditos de cada um

dos esquetes, mas uma investigação para apresentar os sentidos incorporados aos tropeços em cena, as frases interrompidas, as frases prolongadas, os silenciamentos, as exclamações, o contexto de cada lance, as contrariedades, dentre outros. Nesse intuito, elaboramos um diário digital de campo de pesquisa, que se mostrou um importante instrumento de organização dos dados.

A transcrição do conteúdo audiovisual totalizou **38 minutos e 57 segundos** de material de pesquisa, o que é significativo para levantamento de pontos para reflexão. No entanto, seria necessário elencarmos alguns eixos temáticos relacionados aos processos de subjetivação que queríamos contemplar com parte da pesquisa. Não foi necessário irmos longe, uma vez que diversos autores apresentam esses processos em suas obras. Na busca, escolhemos Moreira (2019) que elenca aprioristicamente nove modalidades de processos de subjetivação categorizadas que operacionalizam o racismo recreativo:

a) **Manutenção do *status***: O *status* é um território de disputa constante entre os variados grupos raciais, com papel crucial no posicionamento desses grupos na hierarquia social e econômica de uma sociedade. A manutenção do *status* no racismo pode se desdobrar em múltiplos aspectos, tais como: a negação de oportunidades educacionais e profissionais aos indivíduos pertencentes aos grupos étnicos sub-representados; a perpetuação de estereótipos raciais negativos; e a marginalização de grupos étnicos;

b) **Gratificação psicológica**: É quando pessoas brancas (ou de outras raças privilegiadas) encontram satisfação emocional ou psicológica ao discriminar ou marginalizar indivíduos pertencentes a grupos racializados, possivelmente derivada de uma sensação de poder ou controle sobre os outros, juntamente com a crença de superioridade de sua própria identidade racial;

c) **Representação positivada de si mesmo (brancos)**: É quando indivíduos brancos se veem como moralmente superiores e socialmente mais valorizados em relação às pessoas negras. Isso pode

levar a uma visão idealizada de si mesmos, na qual eles são retratados como indivíduos inteligentes, bem-sucedidos, confiantes, justos e tolerantes, independentemente de seus comportamentos ou atitudes em relação aos outros;

d) **Estereótipos derogatórios explícitos:** São estereótipos não favoráveis sobre pessoas negras usados como material de comédia ou piada. Esses estereótipos podem ser baseados em traços físicos, culturais ou comportamentais percebidos como diferentes ou inferiores em relação à cultura dominante. O corpo negro e suas manifestações são desenhadas como sendo risíveis, por exemplo, até um passado recente, víamos essas representações em desenhos animados, séries de TV e filmes, em que personagens negros eram retratados com características físicas ou comportamentais exageradas para parecerem engraçados ou estranhos;

e) **Microagressões:** Referem-se a pequenas ações, comentários ou comportamentos que podem ser percebidos como ofensivos, humilhantes ou discriminatórios por pessoas negras, mas disfarçados como brincadeiras ou piadas inocentes;

f) **Pedagogia da subordinação racial:** Refere-se ao processo de ensino e aprendizagem que ocorre em contextos sociais informais que perpetuam a subordinação racial e a hierarquia racial existente na sociedade;

g) **Autodiscriminação:** É o processo pelo qual as pessoas negras internalizam e reproduzem estereótipos e preconceitos raciais sobre si mesmas. Elas agora acreditam serem inferiores ou “diferentes” por não atenderem aos estereótipos elegíveis em determinado grupo social.

h) **Antipatia social:** Refere-se ao comportamento de rejeição e hostilidade que algumas pessoas demonstram em relação às pessoas negras durante situações de lazer ou diversão. Essa antipatia social pode se manifestar de diferentes formas, desde comentários

preconceituosos, piadas racistas, discriminação, até violência física ou verbal;

i) **Dimensão Institucional:** Quando a denúncia de racismo não encontra eco e resposta na sociedade, uma vez que ocorre uma naturalização do processo em decorrência de acordos tácitos do grupo dominante.

Assim exposto, usamos essas categorias para desenvolver uma matriz de verificação dos esboços selecionados para análise. Cabe destacar que essa matriz contempla os aspectos elencados por Moreira (2019) na obra “Racismo Recreativo”. Ele menciona que os processos de subjetivação são fundamentais para a formação subjetiva dos indivíduos, mas que, infelizmente, o racismo recreativo e outras formas de discriminação buscam constantemente recriá-las sob uma perspectiva que recoloca a pessoa negra na mesma situação de escravidão de outrora.

Para o autor, essa conexão entre o racismo recreativo e a situação ainda de escravidão está entrelaçada nos sistemas de opressão historicamente estabelecidos. Trata-se de um legado que ainda se encontra presente nas práticas discriminatórias disfarçadas de brincadeiras, piadas ou atividades lúdicas, que reproduzem estereótipos racistas e humilham as pessoas negras.

A Tabela 2 descreve esses processos de subjetivação.

Tabela 2 - Matriz dos processos de subjetivação que operacionalizam o racismo recreativo

NR	PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	SUBDIVISÃO	RÓTULO	JUSTIFICATIVA
2.1	Manutenção do <i>status</i>	a. Grupo em ação;	<21a>	Práticas racistas devem ser compreendidas em um esquema no qual membros ou um indivíduo do grupo racial dominante atua(m), visando legitimar as formas de manutenção do <i>status</i> privilegiado que sempre possuiu ou possuíram. (MOREIRA, 2019, p. 95).
		b. Indivíduo em ação.	<21b>	

2.2	Gratificação psicológica	a. Ofensas ou insultos;	<22a>	Ocorre a gratificação psicológica dos membros do grupo racial dominante por meio da afirmação da suposta inferioridade de minorias raciais. [...] Isso permite que eles obtenham compensação de caráter narcisista a partir do humor racista. (MOREIRA, 2019, p. 96).
		b. Ironias;	<22b>	
		c. Gracejos;	<22c>	
		d. Provoações.	<22d>	
2.3	Representação positivada de si mesmo (brancos)	a. Elogios;	<23a>	O racismo recreativo permite que pessoas brancas mantenham uma representação positiva de si mesmas ao encobrir a hostilidade racial por meio do artifício do humor. (MOREIRA, 2019, p. 96).
		b. Cordialidade.	<23b>	
2.4	Estereótipos derogatórios explícitos	a. Associação de pessoas negras aos animais;	<24a>	O racismo recreativo almeja preservar um sistema de representações culturais que legitima a dominação branca por meio da desqualificação sistemática de minorias raciais. [...] Ele está fundamentado em estereótipos decorrentes do poder de pessoas brancas de criar sentidos culturais que se expressam na forma de estigmas que estabelecem diferenças de <i>status</i> cultural entre os vários segmentos raciais. (MOREIRA, 2019, p. 96-97).
		b. Associação de pessoas negras à feiúra;	<24b>	
		c. Associação de pessoas negras à violência;	<24c>	
		d. Associação de pessoas negras à inferioridade;	<24d>	
		e. Associação de pessoas negras ao uso de bebida alcoólica;	<24e>	
		f. Associação de pessoas negras à esperteza e à malandragem;	<24f>	

		g. Associação de pessoas negras aptas permanentemente para o sexo.	<24g>	
2.5	Microagressões	a. Verbais sutis;	<25a>	O projeto racial assume a forma de uma violência simbólica, dificultando a criação de um sentimento de pertencimento social entre negros. Ela se justifica por representações derogatórias sutis sobre pessoas negras, por meio de microagressões inseridas no cotidiano [...] busca-se a construção simbólica da negritude com características estéticas e morais inferiores à branquitude. (MOREIRA, 2019, p. 97).
		b. Não verbais sutis.	<25b>	
2.6	Pedagogia da subordinação racial	a. O bom patrão;	<26a>	A reprodução de estereótipos negativos valida um tipo de interação entre negros e brancos baseada na premissa de uma integração subordinada [...] ela tem o propósito de referendar posições hierárquicas assimétricas e naturalizadas. O humor racista ensina pessoas negras que elas não podem almejar a mesma respeitabilidade destinada a pessoas brancas. (MOREIRA, 2019, p. 97-98).
		b. A pessoa negra irascível;	<26b>	
		c. A pessoa negra dócil.	<26c>	
2.7	Autodiscriminação	a. Pessoas negras sobre pessoas negras;	<27a>	Não são apenas pessoas brancas que utilizam o humor racista para degradar pessoas negras. A discriminação possui uma dimensão reflexiva e isso significa que minorias raciais também internalizam estigmas e passam a tratar outras pessoas que pertencem ao mesmo grupo depreciativamente. Além disso, não podemos esquecer que minorias raciais lutam entre si por estima social. (MOREIRA, 2019, p. 98).
		b. Outras etnias sobre pessoas negras.	<27b>	

2.8	Antipatia social	a. Inferioridade moral;	<28a>	O racismo recreativo está baseado nas noções de inferiorização social e de antipatia social. A primeira decorre dos sistemas de opressão construídos a partir da noção de que certos grupos humanos são inerentemente distintos e inferiores aos membros do grupo racial dominante. (MOREIRA, 2019, p. 98).
		b. Inferioridade intelectual;	<28b>	
		c. Inferioridade sexual;	<28c>	
		d. Inferioridade estética;	<28d>	
		e. Inferioridade linguística.	<28e>	

2.9	Dimensão Institucional	a. Ambiência em instituição pública;	<29a>	O racismo recreativo também possui uma clara dimensão institucional. Isso porque práticas discriminatórias contra minorias raciais que operam na forma de humor muitas vezes não são consideradas crimes porque instituições públicas, como o Judiciário, ou instituições privadas, como empresas, são na maioria controladas por pessoas brancas. (MOREIRA, 2019, p. 98-99).
		b. Ambiência em instituição privada.	<29b>	

Fonte: Adaptação de MOREIRA (2019)

Legenda: (2) Descrição assertiva da **Tabela 2:**

Foi pensando nas considerações de Flick (2008) sobre a confiabilidade na pesquisa qualitativa, que decodificamos a **Tabela 2: NR** que representa a ordem com que estão organizados os mecanismos e tem apenas caráter taxonômico; **PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO** que são os processos configurados por Moreira (2019), representam o núcleo duro e axiomático de análise; **SUBDIVISÃO** é o desdobramento da segunda coluna (Processos de Subjetivação), são flexíveis e algumas dessas ordens, dependendo do contexto, podem ser alimentadas com outras informações, também referem-se sobre os efeitos causados

sobre as pessoas negras; **RÓTULO** é a codificação que a informação recebe conforme a ordem de numeração, será utilizada posteriormente na análise dos esquetes; por último, **JUSTIFICATIVA** corresponde ao entendimento colocado pelo autor sobre a segunda coluna.

Após esses procedimentos de constituição da base de análise, o que Bardin (2016) vai denominar de **CATEGORIZAÇÃO** – que envolve a organização dos dados em categorias temáticas ou conceituais para facilitar a identificação de padrões e significados – manifestou-se outra categoria de análise que também foi configurada como processos de subjetivação. Nisto, Bardin (2016) explica que a pesquisa qualitativa permite que o pesquisador tenha condições de adaptação às circunstâncias cíclicas e mutáveis durante o processo de coleta e análise de dados.

Em consequência, elegemos o posicionamento espacial como processo de subjetivação a ser analisado. Green e Linders (2016) argumentam que a mídia desempenha um papel fundamental na construção e perpetuação de estereótipos raciais. Eles destacam que, em diversas produções audiovisuais, os personagens brancos são retratados no enquadramento da câmera em posição de poder e superioridade, enquanto os personagens negros ou personagens de minorias são enquadrados de maneira a reforçar a sua subordinação e inferioridade.

Diante disso, a decodificação do posicionamento espacial encontra-se na Tabela 3.

Tabela 3 - Posicionamento espacial nos esquetes pesquisados

NR	PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	TEMAS	RÓTULO	JUSTIFICATIVA
3.1	Posicionamento espacial	a. Abaixo;	<31a>	O posicionamento espacial racista nos filmes é uma prática cinematográfica que reforça a hierarquia racial que coloca o não-branco no papel subordinado e a pessoa branca no papel

b. Acima.

<31b>

dominante [...] Há os indivíduos negros cujos posicionamentos são estáticos, que não envolvem o olhar direto e que ficam em um plano inferior como os robôs. (HOOKS, 2008, p. 116).

Fonte: Adaptação de HOOKS (2008)

Legenda: (3) Descrição assertiva da **Tabela 3:**

NR que representa a ordem com que estão organizados os mecanismos e tem apenas caráter taxonômico; **PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO** que são os processos referenciado por Green e Linders (2016) e representam o núcleo duro e axiomático de análise; **SUBDIVISÃO** é o desdobramento da segunda coluna (Processos de Subjetivação), são flexíveis e algumas dessas ordens, dependendo do contexto, podem ser alimentadas com outras informações, também referem-se sobre os efeitos causados sobre as pessoas negras; **RÓTULO** é a codificação que a informação recebe conforme a ordem de numeração, será utilizada posteriormente na análise dos esquetes; por último, **JUSTIFICATIVA** corresponde ao entendimento colocado pelos autores sobre a segunda coluna.

2.3 TRATAMENTO DE DADOS DA PESQUISA

Ao concluirmos a fase de coleta de dados, nos vimos diante de um desafio analítico que bem se assemelhava à nossa metáfora do quebra-cabeça: as informações obtidas se apresentavam como peças desconexas, cada uma contendo fragmentos valiosos, mas que exigiam um cuidadoso trabalho de articulação para revelar o quadro completo de nossa investigação. Foi neste momento decisivo que a Análise de Conteúdo (AC) mostrou seu pleno valor, não apenas como ferramenta organizadora, mas como lente interpretativa capaz de identificar padrões, relações e significados subjacentes aos nossos dados.

O *corpus* de nove esquetes selecionados passou por um rigoroso processo de tratamento que incluiu:

1. Transcrição integral dos conteúdos audiovisuais

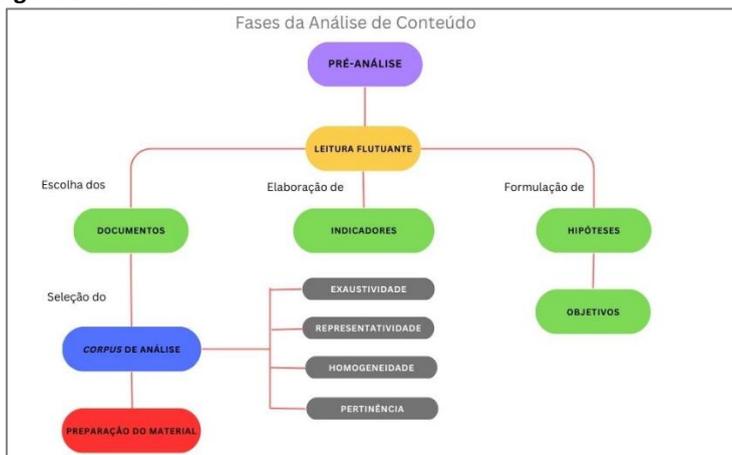
2. Segmentação em unidades de análise
3. Codificação sistemática (conforme detalhado nos campos RÓTULO das Tabelas 1, 2 e 3)
4. Identificação e classificação das categorias emergentes

Como fundamenta Bardin (2016), nosso trabalho analítico considerou dois eixos complementares:

- As **categorias simbólicas**, que capturam os valores culturais e os significados profundos embutidos nas representações de Mussum
- As **categorias temáticas**, que mapeiam os tópicos explícitos e as estruturas discursivas recorrentes

Essa abordagem dual nos permitiu compreender não apenas o que era dito, mas como era dito e em que contextos simbólicos essas representações se inseriam - aspecto crucial para analisar o racismo recreativo em sua dimensão tanto manifesta quanto latente.

Figura 2 – Fases da AC



Fonte: Adaptação de BARDIN (2016) e FRANCO (2008)

Figura 3 – Fases de exploração do material e tratamento dos resultados



Fonte: Adaptação de BARDIN (2016) e FRANCO (2008)

Na AC, a síntese e a seleção dos resultados são etapas importantes no processo de interpretação dos dados obtidos a partir da AC. A síntese consiste em agrupar e resumir os resultados obtidos durante a análise do discurso. Nessa etapa, são identificados os principais temas, ideias e categorias presentes no discurso, para construir uma visão mais geral e abrangente do material analisado. A síntese permite, portanto, uma compreensão mais clara e concisa dos resultados da análise (BARDIN, 2016).

Já a seleção dos resultados refere-se ao processo de escolha dos resultados mais relevantes e significativos obtidos na AC. Nessa etapa, são selecionados os resultados que melhor contribuem para responder à(s) pergunta(s) da pesquisa, ou que mais se relacionam com os objetivos do estudo. A seleção dos resultados permite, assim, a escolha dos dados mais importantes para a interpretação do discurso em seus múltiplos aspectos. Também é importante avaliar se os resultados serão relevantes para a sustentação das hipóteses ou para a formulação da conclusão (FRANCO, 2008).

Nas categorias temáticas, as inferências consistem em deduzir informações que não estão explícitas no discurso, mas que podem ser inferidas a partir dos elementos presentes. Por exemplo, se um discurso audiovisual trata as questões raciais pejorativamente, o analista pode inferir que o roteirista ou até mesmo o canal de televisão tem uma posição favorável sobre a sustentação de ideias racializadas, mesmo que essa posição não esteja expressa explicitamente no discurso (BARDIN, 2016).

Já a interpretação refere-se ao processo de atribuir sentido ao discurso a partir das categorias temáticas e das inferências realizadas. Nessa etapa, o analista busca compreender as intenções e significados subjacentes ao discurso, considerando o contexto social, histórico e cultural onde o discurso foi produzido. A interpretação é, portanto, uma etapa de análise mais complexa e subjetiva, que depende das experiências, conhecimentos e perspectivas do analista.

Por último, a análise comparativa entre as categorias simbólicas e temáticas. O objetivo é identificar semelhanças e diferenças entre as categorias discursivas, ou seja, assinalar semelhanças e diferenças entre os dois eixos categóricos, nesse processo também procurar examinar os elementos comuns ou distintos do discurso. Cabe ressaltar a importância de analisar, conforme elucidam Bardin (2016) e Foucault (1996), como esses discursos constroem sentidos e significados na sociedade e influenciam os sujeitos.

2.4 CODIFICAÇÃO E DECODIFICAÇÃO

Mautner (1995, p. 13) assinala que o uso de *softwares* de computador em análises de textos e imagens tem “potencial para desvendar como discursos particulares, enraizados em contextos socioculturais específicos, constroem realidades, identidades sociais e relações sociais”. Wodak e Meyer (2009) afirmam que mineradores textuais ou *softwares* de análise qualitativa podem facilitar o trabalho

do pesquisador no processamento de informações em diversas áreas de estudo da análise de conteúdo de materiais audiovisuais.

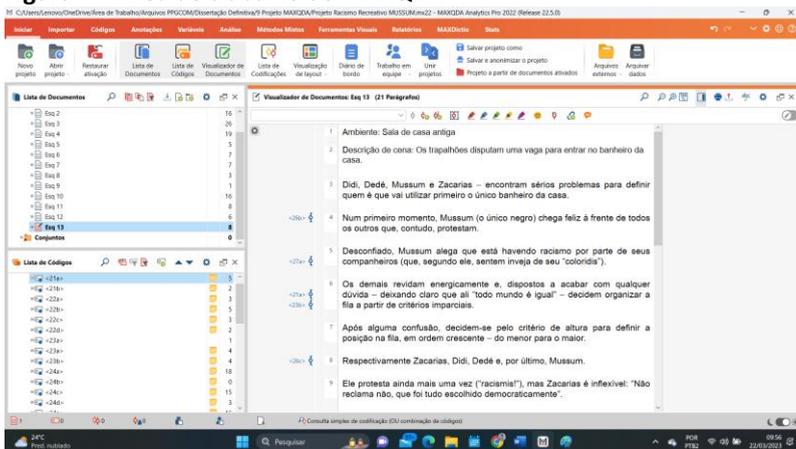
O MAXQDA é uma ferramenta amplamente utilizada por pesquisadores, estudantes e profissionais em todo o mundo para análise de dados qualitativos e mistos. Além de trabalhar em ambas as plataformas Windows e Mac, o *software* é altamente flexível e pode lidar com variados tipos de dados, como entrevistas, artigos, imagens, vídeos, áudios, bibliografias, *tweets* e até mesmo dados estatísticos complexos. Este trabalho propõe a utilização do aplicativo para sistematizar as etapas da AC, desde a análise de conteúdo em multimeios até a sistematização dessas informações em tabelas e gráficos visuais.

A condição básica para a utilização do MAXQDA é que o material a ser utilizado tenha passado por um tratamento das informações, no caso os esquetes desta pesquisa foram compilados em formato textual para a análise de categorias por meios das quais foram classificados (ver a Tabela 1). Essas categorias foram construídas no aplicativo de códigos. Uma vez elaborados, os códigos ou a estrutura de codificação, a maioria do processo de pesquisa com o MAXQDA consiste no exercício de codificar os materiais, ou seja, "rotular as passagens dos dados conforme o que eles tratam ou com outro conteúdo".

O MAXQDA possibilita a função de autocodificação, o que possibilita buscar automaticamente a presença de palavras em linhas, parágrafos ou páginas de seu conteúdo. No entanto, o exercício de codificação é uma tarefa essencialmente hermenêutica de interpretação de dados, o que requer um cuidado apurado na elaboração dos códigos que irão compor a estrutura de análise. O importante é sempre fazer a associação correta entre a citação (o trecho que interessa) e o respectivo código.

A figura 4 mostra a *interface* de trabalho utilizada no MAXQDA:

Figura 4 – Área de trabalho do MAXQDA



Fonte: MAXQDA (2023)

O aplicativo também permite, ao longo do processo, a criação de notas sobre os materiais do projeto, o que seria equivalente a um caderno de campo digital da pesquisa com *insights* que podem surgir ao longo do processo. O MAXQDA permite uma gama de possibilidades qualitativas, como geração de relatórios entrecruzados com trechos similares entre um ou mais materiais analisados; criação de redes e estruturas gráficas para a visualização do documento no todo e em partes, com os códigos e citações etc.

Especificamente, o MAXQDA demonstrou ser uma ferramenta muito útil para a análise de conteúdo dos esquetes propostos nesta pesquisa, uma vez que permitiu a categorização rápida e a organização dos dados de forma sistemática. Isso nos fez lembrar Minayo (2000) ao afirmar que os *softwares* auxiliares para análise de dados têm possibilitado nos responder algumas questões particulares, enfocando níveis de realidade que antes não poderiam ser alcançados, trabalhando com um universo de múltiplos significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes.

Uma das condições básicas para a utilização do MAXQDA é que o material a ser utilizado esteja em formato textual, ou seja, no caso o conteúdo dos esquetes seja descrito em texto e contextualizado à

imagem, isso demanda algum tempo. Nessa parte, é necessário fazer a inserção do texto no aplicativo, via importação, logo mais proceder à elaboração das categorias das quais será classificado. Lembrando que o MAXQDA carrega uma série de categorias já pré-codificada internamente, mas o operador pode inserir outras mais para o seu projeto.

Essas categorias podem ser encontradas codificadas nos RÓTULOS das tabelas 1, 2 e 3, conforme exemplificado na figura 5:

Figura 5 – Rótulos codificados para os esquetes pesquisados

NR	PROCESSOS-DE-SUBJETIVAÇÃO	AÇÕES-SOBRE-PESSOAS-NEGRAS	RÓTULO	JUSTIFICATIVA
2.1	Manutenção do status	<p>a. Grupo-em-ação;</p> <p>b. Indivíduo-e-ação.</p>	<p><21a></p> <p><21b></p>	Práticas racistas devem ser compreendidas dentro de um esquema no qual membros ou um indivíduo do grupo racial dominante atua(m) com o objetivo de legitimar as formas de manutenção do status privilegiado que sempre possuiu ou possuíram. (MOREIRA, 2019, p. 95).

Fonte: AUTOR (2023)

Após a criação de um *script* para cada esquete, fizemos a inserção no aplicativo que permite ao usuário inserir diversas camadas de códigos e rótulos. Para este trabalho, utilizamos a versão teste gratuita e com duração de licença para 15 dias. O MAXQDA, na versão comercial, tem a vantagem de permitir análise em vídeo e selecionar as partes visuais que chamam mais atenção para a criação dos rótulos, criar segmentos de falas, codificar trechos das imagens de visualização, transcrição da videogravação e captura da imagem em movimento (MAXQDA, 2021).

2.5 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL E ANÁLISE DE DADOS

A composição do *corpus* desta pesquisa se mostrou uma tarefa árdua, a partir dos critérios de seleção e pela distribuição confusa do material no *Youtube*. Diante disso, a elaboração de um plano de análise revelou-se como uma tarefa com desafios, tendo em vista o volume de dados coletados e as diversas informações disponíveis.

Nesse caso, foi necessário ponderar sobre quais opções tínhamos à disposição e quais seriam as implicações de nossas escolhas para a pesquisa. As dúvidas começaram a surgir e nos deixaram inquietos.

Fizemos a leitura flutuante dos textos transcritos e começamos a inseri-los no MAXQDA. No primeiro contato com esses dados, buscamos a primeira percepção das mensagens contidas neles, deixamo-nos “invadir por impressões, representações, emoções, conhecimentos e expectativas” conforme elucida Franco (2008, p. 52). Retornamos à questão da investigação e os objetivos propostos (Geral e Específicos), diante disso passamos a realizar a codificação das transcrições dos materiais audiovisuais.

Importante frisar, que ainda pesava alguns questionamentos para o processo de codificação, uma vez que estávamos com a intenção de ultrapassar a compreensão instantânea e apenas quantitativa que prendem tantas pesquisas. Lembramos de Bardin (2016) que, ainda na fase de pré-análise, nos apresenta algumas regras qualitativas importantes como critérios de tratamento e seleção do material: regra da exaustividade; regra da representatividade; regra da homogeneidade; e a regra da pertinência.

Diante disso, o *corpus* estabelecido foi estudado mais detalhadamente para estabelecer as unidades de registro e unidades de contexto. Como afirma Bardin (2016), os resultados brutos devem ser tratados de maneira a serem significativos e válidos para os falantes para incorporarem novos significados que enriqueçam a pesquisa. Com uma pré-análise bem executada, essa fase não é mais do que a administração sistemática das decisões tomadas e que facilitará o entendimento dos resultados futuros.

Para determinar as unidades de registro, seguimos as orientações de Franco (2008) e Bardin (2016), escolhemos o tema como a nossa unidade de registro. Isso ocorre porque o tema envolve não apenas componentes racionais, mas também ideológicos, afetivos e emocionais. Segundo os autores, o tema é a unidade de significação

que emerge naturalmente de um texto analisado de acordo com certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura. É importante para a análise de conteúdo por permitir que o pesquisador possa categorizar e codificar as informações obtidas nos dados.

Para explorar os dados, após inserção no MAXQDA, utilizamos os procedimentos metodológicos aplicados sobre o material inserido e codificado. Em seguida, examinamos cada registro isoladamente, buscando as unidades de significação a partir dos temas identificados. Apesar de todo o suporte tecnológico oferecido pelo MAXQDA, essa parte se configura como um trabalho artesanal de análise, uma vez que envolve do analista o conhecimento e a contextualização referencial teórico sobre o material estudado na AC.

Por conseguinte, inserimos os nove esquetes, identificamos os diversos contextos e o rotulamos. Visamos identificar o local, a temporalidade e o contexto histórico. Em seguida, lemos cuidadosamente cada frase transcrita, buscando congruências, contextos, relações semânticas e significado entre elas. Separamos também por cores diferentes e categorizamos com legendas para identificar os diferentes temas que foram surgindo ao longo da análise.

Esses temas foram estruturados para facilitar a identificação dos padrões emergentes e fornecer uma visão geral. O uso dessa estrutura permitiu a análise detalhada de cada tema e sua relação com o tópico geral do trabalho dissertativo. Além disso, a organização das mensagens permitiu uma análise mais aprofundada dos dados coletados e uma discussão mais embasada dos resultados obtidos, que facilitou a identificação de singularidades dotadas de relevância para a fase posterior de análise dos resultados e discussões.

A Tabela 4 permite visualizar as análises de contexto dos esquetes.

Tabela 4 – Análise de contexto dos esquetes analisados

RÓTULO	PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	OBSERVAÇÕES	TEMAS EMERGENTES (UNIDADES DE REGISTRO)
 <21a>	Manutenção do <i>status</i> - Grupo em ação	<p>¥A maioria dos esquetes apresentava a ação de pessoas brancas em atos discriminatórios.</p> <p>¥Nas desavenças entre eles, isso não afetava o <i>status</i> de serem homens brancos. ¥Ocorria com frequência a cordialidade entre os personagens brancos. ¥No Esq 9, na fila do banheiro, Mussum sempre é preterido por critérios “imparciais”.</p>	<p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p> <p>- Pacto de branquitude.</p> <p>- A mestiçagem como padrão de raça brasileira.</p>
 <21b>	Manutenção do <i>status</i> - Indivíduo em ação	<p>¥A cordialidade entre os personagens brancos (Dedé e Zacarias) ocorria com maior frequência. ¥Em uma cena de quase agressão ao personagem Mussum (Esq 4), os coadjuvantes brancos não se juntam para apartar a briga. ¥ Dificilmente Didi, Dedé e Zacarias brigavam entre si.</p>	<p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p> <p>- Pacto de branquitude.</p> <p>- Imagem positiva dos brancos.</p>
 <22a>	Gratificação psicológica - Ofensas ou insultos	<p>¥A gratificação psicológica ocorria nos quadros em que o objetivo era insultar (Esq 1). ¥As ofensas eram comumente alinhadas à cor da pele ou à comparação com algum animal. ¥Os insultos direcionados ao Mussum eram mais frequentes nos quadros com o Didi.</p>	<p>- O insulto como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”.</p>
 <22b>	Gratificação psicológica - Ironias	<p>¥Quando o personagem Mussum sofria um processo de <i>bullying</i>, era comum os personagens brancos reagirem com ironia. ¥No Esq 4, Mussum é pintado de branco em um espaço frequentado por pessoas brancas. ¥No Esq 9, ocorre a negação do racismo, todos são iguais.</p>	<p>- Pacto de branquitude.</p> <p>- Segregação racial.</p> <p>- A mestiçagem como padrão de raça.</p>

	<22c>	Gratificação psicológica - Gracejos	<p>¥O riso sempre acontecia em relação a algumas situações envolvendo o Mussum. ¥Quando era localizado em espaços de branco, ocorria uma censura, pois o Mussum sempre se exaltava e gesticulava, ferindo o código de conduta do espaço.</p>	<p>- Segregação racial. - O corpo negro ainda como engraçado.</p>
	<22d>	Gratificação psicológica - Provocações	<p>¥No Esq 1, Mussum revida a provocação de que o Didi é o Super-Homem, o que representa uma imagem positiva do homem branco. ¥Ele contrapõe, mas é imediatamente insultado pelo Didi.</p>	<p>- Imagem positiva dos brancos. - O insulto como marcador racial nos programas "Os Trapalhões". - Microinsurreição³.</p>
	<23a>	Representação positivada de si mesmo (brancos) - Elogios	<p>¥Interessante observar que vários estereótipos positivos são associados ao super-herói branco no Esq 1: a rapidez de um foguete, a conquista espacial, a velocidade de um avião, um pássaro (qualquer pássaro nobre, que não o urubu). ¥Os elogios são feitos por personagens brancos.</p>	<p>- Pacto de branquitude.</p>
	<23b>	Representação positivada de si mesmo (brancos) - Cordialidade	<p>¥Zacaria e Dedé demonstram uma relação de cordialidade (O homem cordial). ¥ Não ocorre exaltação e nenhum tipo de comportamento alterado entre eles. ¥Apesar do trabalho ser árduo, isso não afeta o <i>status</i> de serem homens brancos.</p>	<p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p>

³ Suely Rolnik (2018a) cunhou o termo "microinsurreição" para descrever pequenos atos de resistência que podem ocorrer em meio a situações de opressão e violência estruturais. Segundo ela, as microinsurreições são formas de escapar do controle e da coerção que as estruturas dominantes exercem sobre a vida das pessoas, permitindo que indivíduos ou grupos desafiem as normas e busquem criar espaços de liberdade e criatividade.

	<24a>	Estereótipos derrogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aos animais	<p>✚Associação aos animais era muito comum nos esquetes. ✚Macaco foi a maioria mencionado, mas sobrava também: urubu, boi da cara preta, galinha de macumba, morcego, azulão, anil, marinho, que tinha pigmentação acentuada etc. ✚Às vezes, as ofensas eram diretas ou o Mussum era vítima de trocadilhos que o associava a algum animal. ✚Quando a ofensa era direcionada pelo Didi, Mussum revidava.</p>	<p>- O insulto como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”.</p> <p>- Discurso de ódio⁴.</p> <p>- Estereótipo racial.</p> <p>- Microinsurreição.</p>
	<24c>	Estereótipos derrogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à violência	<p>✚O exagero e a gesticulação são características do personagem Mussum. ✚Em diversos esquetes, o personagem arremessa cadeiras, gesticula, faz ameaças, aponta o dedo, xingar etc. ✚Nos esquetes, associação à violência era um marcador racista que aparecia com frequência.</p>	<p>- A violência como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”.</p> <p>- Estereótipo racial.</p> <p>- Discurso de ódio.</p>
	<24d>	Estereótipos derrogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à inferioridade	<p>✚Ofensa no sentido de diminuir a pessoa acontecia com frequência nos quadros. ✚No Esq 1, por exemplo, somente homens brancos superiores voam e tem o posicionamento espacial superior. ✚A ofensa no sentido de colocar a pessoa negra no seu lugar.</p>	<p>- Estereótipo racial.</p> <p>- O Inconsciente Colonial-Capitalístico.</p> <p>- Discurso de ódio.</p>
	<24e>	Estereótipos derrogatórios explícitos - Associação de pessoas negras ao uso de bebida alcoólica	<p>✚Uma das marcas registradas do personagem Mussum. A referência à bebida alcoólica no quadro era bastante persistente. ✚Uísque, cachaça, pinga e <i>mé</i> eram referências à bebida que surgiam com muita frequência. ✚A bebida sempre estava associada a um estado de euforia e lucidez, mantida somente se o personagem consumisse mais. ✚A esperteza também era frequentemente associada ao consumo de álcool.</p>	<p>- Estereótipo racial.</p> <p>- Discurso de ódio.</p>

⁴ “[...] nenhuma agressão ao *status* de membros de um grupo pode ser mais danosa do que a comparação deles a animais. Chamar uma pessoa negra de macaco significa emitir a mais perniciosa forma de ódio: é dizer que ela não pode ser vista como um ser humano” (MOREIRA, 2019, p. 108).

	<24f>	Estereótipos derrogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à esperteza e à malandragem	<p>¥Mussum é retratado no Esq 7 aplicando um golpe para conseguir tomar bebida alcoólica sem pagar. ¥Esse estereótipo relacionado à malandragem e à esperteza é recorrente. ¥Geralmente pessoas brancas são as vítimas.</p>	<p>- Estereótipo racial. - Discurso de ódio.</p>
	<24g>	Estereótipos derrogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aptas para o sexo	<p>¥No entanto, para comprovar que foi ele, é necessário um beijo. ¥Em diversos momentos, ele demonstrou interesse pelo ato. ¥Prepara-se tomando álcool (associação ao prazer e ao bem-estar).</p>	<p>- Estereótipo racial⁵. - Discurso de ódio.</p>
	<25a>	Microagressões - Verbais sutis	<p>¥As agressões sutis aparecem pontualmente, no entanto sempre estão relacionadas a alguma peça que queiram aplicar. ¥Isso também era evidente em sua posição na hierarquia do grupo, já que muitas vezes era tratado como um membro secundário ou "cômico" em vez de receber o mesmo reconhecimento e respeito que seus colegas.</p>	<p>- Subordinação racial. - O mito da democracia racial.</p>
	<25b>	Microagressões - Não verbais sutis	<p>¥As ofensas eram diretas. ¥Comparação com animais e com um herói africano (Kunta Kité). ¥Ao fazer essa comparação, Didi estava "brincando" com o fato de que Mussum era negro e, assim como Kunta Kinté, teve suas origens na África. ¥Quando o Didi aparece no esquete, ele não permite que o Mussum vá a desforra.</p>	<p>- Discurso de ódio. - Microinsurreição.</p>

⁵ “Com respeito ao judeu, pensa-se no dinheiro e nos seus derivados. Com respeito ao negro, no sexo” (FANON, 2020, p. 57).

	<26a>	Pedagogia da subordinação racial - O bom padrão	<p>¥O intuito do convite era o prazer da companhia ou desfrutar o constrangimento de uma pessoa negra em um espaço de pessoas brancas? ¥Há um acordo de cumplicidade entre os personagens. ¥A presença do Mussum gera constrangimento. ¥Os Trapalhões não aceitavam a existência do racismo no programa, haja vista os critérios serem sempre imparciais. ¥Todos eram iguais pois o padrão de raça era algo que se encontrava diluído no país (mestiços).</p>	<p>- Mito da democracia racial.</p> <p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p> <p>- A mestiçagem como padrão de raça.</p>
	<26b>	Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra irascível	<p>¥O Mussum apresenta-se como uma pessoa inconformada, difícil e debochada. ¥Os companheiro tentam enquadrá-lo dentro de uma perspectiva de aceitação e conformação dos fatos. ¥No Esq 9, Mussum é admoestado para aceitar um padrão que nega o racismo praticado pelo grupo.</p>	<p>- Subordinação racial.</p> <p>- Posições hierárquicas assimétricas e naturalizadas.</p> <p>- A mestiçagem como padrão de raça.</p>
	<26c>	Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra dócil	<p>¥É baseada na crença de que as pessoas negras são emocionalmente instáveis e propensas à violência, e é usada para justificar a discriminação e a violência contra a comunidade negra. ¥O Mussum apresenta-se dessa forma em diversas ocasiões, especialmente quando é contrariado.</p>	<p>- Pacto de branquitude.</p>
	<27a>	Autodiscriminação - Pessoas negras sobre pessoas negras	<p>¥No Esq 1, Mussum se auto recrimina, aceitando de maneira tácita a comparação com o animal (macaco). ¥No Esq 4, ele menciona que fica preto de raiva quando fica nervoso. ¥Ocorre uma aceitação pejorativa sobre a cor da pele, como se estivesse associada às coisas ruins.</p>	<p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p> <p>- Pacto de branquitude.</p>
	<28a>	Antipatia social - Inferioridade moral	<p>¥Réplica comparando uma pessoa negra a outro animal. ¥Comumente Mussum e Zacarias orientavam o Mussum em relação as suas posturas.</p>	<p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p> <p>- Desqualificação racial.</p>

	<28d>	Antipatia social - Inferioridade estética	<p>¥No Esq 6, Mussum entra em cena com um terno claro bebe e marrom, destoando dos demais componentes da cena.</p>	- Desqualificação racial.
	<28e>	Antipatia social - Inferioridade linguística	<p>¥O “mussunguês” era uma marca registrada no Mussum, mas constitui um marcador racial de diferenciação. ¥Em todos os esquetes foram observados essa maneira de falar.</p>	- Desqualificação racial.
	<29b>	Dimensão Institucional - Ambiência em instituição privada	<p>¥Espaço privado. ¥O ambiente é um espaço de pessoas brancas. ¥Mussum é o único personagem negro. ¥Interagem com demais componentes com um evidente problema linguístico.</p>	<p>- A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas.</p> <p>- Desqualificação racial.</p>
	<31a>	Posicionamento espacial - Abaixo	<p>¥Nos Esq 1, 2, 3 e 4 observamos o lugar da fala do Mussum sempre abaixo aos interlocutores branco. ¥No Esq 2, o super-homem é o Didi. ¥Mussum sempre está abaixo em cenas de agressão por parte de personagens brancos.</p>	- Subordinação racial.
	<31b>	Posicionamento espacial - Acima	<p>¥Diversos personagens brancos assumem o posicionamento acima. ¥Cenas de agressão ao personagem Mussum enfocam o personagem sendo agredido por pessoas brancas em posição superior.</p>	- Imagem positiva dos brancos.

Fonte: AUTOR (2023)

Legenda: (4) Descrição assertiva da **Tabela 4**:

RÓTULO é a codificação dos processos de subjetivação; **PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO** são os processos configurados por Moreira (2019) e Green; Linders (2016), representam o núcleo duro e axiomático de análise; **OBSERVAÇÕES** são informações coletadas na análise dos esquetes; **TEMAS EMERGENTES (UNIDADE DE REGISTRO)** é a unidade de significação que emerge naturalmente de um texto analisado de acordo com certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura.

Nesse processo, inicialmente, encontramos 54 temas emergentes (TEs). Por processo de filtragem de termos duplicados, chegamos a um número reduzido e não redundante de temas para análise. Assim exposto, foi possível estabelecermos a unidade de contexto, que, conforme aponta Franco (2008), representa o “pano de fundo” para o desdobramento do trabalho, ou seja, é a parte que fornece significado às unidades de análise apresentadas. A unidade de contexto ainda pode ser determinada seguindo dois critérios:

O custo e a pertinência. É evidente que uma unidade de contexto alargado, exige uma releitura do meio, mais vasta. Por outro lado, existe uma dimensão ótima, ao nível do sentido: se a unidade de contexto for demasiado pequena ou demasiado grande, já não se encontra adaptada; também aqui são determinantes, quer o tipo de material, quer o quadro teórico. (BARDIN, 2016, p. 108).

Ao retomarmos os dados, nossa busca agora é por identificar as ocorrências e não ocorrências em cada um dos esquetes, visando agrupar pelos temas emergentes o que cada um deles revelou em relação aos diferentes processos de subjetivação utilizados como base de análise. Percebemos, nesse momento, a possibilidade de realizarmos alguns agrupamentos, procurando agrupar as confluências sob um mesmo tema emergente. Nisso, podemos agrupá-los em eixos temáticos diferentes.

Durante esse processo, também observamos que seria possível realizar algumas mudanças na organização dos temas, identificando tanto as semelhanças quanto as diferenças entre eles, a fim de criar um totalizador de 17 eixos temáticos emergentes, conforme a Tabela 5.

Tabela 5 – Temas emergentes da análise e os processos de subjetivação

RÓTULO	TEMAS EMERGENTES (UNIDADES DE REGISTRO)	PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO
<1TE>	A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas	<p><21a> Manutenção do <i>status</i> - Grupo em ação</p> <p><21b> Manutenção do <i>status</i> - Indivíduo em ação</p> <p><23b> Representação positivada de si mesmo (brancos) - Cordialidade</p> <p><26a> Pedagogia da subordinação racial - O bom patrão</p> <p><27a> Autodiscriminação - Pessoas negras sobre pessoas negras</p> <p><28a> Antipatia social - Inferioridade moral</p> <p><29b> Dimensão Institucional - Ambiência em instituição privada</p>
<2TE>	A mestiçagem com padrão de raça brasileira	<p><21a> Manutenção do <i>status</i> - Grupo em ação</p> <p><22b> Gratificação psicológica - Ironias</p> <p><26a> Pedagogia da subordinação racial - O bom patrão</p> <p><26b> Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra irascível</p>
<3TE>	A violência como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”	<24c> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à violência
<4TE>	Desqualificação racial	<p><28a> Antipatia social - Inferioridade moral</p> <p><28d> Antipatia social - Inferioridade estética</p> <p><28e> Antipatia social - Inferioridade linguística</p> <p><29b> Dimensão Institucional - Ambiência em instituição privada</p>
<5TE>	Discurso de ódio	<p><24a> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aos animais</p> <p><24c> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à violência</p> <p><24d> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à inferioridade</p> <p><24e> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras ao uso de bebida alcoólica</p> <p><24f> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à esperteza e à malandragem</p> <p><24g> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aptas para o sexo</p> <p><25b> Microagressões - Não verbais sutis</p>

<6TE>	Estereótipo racial	<24g> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aptas para o sexo <24a> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aos animais <24c> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à violência <24d> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à inferioridade <24e> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras ao uso de bebida alcoólica <24f> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à esperteza e à malandragem
<7TE>	Imagem positiva dos brancos	<21b> Manutenção do <i>status</i> - Indivíduo em ação <22d> Gratificação psicológica - Provoações <31a> Posicionamento espacial - Acima
<8TE>	Microinsurreição	<22d> Gratificação psicológica – Provoações <25b> Microagressões - Não verbais sutis <24a> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aos animais
<9TE>	Mito da democracia racial	<26a> Pedagogia da subordinação racial - O bom patrão
<10TE>	O corpo negro ainda como engraçado	<22c> Gratificação psicológica - Gracejos
<11TE>	O Inconsciente Colonial-Capitalístico	<24d> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras à inferioridade
<12TE>	O insulto como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”	<22a> Gratificação psicológica - Ofensas ou insultos <22d> Gratificação psicológica - Provoações <24a> Estereótipos derogatórios explícitos - Associação de pessoas negras aos animais
<13TE>	O mito da democracia racial	<25a> Microagressões - Verbais sutis
<14TE>	Pacto de branquitude	<21a> Manutenção do <i>status</i> - Grupo em ação <21b> Manutenção do <i>status</i> - Indivíduo em ação <22b> Gratificação psicológica - Ironias <23a> Representação positivada de si mesmo (brancos) - Elogios <26c> Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra dócil <27a> Autodiscriminação - Pessoas negras sobre pessoas negras
<15TE>	Posições hierárquicas assimétricas e naturalizadas	<26b> Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra irascível

<p><16TE> Segregação racial</p>	<p><22b> Gratificação psicológica – Ironias <22c> Gratificação psicológica - Gracejos <25a> Microagressões - Verbais sutis <26b> Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra irascível <31a> Posicionamento espacial - Abaixo</p>
<p><17TE> Subordinação racial</p>	<p><26b> Pedagogia da subordinação racial - A pessoa negra irascível <31a> Posicionamento espacial - Abaixo</p>

Fonte: AUTOR (2023)

Legenda: (5) Descrição assertiva da **Tabela 5:**

RÓTULO representa a abreviatura que cada um dos temas emergentes recebeu para identificação na análise; **TEMAS EMERGENTES (UNIDADE DE REGISTRO)** é a unidade de significação que emerge naturalmente de um texto analisado de acordo com certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura; **PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO** são os processos configurados por Moreira (2019) e Green; Linders (2016), representam o núcleo duro e axiomático de análise.

2.6 TÓPICOS PARA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Após a finalização dessa fase, procedeu-se à análise das 17 unidades de registro (temas emergentes e sua relação com os processos de subjetivação). Tendo em vista a quantidade dessas unidades, que inviabilizaria uma avaliação detalhada em uma única obra, optamos por seguir a proposta de Bardin (2016) de sintetizar essas unidades em temas mais concisos, novamente segundo o referencial teórico adotado. Esse procedimento possibilitou uma preparação mais específica por tópicos para a fase discursiva deste trabalho.

Nesta etapa, os TEs foram processados de maneira a atribuir-lhes significado por meio de agrupamento ou separação por algumas relações: conceituais, causais, temporais, contraste, adição, exemplificação, explicação e conclusão. Em consequência, os 17 eixos foram condensados em quatro categorias de análise de pesquisa

denominadas de tópicos para análise de conteúdo (TACs). Essas categorias emergiram por meio de operações de classificação dos elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e subsequente reagrupamento segundo o gênero (analogia), com base em critérios previamente definidos.

A meticulosa execução desse trabalho foi de grande importância, uma vez que nos permitiu inculir-nos dos dados. A cada passo, foram realizadas inúmeras leituras, o que nos possibilitou perceber até mesmo as minúcias que poderiam ter sido negligenciadas caso não tivéssemos nos empenhado nesse processo iterativo. Nesse sentido, concentramo-nos no estabelecimento das categorias, o que se tornou um ponto crucial para a nossa análise. Sempre mantivemos o foco na questão de investigação, no objetivo da pesquisa e na teoria que nos serviu como fio condutor.

Seguimos os quatro princípios apresentados por Bardin (1977) e Franco (2008):

[...] **homogeneidade** – as categorias devem ser homogêneas para que um único princípio de classificação governe a sua organização [...] **pertinência** – uma categoria é considerada pertinente quando está concatenada com o material de análise escolhido e está dentro do escopo do referencial teórico [...] **objetividade e a fidelidade** – as diferentes partes do material do referencial teórico, ao qual se aplica a mesma matriz categorial, deve ser codificada da mesma forma, mesmo sob o clivo de diversas análises [...] **produtividade** – um conjunto de categorias é produtivo se fornece resultados férteis em índices de inferências, em hipóteses novas e em dados externos. (BARDIN, 2016, p. 120-122, grifo nosso).

Conforme a justificativa, o referencial teórico nos permitiu agrupar os 17 temas emergentes (TE) em quatro tópicos para análise de conteúdo (TAC), como descrito na Tabela 6.

Tabela 6 – Tópicos de Análise de Conteúdo (TAC) agrupados dos TEs

RÓTULOS	TÓPICOS PARA ANÁLISE DE CONTEÚDO (TAC)	TEMAS EMERGENTES VINCULADOS AOS TACS ⁶	JUSTIFICATIVA
 <1TAC>	Processos de Subjetivação e os Estereótipos Raciais	<2TE>, <5TE>, <6TE>, <7TE>, <10TE> e <12TE>	O presente Tópico para Análise aborda as representações culturais, os processos de subjetivação, as imagens e os estereótipos atribuídos às pessoas negras e brancas na televisão / na mídia em geral.
 <2TAC>	Violência Racial e Hierarquia Racial	<1TE>, <3TE>, <4TE>, <8TE>, <9TE>, <12TE>, <13TE>, <14TE>, <15TE>, <16TE> e <17TE>	Este Tópico para Análise trata das diversas formas de racismo, da subordinação racial, da naturalização de posições hierárquicas assimétricas, da segregação racial e da violência. Engloba também os discursos de ódio e as diversas formas de resistência a esses discursos (microinsurreição).
 <3TAC>	Mestiçagem, Pensamento Colonial e Capitalismo	<9TE>, <13TE> e <15TE>	O tópico versa sobre a intersecção entre o pensamento colonial e o capitalismo, o que gera a definição “Inconsciente Colonial-Capitalístico” (ICC) cunhado pela Rolnik (2018a), assim como o seu impacto na construção e manutenção das estruturas sociais e raciais a partir da aceitação da mestiçagem como padrão de raça.

⁶ <1TE> A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas; <2TE> A mestiçagem com padrão de raça brasileira; <3TE> A violência como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”; <4TE> Desqualificação racial; <5TE> Discurso de ódio; <6TE> Estereótipo racial; <7TE> Imagem positiva dos brancos; <8TE> Microinsurreição; <9TE> Mito da democracia racial; <10TE> O corpo negro ainda como engraçado; <11TE> O Inconsciente Colonial-Capitalístico; <12TE> O insulto como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”; <13TE> O mito da democracia racial; <14TE> Pacto de branquitude; <15TE> Posições hierárquicas assimétricas e naturalizadas; <16TE> Segregação racial; <17TE> Subordinação racial.



Pacto de Branquitude e
Cordialidade

<1TE>, <7TE> e <14TE>

O tópico apresenta as diferenças entre ser negro e ser branco. Ser branco representa ser tratado com cordialidade e gentileza. Ser negro representa o desprezo e a indiferença. O branco é invisível e passa desapercibido, o negro é estigmatizado.

Fonte: AUTOR (2023)

Legenda: (6) Descrição assertiva da **Tabela 6:**

RÓTULO representa a abreviatura que cada um dos tópicos de análise de conteúdo deste projeto; **TÓPICOS PARA ANÁLISE DE CONTEÚDO (TAC)** é a unidade de significação que criada a partir dos temas emergentes advindos da análise dos esquetes; **TEMAS EMERGENTES VINCULADOS AOS TACs** são os rótulos dos temas emergentes que estão vinculados aos TACs, pode ser mais de uma por TAC; e **JUSTIFICATIVA** corresponde aos conceitos que estão relacionados ao TAC, são retirados das referências bibliográficas lidas neste trabalho.

Para finalizarmos, ressaltamos as palavras de Lüdke e André (1986) que reforçam a importância de o pesquisador valorizar mais o caminho percorrido do que o produto acabado, ou seja, valorizar mais a maneira como as coisas são feitas do que o resultado em si, haja vista ser um processo de aprendizagem que deixa o pesquisador enriquecido. Assim exposto, procuramos compreender os inúmeros significados explícitos e ocultos na comédia trapalhona. No processo, aprendemos ter uma relação estreita entre o pesquisador e o objeto de estudo.

3 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 negação 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 delinear-los a partir de um propósito discriminatório.

3.1 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*⁷ / 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,

⁷ 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*”⁸, visto como alguém estranho à ação e à sociedade branca. O uso do pronome

⁸ 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 "classicões 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.

3.2 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, tráfegaram 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 ardil 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 negação 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.

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)⁹ 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.

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

⁹ 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)

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.

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.

3.3 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 negação 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).

3.4 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)¹⁰.

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 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.

¹⁰ Na interpretação de Elza Soares (nota explicativa).

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).

3.5 “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**¹¹ 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 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

¹¹ Expressão racista (nota explicativa).

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 AIDS¹² 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 seletto 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, 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

¹² 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).

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).

3.6 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 Jornaleiro¹³” 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 inconscientes 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).

¹³ Veja em: <https://www.youtube.com/watch?v=Beg2-JZOdpw>.

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 jornalista (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 convivência 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.

4 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.

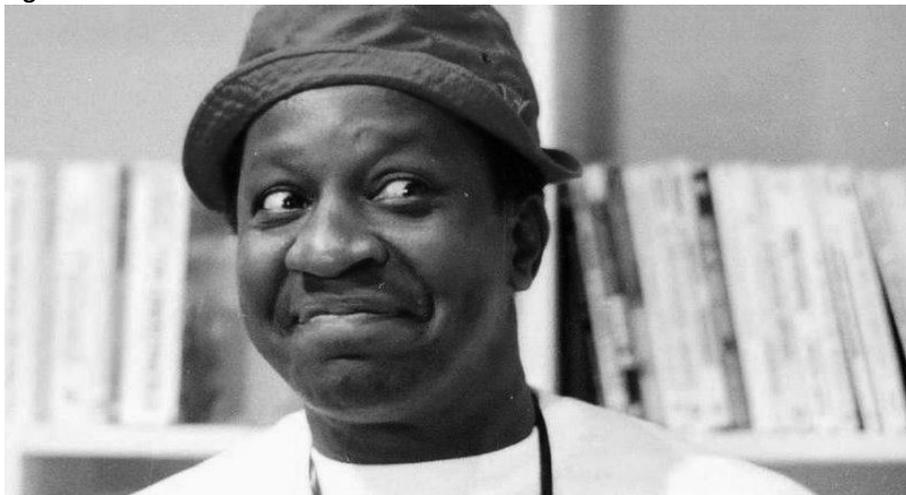
A Globo não apenas tolerou a comédia, mas os promoveu como produto nacional – seus filmes batiam recordes de bilheteria,

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.

4.1 *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 6 - 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 brancas¹⁴, 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 7 – 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

¹⁴ 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 8 – 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 rocambolescas 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*¹⁵ 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

¹⁵ *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.

4.2 OS PALHAÇOS TRAPALHÕES

4.2.1 Mussum

Figura 9 – O quarteto definitivo, na seqüência: 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 sobrelanceira 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).

4.2.2 Didi

Didi Mocó Sonrizepio Colesterol Novalgino Mufumbbo¹⁶ 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

¹⁶ 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).

4.2.3 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.

4.2.4 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: “desmunhecava”, 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).

5 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.

5.1 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.

5.2 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 sociedade¹⁷.

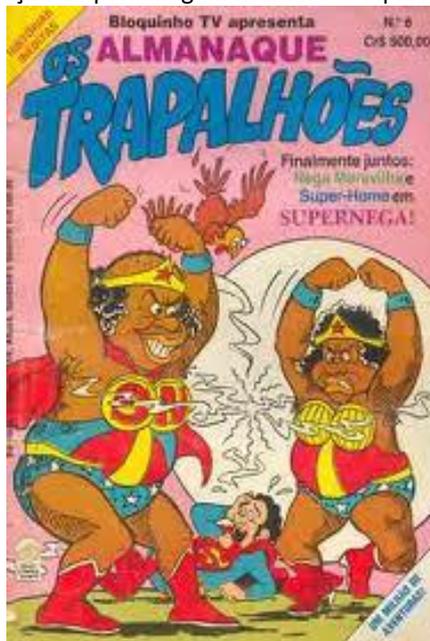
Se as piadas racistas do programa "Os Trapalhões" eram um sucesso na Rede Globo, as revistas em quadrinho publicadas pela Bloch Editora seguiram na mesma toada. Na série de gibis intitulada "Almanaque dos Trapalhões", Mussum era retratado como uma super-heroína *drag*, que, nas horas vagas, assumia a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

¹⁷ "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 “catyinga 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 10 - 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”¹⁸. 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”¹⁹ escravocrata do Inconsciente Colonial-Capitalístico.

¹⁸ Até 2019, o documentário brasileiro mais visto de todos os tempos, com 1,8 milhão de espectadores (MOTTA; MOLICA, 2019).

¹⁹ 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)²⁰. 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).

²⁰ Verificar a cena em 1h:01min:51s de exibição.

Figura 11 – 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.

5.3 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 *locus* 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 04 tópicos emergentes para discussão (TACs). São pontos importantes, pois se encontram presentes de maneira ostensivas na comédia trapalhona. Destacamos: <1TAC> Os processos de subjetivação e os estereótipos raciais; <2TAC> A violência racial e a hierarquia racial; <3TAC> A mestiçagem, pensamento colonial e capitalismo; e <4TAC> O pacto de branquitude e cordialidade. Todos esses TACs²¹ serão discutidos como ponto de análise nesta seção.

²¹ <1TAC> Os processos de subjetivação e os estereótipos raciais: <2TE> A mestiçagem com padrão de raça brasileira; <5TE> Discurso de ódio; <6TE> Estereótipo racial; <7TE> Imagem positiva dos brancos; <10TE> O corpo negro ainda como engraçado; <12TE> O insulto como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”; <2TAC> A violência racial e a hierarquia racial: <1TE> A cordialidade como marca registrada entre pessoas brancas; <3TE> A violência como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”; <4TE> Desqualificação racial; <8TE> Microinsurreição; <9TE> Mito da democracia racial; <12TE> O insulto como marcador racial nos programas “Os Trapalhões”; <13TE> O mito da democracia racial; <14TE> Pacto de branquitude; <15TE> Posições hierárquicas assimétricas e naturalizadas; <16TE> Segregação racial; <17TE> Subordinação racial; <3TAC> Mestiçagem, Pensamento Colonial e Capitalismo: <9TE> Mito da democracia racial; <13TE> O mito da democracia racial; e <15TE> Posições hierárquicas assimétricas e naturalizadas; <4TAC> Pacto de Branquitude e Cordialidade: <1TE> A cordialidade como marca

No <Esq1> “**Racismo nos trapalhões com o pobre do Mussum**”, no <Esq2> “**Os Trapalhões Mussum, isto que é dedução do Super Homem HAHAH**” e no <Esq3> “**Mussum, se disser urubu vai ter outro pau aqui**”, vemos algumas similaridades que acreditamos pertinentes descrever:

<Esq1>

AMBIENTE: Oficina

– Olha menino, vou fazer uma satisfação aqui que esse carro não vai ferver nunca mais! Dedé dá uma bronca: – Espero, espero!! E depois pergunta: – Cadê o **macaco**, heim!?!? Zacarias responde: - Sei lá onde você enfiou o **macaco**!! Dedé retruca deslocando para lateral do carro: - Mas, você é desorganizado hein, rapaz!! Gritando, Dedé procura pelo **macaco**. - Cadê o **macaco**!? Onde está o **macaco**!? Dedé se agacha do lado do pneu traseiro do carro e grita para debaixo do carro: - **Macaco** tá aí!?!? Surge Mussum deitado em cima de uma plataforma e responde: - **Tô!!! Mas macaco é a tua mãe!!** (MOISÉS, [2011?], grifo nosso).

<Esq2>

AMBIENTE: Cenário aberto.

Aparece Didi como **Super-homem**. Pessoas brancas olhando para cima: - É um pássaro. / - É um avião? / - É um foguete? MUSSUM: É um palhaço "*voandis*". Gargalhando. DIDI: Palhaço é a velha, **crioulo**! DEDÉ: É o Sputnik? HOMEM: É o super-homem? MUSSUM: É uma arara cheia de *mé*!! DIDI: Arara é a tua mãe, **crioulo**!! DIDI: **Kunta Kité** é o que você é!! DIDI: Está despeitado

registrada entre pessoas brancas; <7TE> Imagem positiva dos brancos; e <14TE> Pacto de branquitude.

porque não avoa!! DIDI: É **urubu** e não avoa!! (LEVATE, [200-?], grifo nosso).

<Esq3>

AMBIENTE: Restaurante

Descrição de cena: Personagens Dedé e Zacarias e Mussum sentados à mesa de um restaurante [...] Garçom - Olá, “*talharim*”, “*espaguete*”, “*capiche*”? [...] Mussum - É capeta? Capeta! [...] Dedé - Não, fica frio, é “*capiche*”! [...] Mussum - Ele tá embolando tudo. Aí entrou no capeta. [...] Garçom - É... “*pacchiano*”? um “*vino*”, é “*vino*” italiano! É... “o Belo “*vino*” da Itália!” [...] Dedé - Ele tá oferecendo vinho italiano pra você! Mussum - Ô... o problema é que... ô “*Senhor Espaguetti*” é que eu não... eu não vou nesse negócio desse vinho aí, não. Ó, eu prefiro “*uísquinho*”, sem gelo. [...] Garçom - Haha, Certo. Um uísque para o **boi da cara preta**! [...] Mussum - **Boi da cara preta?** (Mussum **levanta-se aos gritos**, em direção ao garçom) O que é isso rapaz? O que você tá pensando? (**joga uma cadeira em direção** ao garçom e Dedé levanta-se para segurar Mussum) [...] Dedé - Rapaz, **o italiano quis ser simpático com você!** Mussum - O que? **Mas boi da cara preta?** [...] Dedé - Vou te falar uma coisa hein... 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. [...] Garçom - Ô “*Mari que ora*”, “*orelha peixe*”. Pronto, pronto. Um Barone, um Barone! [...] Mussum - Um Barone, é? *Mamma Mia, Mamma gata mia*, um Barone. [...] Garçom - Epa, epa, epa, “*falso*”. Este Barone aqui está falso. Está falso? É? [...] Mussum - Ah é? Prova teu uísque prova, prova o teu uísque. [...] Garçom - “*Má que*”, “*Má que*” “*gadinha de macomba*”. [...] Mussum - **Galinha de macumba** é tua mãe! [...] (Mussum **levanta-se aos gritos novamente**, em direção ao garçom e Dedé levanta-se para segurar Mussum novamente e os dois proferem gritos um ao outro e o garçom se afasta) [...] (Dedé e Zacarias e Mussum sentados à mesa do restaurante, um homem de terno se aproxima com um

charuto pedindo fósforo). / Homem de terno - Algum dos senhores “*tiene*” fósforo? [...] Dedé - Não, ninguém fuma aqui! “*Andiamo*”, vá! / Homem de terno - Nem tu fumas, “*morcegon*”? [...] Mussum - **Morcegão é tua mãe!** É aquela velha que vai levar rola na tua... comigo não, rapaz! [...] Após a briga do Mussum, todos vão para a delegacia [...] Delegado - E você é o Valente número 2, não é? Vais pra gaiola também, como um pato! [...] Delegado - E o senhor é o Valente número 3, não é verdade, vai para a gaiola como... [...] Mussum - Se disser **urubu vai ter outro pau aqui!** Não vem não! (SUPER, [2019?], grifo nosso).

Bona (2016) afirma que a maioria dos trabalhos em televisão e no cinema produzido pela trupe trapalhona eram paródias de outras produções (geralmente estadunidenses), mas nunca em sua totalidade e sim como referência intertextual que depois seria pasteurizada para se aproximar do imaginário popular e que fosse a gosto da população. Os príncipes encantados e princesas, até mesmo super-heróis (como o super-homem), fundiam-se na comédia trapalhona para dar espaços a novos discursos, que era o motor de seus esquetes.

Não obstante, olhando essas estruturas – permeadas de novos e velhos sentidos ideológicos, no que diz respeito também à violência racial – vemos uma série de repetições, elementos e situações que são comuns a todas elas: o protagonista (cômico) principal e os três companheiros que gravitam em torno dele. Quando estão em cena, Mussum e Didi são antagônicos. Eles trocam ofensas raciais e xenófobas (até se tornou uma característica do dois durante algum tempo) sempre procurando ridicularizar alguma característica de um do outro: a nordestinidade do Didi e a negritude do Mussum.

De maneira preponderante, Didi sempre se sobressaía aos demais companheiros, principalmente ao personagem Mussum – a vítima preferencial e direta das afrontas racistas que lhe eram dirigidas – em uma disputa que parecia não haver trégua. Nos esquetes <Esq1> e <Esq2>, vemos à comparação direta com animais que, segundo

Almeida (2019, p. 20), é uma tônica muito comum no racismo e incorpora o velho sentido herdado ICC de que as pessoas negras eram “sem história, bestiais e envoltos em ferocidade e superstição”, característica que são desumanizadoras.

Contudo, ser comparado a animais incorpora outros sentidos, dentre eles, o de colocar o racionalismo europeu como padrão cultural universalmente aceito e renegar outros povos à periferia desse sistema. Nisto, Fanon (2020) explica de maneira controversa ao apresentar as impressões dos europeus sobre os povos da África colonizada: o negro representava o instinto no seu estágio mais latente (não educado), assim como a potência genital acima da moral e das proibições, o que eram para eles comportamentos de animais irracionais.

Ainda seguindo Fanon (2020), ele diz que esse espelhamento do que as pessoas negras são foram carregadas no inconsciente, que em si não é uma simples herança cerebral, mas aquilo que ele designou como imposição cultural irrefletida, que foi uma das consequências diretas do colonialismo. Esse pensamento atravessou o Oceano Atlântico e aportou no Novo Mundo como um padrão de comportamento, criando diferenciações marcantes que repercutem nos modos de subjetivação que a pessoas negras se veem.

Nos dois primeiros esquetes (<Esq1> e <Esq2>), percebemos uma questão importante sobre o posicionamento espacial. Vemos que o posicionamento do Mussum em relação aos demais é inferiorizada. Essa escolha de câmera não é ao acaso, serve também a mostrar a hierarquia de poder entre os componentes do grupo, evidenciando a exclusão e a relação assimétrica entre os componentes. Os colegas brancos (Didi, Dedé e Zacarias) são vistos em uma perspectiva superior e Mussum é colocado abaixo nos dois esquetes.

Hall (2017) posteriormente vai definir esse enquadramento de câmera como “enquadramento hierárquico”, que se trata de uma técnica utilizada para reforçar os estereótipos raciais para a

manutenção da superioridade branca. Em comédias racistas, por exemplo, era comum que os personagens brancos fossem enquadrados de cima para baixo; enquanto os personagens negros eram filmados de baixo para cima, dando a impressão de que os brancos estavam em posição de superioridade intelectual e física.

Nesses quadros, vemos que Mussum expressava sua revolta deixando claro a estrutura básica do sistema opressor que buscava sempre o inferiorizar. Neles, as imagens associativas que eram criadas procuravam sempre o aproximar mais de animais do que de seres humanos (<Esq1>, (<Esq2>, (<Esq3>). Segundo Moreira (2019), esse tipo de piada racista relacionado a animais era recorrente no repertório de humoristas brancos e houve uma época que alcançavam um índice elevado de popularidade, o que fazia recircular os estereótipos e os estigmas raciais.

São diversos tipos de comparativos que buscam aproximar o Mussum dos animais. Algumas comparações mais antigas são diretas (macaco e urubu, por exemplo) e outras seguem indiretamente (azulão ou índigo). Mas todas remetem a ideia de que as pessoas negras são menos humanas ou mais próximas dos animais, sendo uma construção ideológica que serviria apenas para justificar a opressão e a exploração colonial, que se perpetuou como modo de subjetivação até a atualidade com consequências danosas.

A figura atribuída ao personagem Mussum adere ao que Fanon (2020) caracteriza como um arquétipo clássico de comportamento, conforme descrito em um estudo do século XIX. Aos olhos de muitos brancos, as pessoas negras eram vistas como uma antítese de seu próprio eu agitado: apresentando traços de alegria, sociabilidade, expressividade verbal, relaxamento muscular, ausência de tédio ou apatia, exibicionismo desinibido, ausência de autocomiseração (mesmo em meio a uma dor intensa) e fluidez emocional.

Observamos também que havia uma suposta cordialidade entre os brancos, no entanto, era perceptível que a permanência

somente ocorria quando as diferenças de *status* entre as pessoas negras e as pessoas brancas eram mantidas. Qualquer violação nessa ordem, qualquer faiscar de conflito deflagrado pelo Mussum era motivo de reações racistas imediatas. Apesar de amigos, “o amigo negro” era somente aceito na trupe se ele se esquadrasse nas regras assimétricas da amizade, ou seja, que ele aceitasse naturalmente a condição de sujeição na hierarquia que lhe era imposta.

Ao adotar as ideias de Fanon (2020), torna-se possível constatar, nos esquetes em questão, a supressão da perspectiva e vivência do personagem Mussum diante dos outros, o que culminava na desestruturação de sua identidade sob a égide de modos de subjetivação que se correlacionavam aos estereótipos depreciativos sobre pessoas negras. A frequente presença de personagens brancos nos quadros, que exerciam poder e objetificavam a performance de Mussum, reforçava a reprodução da sociedade brasileira como um sistema de referência hegemônico.

Barros (2019) ainda aponta que, a objetificação das pessoas negras acaba por destruir sua subjetividade, reduzindo-o a uma mera condição subalterna. Isso leva o indivíduo negro a redescobrir seus próprios limites e a reconhecer-se como tal, o que muitas vezes não era possível antes. O problema é que, ao resistir a essa objetificação racista, o indivíduo negro acaba por carregar consigo as referências do mundo branco dominante, como preconceitos, taras raciais e fetichismo, o que se torna um fardo em sua luta por reconhecer e afirmar sua identidade.

No <Esq4> **“Quem pintou o Mussum de branco?”**, vemos a manutenção da hierarquia racial do programa “Os Trapalhões”:

(<Esq4>)

AMBIENTE: Beira de uma piscina.

Mussum, *bon vivant*, está deitado a beira de uma piscina, segurando um copo de cerveja, torso nu, chapéu

branco, cercado de pessoas. **Aparentemente um espaço democrático** onde circulam brancos e negros. No entanto, percebe-se algo errado, **ele está pintando com uma faixa branca de cima abaixo**. Uma moça branca e loira, aproxima-se e o acorda. Ele é despertado em meio a um sonho idílico. Muito zangado, esbraveja e resmunga: - Você rindo de quê? **Qual o motivo do “debochis”?** Diz Mussum autodefensivo. / Ela aponta para a faixa branca. **Ele pula exaltado, gesticula e demonstra uma indignação ferina**. Indaga sobre a autoria da troça. **Novamente, exalta-se, gesticula e grita**. Ele afirma de forma autossugestiva que está **“pretis de raiva”** e reforça identificar quem o pintou de branco. Nisso, a moça, rindo, reforça novamente que foi só **“uma brincadeira”, sem finalidade nenhuma de ofender**. Entre diversas *gags*, ele quer saber sobre a autoria. A moça o alerta de que, ao identificar a autoria, poderia acontecer *“alguma tragédia”* com ele [...] A moça finalmente convencida, resolve conduzi-lo a pessoa agressora. [...] Mussum encaminha até lá decidido a dar cabo no autor da troça. Chega na borda e dá um safanão violento da cabeça que desponta. Um homenzarrão branco e maior que o próprio Mussum sai da piscina. Ele afirma de maneira arrogante que era de sua autoria a **“brincadeira” da pintura**. Não justifica o motivo. Sem outra solução, Mussum rende-se à incapacidade de punir o agressor. Acaba sugerindo que, caso, queira dar uma segunda demão na pintura, já estava em tempo, uma vez que a primeira parte já tinha secado. Encerra-se o esquete com o riso da claqué. (SAAMUUEU, [201-?], resumo, grifo nosso).

Segundo Nascimento (2016), o mito da democracia racial nasceu dentro da visão fabulista de que pretos e brancos conviveriam harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência. Nesse sentido, a metáfora da democracia racial serviu apenas para redesignar o racismo estilizado brasileiro, que não era tão óbvio quanto o estadunidense e nem legalizado quanto o *apartheid* sul-africano, no entanto, eficazmente institucionalizado e ramificado em todas as camadas da sociedade brasileira.

Esse racismo dos trópicos assumiria características típicas da *Terra brasilis* que, por trás de critérios aparentemente igualitários, funcionaria um poderoso mecanismo de exclusão como base para legitimar o *status quo* das pessoas brancas e a sua posição na estrutura hierárquica. Lembramos que esses mecanismos de exclusão, muito além de serem apenas atos intencionais e arbitrários, possuíam também uma natureza multifacetada e dinâmica com o mesmo objetivo: preservar e legitimar um sistema de privilégios raciais que caracterizam as pessoas negras como incapazes e incompetentes de atuar na esfera pública.

No <Esq4>, vemos Mussum desfrutando de descanso merecido. No entanto, mesmo de folga do *establishment* claustrofóbico trapalhão²², o seu regozijo é interrompido por um atentado de violência física (a pintura de seu corpo). Esse ato de agressão aponta que ele não é bem-vindo naquele espaço, apesar de acreditar que poderia desfrutar um pouco do privilégio branco na cultura democrática do país. Entre as diversas *gags* que ele protagoniza (gesticulação e simulação de violência), a moça que o acordou aponta a natureza benigna do ato violento, ou seja, que foi apenas “uma brincadeira” para descontrair.

Moreira (2019) aponta que as piadas e “as brincadeiras” de cunho racial seriam marcadores sociais comuns na sociedade brasileira, uma vez que dentro do contexto da democracia racial apenas evidenciaríamos o ambiente de descontração que permeiam as relações entre brancos e negros. Nesse sentido, essas expressões buscam apenas manter intactos o conjunto de representações culturais e sociais que endossam a supremacia branca, operando ainda por meio de contínua desvalorização das pessoas negras e dos grupos étnicos não representados.

²² O *establishment* claustrofóbico é uma expressão usada para descrever uma elite ou grupo de poder que limita a entrada de novos membros ou ideias, mantendo uma estrutura fechada e pouco flexível (nota explicativa).

É interessante que o <Esq4> tem uma similaridade com o <Esq5> **“Os Trapalhões - os caras-pintadas”** na mesma dinâmica “inocente” de pintar o rosto de Mussum de branco. Se no <Esq4>, o esquema acontece em um espaço público e longe dos demais parceiros trapalhões, no <Esq5> 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.

<Esq5>

AMBIENTE: Sala de uma casa.

O texto descreve uma cena em uma sala de uma casa onde Didi pinta o rosto de Mussum, que está dormindo no sofá, com tinta branca e depois com tinta preta. Didi afirma que Mussum estava sonhando que era sueco. Didi consegue convencer Mussum a pintar Zacarias de tinta preta. Didi pinta de preto a cara de Zacarias, que dorme e ronca no quarto. Explica que ele mesmo pintou a cara do Mussum de branco. Zacarias ri muito e Didi pede para que ele finja que não sabe de nada quando Mussum acordar com o rosto branco. Quando Mussum acorda, ele pensa que é Michael Jackson e ri ao ver o rosto de Zacarias pintado de preto. Nisso, o rosto do Dedé pintado de preto e branco. Quando todos descobrem, planejam uma vingança que não se concretiza, pois o Didi consegue trapacear novamente a trupe. (VARIEDADES, [2020?], resumo).

Sobre esses dois esquetes (<Esq4>) e (<Esq5>), observamos a necessidade dos grupos em ação (quer seja os brancos da piscina ou o *establishment* trapalhão) em marcar Mussum com o rosto ou o corpo branco. O uso do *whiteface* não se trata meramente de uma simples convenção estética de provocação. Na verdade, ele representa uma

agressiva e poderosa reificação silenciosa do pacto de branquitude diante do incômodo que o corpo negro (Mussum) desperta. O intuito é ridicularizar esse intruso, sujeitando-o a um padrão tosco de simulacro fenotípico para que ele entenda o seu lugar social, assim como demais pessoas negras.

A branquitude significa o local de pertencimento étnico-racial atribuída ao sujeito branco, que também configura uma das vertentes de análise do racismo brasileiro. Pode ser compreendida como “o lugar de conservação, preservação do próprio grupo branco, no lugar onde está, ou seja, no lugar de privilégio” (BENTO, 2022, p. 146). A branquitude se caracteriza como um território (físico ou simbólico) de privilégios raciais, econômicos e políticos na qual a racialidade – carregada de valores, de experiências e de identificações afetivas – funciona como diferenciadora na composição dos diversos grupos heterogêneos.

Moreira (2019) denuncia as principais temáticas constantemente encontradas nas piadas racistas: a feiúra, a criminalização e a animalização. No programa, essas temáticas circulavam livremente, contrapondo-se a um padrão com forte referência estética europeizada. Vemos isso, na fase de sucesso do programa, nas décadas de 1970 e 1980, quando modelos e atrizes em ascensão (todas invariavelmente brancas e loiras) disputavam espaço para participar de alguns esquetes da comédia trapalhona, sendo coisificadas como objeto de conquista pelo quarteto.

Na análise, partimos do pressuposto de que o corpo negro de Mussum, seja bronzeado sob o sol da manhã ou relaxado no sofá de sua casa, não é meramente algo desprezível, mas simbolicamente representa o corpo político da negritude. Portanto, nos quadros que o retratam como personagem cômico, é necessário guiar e moldar esse corpo, atribuindo-lhe novos significados e novas emoções diante das injúrias com as quais é constantemente bombardeado. Esse novo (e antigo) sujeito renasce vinculado à nova lógica que reavalia o corpo

negro no contexto do regime do ICC, onde a subjetividade é esvaziada dos significados que construíram sua identidade como pessoa negra.

Rolnik (2018a) aponta que um corpo esvaziado de sua subjetividade, não possui a potência da singularidade, ou seja, a força vital de criação e cooperação canalizada para a construção de mundos segundo seus desígnios. Ao contrário, tornar-se-á uma tela branca sobre a qual projetará a razão de seu mal-estar, convertendo ódio em ressentimento. Cabe lembrar, conforme mencionamos anteriormente, que a fonte de poder do regime não é apenas econômica, mas também cultural, subjetiva e até mesmo ontológica, o que lhe confere uma influência perversa ampla, sutil e difícil de combater.

Nos esquetes avaliados, ocorre uma preponderância da desumanização sobre o corpo negro. Em muitas narrativas, o diálogo encontra nessas marcas a sua potência. Nos esquetes <Esq1> e <Esq2>, vemo-las de maneira explícita, não esquecendo os demais esquetes. No entanto, nesses dois, a visceralidade da violência surge com fortes vinculações simbólicas. A identificação de Mussum como macaco remete a uma condição imposta para ele se tornar pré-humano ou quase humano, mesmo assim imperfeito; a referência Kunta Kinté, remete a mesma condição de escravo de outrora.

No <Esq6> “**Mussum na delegacia**”, 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:

<Esq6>

AMBIENTE: Delegacia de polícia.

Descrição de cena: Uma mulher entra na delegacia acompanhada de dois policiais para falar com o delegado

[...] Mulher - Bom, eu vinha agora a noite, caminhando pelo parque e um sujeito me agarrou e me beijou. [...] Delegado - No escuro? não na boca. / Mulher - Não, na boca! / Delegado - Na boca? Vão lá no parque e prendam! Prendam todos os vagabundos que estiverem por lá! E por favor, senhora, sente-se! [...] Policial 1 - Encontramos esse **malandro deitado no banco**, é esse? É esse? [...] Mussum - É isso? é isso? que negócio de é isso? Pro senhor que manda mais, mas pra mim pega bem não! [...] Delegado - Silêncio! Olha, essa moça foi beijada por um **vagabundo** lá no parque, eu quero saber se foi você? [...] Mussum - Tá com ciúme não deixa a mulher passar lá! [...] Mulher – Eu não tenho certeza, estava escuro! [...] Delegado - Mas pelo menos a senhora não viu a cara dele na hora do beijo? [...] Mussum - Mas é claro que não dá, não dá pra ver. Claro que não, viu, mas não viu. [...] Delegado - Não viu, por quê? Mussum – Porque mulher, quando beija ela fecha os olhos! [...] Mussum - Só tem eu? Só tem eu! Vai todo mundo pra fora, agora que eu vou aumentar meu “forevis” aqui. **Aceita uma dose**, senhorita? [...] Mulher – Aceito! [...] Delegado – Chega! Chega! Vamos a prova do beijo! [...] Mussum - Agora não dá pra fazer a prova não, senhor. [...] Delegado – Não senhor, não quero saber, você não vai fugir. Vamos, beija! [...] (Mussum beija a mulher) [...] Mulher – **Foi ele!** [...] Delegado – Prendam esse homem! [...] Mussum – Pera aí, Tá certo! tá tudo certo. Mas dá pro senhor quebrar um galho, me solta amanhã às 6:00 da tarde? [...] Delegado – Mas vocês porque é 6 horas, porque... porque amanhã às 6:00 da tarde, ela vai passar de novo no parque. (ASSESSORIA [20-?], resumo, grifo nosso).

Segundo Barreto (2019), 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!).

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.

Com o leiteiro a menina não pode se casar. O leiteiro tira o leite da vaca e depois vai desmamá-la também. Uma referência ao sexo oral. Com Marlon Brando, ela também não se casa bem. Didi explica que o ator amanteigou Maria Schneider e iria amanteigar a filha também. O versinho, sem nenhum sentido para uma criança, cita uma das mais polêmicas cenas do filme "O Último Tango em Paris", quando o personagem de Brando usava uma barra de manteiga para lubrificar o ânus de sua parceira. A necessidade da garota desesperada para se casar só é resolvida quando ela propõe Ney Mato Grosso como noivo. Didi, satisfeito, diz que o cantor "vira homem e lobisomem, mas quando é homem não faz medo para ninguém". É uma citação do sucesso "O vira", do grupo Secos & Molhados, mas também a insinuação de que por ser homossexual, Ney não 'faria mal', ou seja, não faria sexo com a filha. Em

pouco mais de dois minutos, um programa infantil faz piada sobre sexo oral, sexo anal e gays. (BARRETO, 2019, p. 135).

Essinger (2017) afirma que esse padrão de piada é explicado pela ascensão da pornochanchada no cenário cinematográfico nacional. 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 (ESSINGER, 2017).

Mussum era comumente chamado de negão ou crioulo, tanto em referência à cor da sua pele quanto em relação ao território de disputa sexual, que o quarteto estava sempre tramando para conquistar. No <Esq6> vemos que a sua abordagem em cima de uma modelo branca e loira é motivo de crime de estupro, o que se fosse outro personagem branco não sofreria tal enquadramento. Contudo, prepondera a mensagem de que Mussum é um sedutor da marginalidade movido pelo consumo de álcool que aborda todas as mulheres que se aventuram em qualquer lugar.

No (<Esq7>) “**Os Trapalhões – Mussum, o azulão**”, vemos uma extensão do velho rótulo interrogatório sobre a cor da pele, no entanto com uma variação apontada em outros esquetes:

(<Esq7>)

AMBIENTE: sala de casa.

Descrição de cena: Mussum entra gritando, segurado por Dedé e Didi com Zacarias entram em um ambiente com uma rede, palmeiras, mesas e cadeiras. [...] Mussum – Me larga! Me larga! [...] Dedé - **Você tá nervoso**, tá muito nervoso! [...] Mussum - **Paraíba!** [...] Dedé - Para com isso! [...] Didi – Sabe o que é? Paraíba é a “cumadi” da tua madrinha, **Azulão!** [...] Mussum - **Azulão! Azulão** é o que? Eu vou jogar essa cadeirinha na cabeça do palhaço! [...] Dedé - Você que bater ele? Calma! [...] Mussum – Ele me chamou de **azulão** e você não faz... **Azulão** é a mãe dele! [...] Dedé - Cala a boca! Calma! [...] Zacarias - Ele não te chamou de **azulão**? Ele falou que você tinha **pigmentação acentuada**, só isso! [...] Dedé - Não é isso! Agora não quero mais briga aqui, viu? Não quer mais ser confusão? Vem cá quero falar contigo! [...] Dedé conversa com Didi e diz para que ele peça desculpas [...] [...] Didi - Eu nunca mais chamo daquilo, ta bom, **anil**? [...] Mussum – **anil**? [...] (recomeça a briga de Mussum e Didi) [...] Novamente, Dedé chama a atenção de Didi [...] [...] Didi – Desculpa! Nunca mais chamo daquilo, tá, **Marinho!** [...] Mussum - **Marinho? Marinho?** [...] (recomeça a briga de Mussum e Didi) [...] Dedé - Para! Já ta demais! Tá demais! Vem aqui, agora! agora comigo é comigo! [...] (Mussum pega um balde azul) [...] Mussum – Pera aí, deixa eu sufocar... Deixa sufocar essa cabecinha.... [...] Didi - Tá, pode bater em mim com essa cor. [...] Mussum - É azul! É azul! **É azulão!** [...] Didi – Ai de mim, eu sou um pobre sofrido! Um pobre sofrido! [...] Dedé - Está vendo? Agora vou te arrebentar mesmo agora! [...] Didi – **Eu sou um homem sofrido**, não faça isso! (PAULOVLOG, [201-?], descrição, grifo nosso).

No esquete, novamente o ambiente é a sala de casa. Siebra (2005) pontua que 36% dos quadros – que envolviam diretamente a participação do quarteto – eram em ambiente doméstico, sempre com as narrativas de disputa entre eles. Nessa ambientação, o “comportamento trapalhão” abraçava despididamente a violência racial em que o personagem Mussum era uma vítima preferencial. O tom é evidentemente jocoso, o que provoca as reclamações do Mussum sobre a abordagem ofensiva do Didi.

No (<Esq8>) “**Mussum e o Sítio do Pica Pau Amarelo**” é um esquete longo que, no entanto, aponta, para estrutura hierárquica das relações entre pessoas negras e brancas. Mussum faz a Tia Anastácia, serviçal da família, e Didi, o Visconde de Sabugosa, nobre e superior. Apesar do espírito de paródia ao Sítio do Pica Pau Amarelo, ali estão dispostos alguns elementos evidentemente racistas.

(<Esq8>)

AMBIENTE: Sala no ambiente do Sítio do Picapau Amarelo.

Descrição de cena: Os trapalhões aparecem cantando uma paródia e caracterizados com fantasias o Sítio do Pica– Pau Amarelo. Didi está caracterizado como o nobiliárquico Visconde de Sabugosa, Zacarias de Emília, Dedé de Dona Benta e Mussum como Tia Anastácia. [...] Zacarias cantando [...] (Zacarias (Emília) grita. Troca a cena e aparece Dedé (Dona Benta) dormindo em uma cadeira de balanço e Mussum (Tia Anastácia) entra segurando uma bandeja e tropeçando, em seguida coloca a badeja em cima da mesa e começa a arrumar e cantar) [...] Mussum (Tia Anastácia) - 9 entre 10 brasileiros não comem nem pão, nem pão! Pois a panela tem água e não tem nenhum grão de feijão! De feijão! [...] (Didi (Visconde) aparece na porta atrás de Mussum (Tia Anastácia) [...] Didi (Visconde) - Ela tá na poupança, Tia Anastácia? [...] Mussum (Tia Anastácia) - Não quero confiança comigo, não! Seu abusado! Senão eu te ralo aqui, e não faço de você uma pamonha! É por sua causa que eu estou toda “atrapalhada” aqui é... não é

possível! como é que você vem me inventar, Bananada de goiaba? Como é que pode? [...] conversas diversas [...] Zacarias (Emília) - Tia Anastácia, **me esclarece uma dúvida**. [...] (Didi (Visconde) começa a gargalhar) [...] Mussum (Tia Anastácia) - Você tá rindo de quê? Ela me pediu pra esclarecer, e você tá rindo de quê? [...] Didi (Visconde) - **Tia Anastácia não pode esclarecer, ela pode empretecer ô!** [...] (Mussum (Tia Anastácia) empurra Didi (Visconde) que cai no chão gargalhando). (AQUELE TEMPO, [20-?], resumo, grifo nosso).

No esquete 9 (<Esq9>) **“Os Trapalhões - Mussum é prejudicado na fila do banheiro e fala eu acho que tem Racismo aqui”**, por exemplo, vemos essa alienação e desconhecimento em relação a existência do racismo:

<Esq9>

AMBIENTE: Fila do banheiro.

O quadro captura de forma icônica a dinâmica do racismo e a importância que o conceito de raça desempenha nesse contexto. Nele, os quatro protagonistas - Didi, Dedé, Mussum e Zacarias - enfrentam dificuldades para definir quem terá prioridade em utilizar o único banheiro da casa. Inicialmente, Mussum (o único negro) se adianta, mas os demais questionam sua atitude. Desconfiado, Mussum acusa seus companheiros de racismo, alegando que estão com inveja de sua cor. [...] Para acabar com qualquer dúvida, os amigos decidem organizar a fila do banheiro de forma imparcial, baseando-se em critérios como altura e idade. No entanto, quando Mussum volta a ser o primeiro da fila, ele alega novamente que a situação de racismo. [...] Diante disso, Didi propõe que todos sejam considerados da mesma cor, o azul. Embora os quatro concordem com a proposta, Mussum levanta uma questão que resume o enigma racial brasileiro: como organizar a fila do banheiro agora que todos são azuis? A resposta de Didi é simples: **os azuis-claros vão na frente, e os azuis-escuros, atrás**. A expressão de

decepção de Mussum encerra o episódio. (EWM. MOVIES, [2018?], resumo, grifo nosso).

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.

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.

Colocando o <Esq9> em comparação com dois esquetes iniciais que constam no processo avaliativo (<Esq1> “**Racismo nos trapalhões com o pobre do Mussum**” e o <Esq2> “**Os Trapalhões Mussum, isto que é dedução do Super Homem HAHAH**”), vemos algumas similaridades que acreditamos pertinentes descrever:

Temos o Didi como vetor do racismo sobre o Mussum, vemos isso em todos os esquetes com sua participação. No (<Esq7>), ocorre uma troca de ofensas gratuita entre os dois sem que o motivo da discussão seja apresentado. Aqui, a ofensa racial está em chamar o Mussum de “azulão”, uma menção racista sem dúvida. No entanto, o *establishment* trapalhão corre em socorro do Didi buscando justificativas que atenuem a menção claramente racista “azulão” (como diz Zacarias “Ele falou que você tinha pigmentação acentuada, só isso!”).

Apesar da turma do “deixa disso” tentar colocar os panos quentes na discussão, o que se percebe é que ocorre uma gradação ofensiva, por ato falho, quando Didi vai se desculpar: ele é primeiramente de anil e após marinho, com clara associação ao “azulão”, sucessivamente. As *gags* giram em torno da cor azul associada às pessoas cuja pigmentação de pele negra é acentuada. Como em outras práticas racistas, o humor racista envolve uma difamação desenhada no corpo negro diferenciado do antagonista, autor da piada racista.

6 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 freyreana, 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, 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.

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. 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. 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-obsa.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. 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. 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. 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.

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 afrodiaspóricos**. 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.

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, 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. Acesso em: 21 jan. 2022.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Ô psit! O cinema popular dos Trapalhães. 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. Acesso em: 22 jan. 2022.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Editora Pólen, 2019. 175 p. (Coleção Feminismos Plurais).

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.

MOTTA, Aydano André. Olha a desigualdade aí, gente! **#Colabora** [online], Rio de Janeiro, 5 fev. 2016. Especiais, Colabora. Disponível em: <https://projetocolabora.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=ZeMedelaAcesso 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-JZOdpw&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. 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. 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.

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.

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. 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. 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. Os Trapalhões - Mussum preto velho. Youtube, [20-?]. Digital (2min 36s). Disponível em: 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; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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, 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. 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. 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=VHMTRTVrRHPk&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.

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.

VARIEDADES 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 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. Acesso em: 14 nov. 2021.



LESTU
Editora