

# Humor negro\*

Luiz Carlos R. Sant'Ana\*\*

*\*Pesquisa financiada pelo V Concurso Nacional de Dotações para Pesquisa sobre o Negro no Brasil, promovido pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Recebido para publicação em novembro de 1993.*

*\*\*Historiador, pesquisador do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (Ciec).*

*O presente artigo origina-se da monografia inintitulada "Humor negro – Discriminação racial nos programas humorísticos da televisão brasileira: um estudo comparado". Aqui, reproduzimos os capítulos da monografia que analisam episódios dos programas Os Trapalhões e Programa legal, ambos da Rede Globo de Televisão, exibidos no segundo semestre de 1991.*

*No primeiro caso, dos Trapalhões, após um exercício de desmembramento analítico da enunciação acerca do negro pelo teleprograma, propõe-se que essa fala dispersa ("representações particulares") subsuma sob a égide de uma imagem reagrupadora que se estrutura a partir da marca distintiva da "raça", ou melhor, sobre o seu "signo" mais marcante, a cor. Essa distinção é, ademais, de ordem pejorativa e qualifica aquela imagem como animalizada, coisificada, caricatural, estereotipada e antiestética.*

*Já no Programa legal, comparativamente, essa imagem é ambígua, posto que nele se aponta para a possibilidade de verdadeiras inversões valorativas, para uma expressão positiva da estética negra. Isso se dá, dentre outros mecanismos analisados, pelo deslocamento do objeto risível: dos estereótipos comumente atribuídos aos negros para as próprias regras e/ou comportamentos expressivos dos termos de nossa convivência racial. Contudo, o próprio Programa legal não conseguiria deixar de ser transpassado pelas regras das quais ri e, nesse sentido, também não consegue deixar de rir da cor. Daí sua ambigüidade.*

**Palavras-chave:** humor, riso; raça; cor; fala; enunciação.

**E**ste trabalho é parte da monografia “Humor negro – Discriminação racial nos programas humorísticos da televisão brasileira: um estudo comparado”, na qual realizamos algumas reflexões sobre a imagem do negro produzida/reproduzida em episódios de três tele-humorísticos da Rede Globo de Televisão – *Os Trapalhões*, o *Programa legal* e *Dóris para maiores* –, exibidos no segundo semestre de 1991.

Neste artigo, porém, nos atemos aos dois primeiros teleprogramas. Do *Programa legal*, da média de oito episódios veiculados, seis deles foram considerados para análise. No que concerne a *Os Trapalhões*, a amostra é quantitativamente maior – 15 programas –, embora seja percentualmente inferior ao primeiro, já que ele era transmitido semanalmente, enquanto o *Programa legal* levava cerca de um mês entre uma e outra aparição na tela.

A apreensão da *fala* desses programas foi levada a cabo através da tomada de notas a partir da observação direta e/ou por intermédio de gravação em vídeo. Esse último procedimento resultou no registro do equivalente a, aproximadamente, 11 horas de exibição ininterrupta de material em VHS.

### ‘Limpa primeiro!’

Ao iniciarmos – com o estudo sobre *Os Trapalhões* – nossa análise textual dos tele-humorísticos globais, advertimos que partimos necessariamente para um exercício solitário, dada a inexistência de trabalhos desse tipo. Fonseca (1991) constituiu a única referência bibliográfica que encontramos a tratar especificamente da piada, da sátira, do dito popular, do chamamento

ofensivo e pejorativo enquanto instrumentos ideológicos de dominação branca. A própria produção reflexiva sobre o negro em geral na TV, em qualquer tipo de programação, é ainda bastante restrita.<sup>1</sup>

Na análise da imagem do negro que é produzida/reproduzida por *Os Trapalhões*, não cabe aqui perdermos muito tempo com apresentações ou descrições desse programa, ou ainda de seus três comediantes principais, Manfred Sant’Anna (“Dedê”), Antônio Carlos Bernardes Gomes (“Mussum”) e o incontestável líder do grupo, Renato Aragão (“Didi”). Aliás, doravante iremos chamá-los apenas pelos nomes de seus personagens, uma vez que é com suas falas que nos ocupamos e não com as opiniões ou posicionamentos dos atores.

É de se observar, no entanto, o enorme sucesso do grupo, o qual comemorou 25 anos de atuação conjunta em julho de 1991, quando contava, à época, com um índice de audiência médio de 35 pontos. A fórmula original do programa, por assim dizer, remonta a 1967, com *Os adoráveis Trapalhões*, da extinta rede de televisão Excelsior e de cuja formação participavam Renato Aragão, Ivon Curi, Ted Boy Marino e Wanderley Cardoso.<sup>2</sup>

Relativamente a sua estruturação, o programa se caracteriza pela encenação de quadros situacionais de desenvolvimento cômico desconectados uns dos outros. Esses “quadros situacionais”, como o estamos denominando, são variáveis, embora se verifique a constante recorrência a alguns deles.<sup>3</sup> Além disso, apresentam também “ambientes” (ou cenários, por convenção) habituais que duram certo tempo, por certa fase do programa. Esse é o caso dos episódios que transcorrem num hotel, no qual todos os protagonistas exercem sempre as mesmas funções.

### Análise textual

Em primeiro lugar, submeteremos a enunciação "programática" em questão – no que concerne a uma possível imagem do negro operada nesse texto – a um desmembramento classificatório. Em seguida, reagruparemos os blocos construídos em separado e veremos as possibilidades interpretativas de que dispomos. A propósito, a "fala" destacada como potencialmente indicativa da imagem do negro com a qual se estaria operando remete, invariavelmente, às referências aos personagens negros, ou seja, a Mussum, em particular, assim como a outros personagens coadjuvantes do elenco permanente do programa, como "Tião Macalé" e "Lafond".

No levantamento proposto, destacamos quatro "blocos" agrupadores no processo de decomposição ao qual submetemos os dados coletados:

a) *nominações* – utilizadas na referência a Mussum e/ou a outros personagens negros;

b) *associações* – remetem às associações de tais personagens a animais ou objetos de cor preta; e

c) *construções visuais* e d) *alusões críticas* – ambas igualmente direcionadas àqueles três personagens.

Para cada um desses agrupamentos arrolamos uma série de exemplos extraídos a partir da observação sistemática dos programas. O resultado foi, resumindo, que pudemos dispor de um maior número de referências sob a legenda do primeiro bloco, nominações. O número de referências decresce conforme se passa do segundo para o terceiro bloco convencionado e deste para o quarto.

Sob a rubrica de nominações encontramos expressões tais como "cara preta" (em 28.4 e 5.5.91); "morcegão" (16.6.91); "crioulinha", "mulatinha" ou "neguinha" –

referências duplamente jocosas a Mussum (24.11.91 e 3.11.91); "negão" (28.7, 13.10 e 8.12.91); "pé-de- rodo" (27.7.91); "prezinho feio" (10.11.91); "escurinho" (8.12.91) etc.

No tocante às associações que relacionam os mesmos personagens a objetos ou animais de cor preta, a distinção, em comparação ao grupo anterior, é que nesse caso o personagem não é diretamente chamado pelo nome do objeto ou animal de cor preta, mas é relacionado a estes de forma inequívoca – o pé do Mussum é associado a um pé-de-pato (2.6.91), a sua língua a um "black tie" (27.7.91), e ele como um todo a um "toco" (tronco) de árvore preta (7.7.91), a macacos (21 e 27.7, 10 e 24.11 e 8.12.91) etc.

Quanto às construções visuais, poderíamos exemplificá-las com o quadro do programa em que a transformação do personagem Didi em Mussum é operada por confuso gênio da lâmpada. A imagem é caricata e o personagem acaba por surgir com uma bunda e lábios enormes, pintados de preto (em 5.5.91). Outro exemplo é novamente dado pelo "transvestimento" de brancos (Didi, Dedé e outros) em negros, dessa vez para comporem um cenário que por um bom tempo abria o programa, comportava vinhetas musicalizadas e também alguns "quadros situacionais". As figuras desse ambiente remetiam-se à imagem corrente das gangues ou de grupos de jovens negros (principalmente) que curtem *rap*, andam nas ruas com aparelhos de som estéreo gigantescos, roupas extravagantes etc. (em 5. e 2.6.91), ou o caso de um quadro situacional singular no qual Tião Macalé passa por um tratamento de beleza (7.7.91).

A alusão crítica (verbalizada) fica por conta de uma única referência que remete a um outro traço fenotípico do personagem negro mais visado. Trata-se da jocosa men-

ção ao "narizinho" do Mussum, conforme provocação de um de seus companheiros (julho de 1991).

#### a) Observações sobre o papel dos códigos televisivos

Nominações e alusões críticas se apóiam no eixo do som, vertente verbal, "subcódigo lingüístico" (conf. terminologia de Eco, 1987, p. 374-5), assim como as associações, embora estas se utilizem da imagem como auxiliar da enunciação. Nesse caso, a imagem é chamada para sugerir a relação que está-se propondo, ademais, através da verbalização mesma: "Mussum, teu pé cresceu?" – pergunta Didi, enquanto a câmara mostra o personagem negro calçando um pé-de-pato (2.6.91).

É dessa forma que a maior parte das associações é realizada, de modo que a câmara, ao "apontar" o objeto de associação, torna redundante – desnecessária – a explícitação verbalizada.

As construções visuais obviamente se apóiam no eixo da imagem e, na maior parte dos exemplos citados, em um "subcódigo estético" (Eco, 1987, p. 374-5). A regra de composição desse subcódigo, tal como o operacionalizamos aqui, é muito simples. Dá-se pela associação (correspondência) de um significado antiestético – feio, reprovável e, por isso mesmo, como veremos, risível – a todo significante indicativo de caracteres fenotípicos do negro, fundamentalmente (mas não exclusivamente) a cor da pele. Sob essa regra, a caricatura – que se caracteriza exatamente pelo exagero dos traços julgados como mais expressivos – se configura como recurso dos mais adequados. Esse é o caso da transformação do Didi em Mussum pelo tal gênio da lâmpada. É também o caso, igualmente mencionado, do "transvestimento" de

brancos em negros. Em ambos os exemplos há um apelo cômico visual direto, seja com base nos traços raciais do personagem negro referido, seja sobre um "tipo" – ele próprio caricatural – de personagem negro.

As enunciações em imagem se dão, portanto, pela mera e quase direta apresentação da menção cômica (caso da caricata versão de Mussum) ou pela indicação ilustrativa, quando da associação (ademais verbalizada de forma explícita, ou sugerida de forma inequívoca) aos objetos de cor preta "apontados" pela câmara.

#### b) Outras observações

O quadro que envolve Tião Macalé às voltas com um tratamento de beleza quase chega a ser espantoso, não fossem alguns "atenuantes" que o dever de ofício (ater-se à fala "documental") nos compele a considerar, impedindo-nos de interpretações mais contundentes. Contudo, o valor sugestivo da *performance* é relevante e inteiramente inserível nos termos sob os quais estamos conduzindo essas nossas observações.

Num salão-de-beleza, o trio trapalhão tem de fazer dos clientes pessoas bonitas. O primeiro a entrar é... Tião Macalé. O lema do salão, escrito na parede e devidamente enquadrado pela câmara, é o seguinte: "Um visual novo ou seu dinheiro em dobro." Com a entrada do personagem negro, Dedé adverte: "Esse aí vai dar trabalho." Ao que concorda Mussum: "Muito trabalho!"

O tratamento é feito em várias etapas, animadas por um rítmico acompanhamento sonoro. Primeiro jogam-lhe um pó *branco* (talco, talvez). Utilizam-se escovões – "Limpa primeiro!", comanda Didi. Em seguida, esfregam-no freneticamente. Depois, jogam-lhe massa *branca* na cabeça. Quando a fronte já se encontra totalmente

*embranquecida*, lhe é direcionado um jato de um extintor que expelle gás *branco* sobre Macalé, que, por fim, bate em retirada.

Obviamente, Tião Macalé, mesmo na hipótese de um eventual e eficiente processo de embranquecimento – ao estilo Michael Jackson –, não seria nunca, pelos padrões de beleza vigentes, um galã televisivo. É exatamente esse aspecto (antiestético) que marca o personagem em questão. Esse seria o móvel do riso operacionalizado pelo ator e acionado a partir de um bordão acompanhado de trejeito próprio – um sorriso banguela (*Tcham!*). Em nenhum momento, porém, remete-se, no “tratamento” de beleza aqui descrito, a algum traço esteticamente “reprovável” do personagem, a não ser, talvez, à cor. Isto é, caso possamos entender a apelação por limpeza verbalizada por Didi e os produtos brancos aplicados sobre o personagem como um esforço para torná-lo mais belo pelo embranquecimento de sua pele.<sup>4</sup> De qualquer forma, nunca se remetem – nos programas observados – a traços estéticos risíveis específicos em Macalé, com exceção, é claro, da cor. É a esse personagem que é imputada a associação a um “mico preto” (21 de julho) e à figura do “boi da cara preta” (28 de abril).

Todos os elementos relacionados para os quatro “blocos” constituem apelos ao riso; pressupõem comicidade em si, posto que, na maioria das vezes, os mecanismos de nomenclatura, associação, construção visual e alusão crítica são a própria “piada”. Sendo assim, e a confiar na audiência prolongada, esse é um código (regra de associações convencionadas) reconhecido e apreciado na instância decodificadora (o público) como risível.

Esse contínuo e incessante ato de referência é qualificativo – mas de uma ordem de qualificação pejorativa. O reconhecimento disso se escreve – via texto de *Os Trapalhões* – assim: “Quero morrer preto

se for mentira...” (Mussum, programas de 12.5, 7 e 21.7 e 17.11). Ou ainda conforme outra frase repetida há anos pelo mesmo Mussum: “Negão é o teu passado” (7 e 28.7.91).

Em ambos os casos, podemos constatar a fórmula trapalhona do dizer sobre o reconhecimento da carga negativa atribuída ao “signo” da cor e da conseqüente auto-negação do negro, atitude defensiva muito típica e que se relaciona diretamente com a “fragmentação da identidade racial dos não-brancos” (Hasenbalg, 1979, p. 238). Em meio a nossa “cultura racista”, que exorta o branco e condena o “diferente” à invisibilidade, a aparição do negro se torna motivo de escárnio e da necessária e perpetuadora lembrança de sua condição, o que se dá por intermédio dos mecanismos aqui desenhados. As duas construções verbais enunciadas por Mussum na repetida resposta que oferece às denominações (ligadas à cor) que lhe são impingidas constituem também – como os quatro mecanismos aqui desmembrados – a própria “piada”. E isso, seja pela indelével contradição da primeira enunciação (“Quero morrer preto se for verdade”), seja pela autonegação e intempestividade com a qual é sempre bradada a segunda (“Negão é o teu passado”).

### c) Representação & imagem

Num dos textos mais famosos de Eisenstein – e sobre seu tema dileto (a montagem) –, o cineasta e teórico de cinema russo faz uma diferenciação entre representação e imagem, utilizando-se, para tanto, do exemplo de um relógio no qual “a figura geométrica formada pelos ponteiros” se constituiria numa representação que remeteria a uma imagem do tempo, um conceito de tempo (Eisenstein, 1990, p. 18).

Nesse "processo", uma dada representação "suscita" uma "imagem". Entre esses dois momentos, existiria uma "longa cadeia de representações vinculadas", as quais, contudo, "o hábito psicológico tende a reduzir a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos" (Eisenstein, 1990, p. 19).

Mencionemos, no intuito de tornar ainda mais clara essa exposição, como Eisenstein ilustra sua proposição. Considerando que (persistindo no exemplo do relógio) a "ordem de ponteiros no mostrador" indique o número cinco, "nossa imaginação" responderia a essa representação através da associação de múltiplas "cenas" ou "representações vinculadas" – "talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do *rush* (...), a peculiar luminosidade do final da tarde" (Eisenstein, 1990, p. 19). O cineasta russo finaliza, afirmando que a "imagem das cinco horas é composta de todas essas representações particulares".

Isso posto, Eisenstein pode chegar a uma nova distinção: à diferenciação entre "representação" e "imagem" corresponderia uma outra entre "exposição-testemunho" e "estrutura de montagem", respectivamente.

A primeira "transmite apenas informação não transformada pela arte". Seriam, "na linguagem cinematográfica, representações filmadas de um único ângulo". E a segunda, a "estrutura de montagem", se caracterizaria por diferir do "princípio de representação", posto que "constitui imagens" a partir de representações vinculadas, e por obrigar "os próprios espectadores a criar [as imagens]". No exame da "diferença" (entre "exposição-testemunho" e "estrutura de montagem"), descobrimos que "o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de apli-

cação do princípio da montagem em geral, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme" (Eisenstein, 1990, p. 289).

Percebe-se, portanto, o alargamento da noção de montagem, que não é reduzida a um fato técnico do cinema (a colagem de pedaços de filme ou o seu correspondente televisivo – a edição), mas é entendida veiculadamente a todo um processo criativo e, no limite, artístico. Assim, haveria "montagem" na literatura, pintura, na arte dramática etc.<sup>5</sup> Mas não nos detenhamos nessa discussão, registrando apenas, para nossos fins, que toda a argumentação precedente se ancora na generalidade de um princípio de montagem que não é, de forma alguma, exclusivo ao cinema.

Isso nos importa particularmente porque é o que nos permite (em Eisenstein) transportar a reflexão acima para a TV, ou melhor, para a análise dos tele-humorísticos selecionados. Para tanto, precisamos apenas pressupor algum grau de criatividade na produção final dos nossos programas de humor, não sendo necessário, inclusive, entrarmos nos méritos qualitativos de tais programas, ou em grandes discussões estéticas. Ao menos é o que nos garante Umberto Eco (1987, p. 328), que já observara que a edição na tevê se institui como "uma 'montagem', o que equivale a dizer, uma 'interpretação' e uma 'escolha'". Essa observação se dá na refutação a uma pretensa neutralidade da transmissão "televisional", válida mesmo para produções jornalísticas ou de cobertura esportiva, para as quais poderia se supor (equivocadamente) uma "fiel e incontaminada" representação, por parte da TV, "do que acontece". Eco não aceita essa concepção "rankeana"<sup>6</sup> do papel do veículo, inclusive na chamada "transmissão direta". Na seqüência, Eco também

assinala o fato de, por conta da montagem, a "transmissão televisiva" conter "in nuce, as coordenadas essenciais do ato artístico".<sup>7</sup>

### Conclusão da primeira parte

Toda essa exposição intencionava fornecer recursos teóricos adicionais para trabalharmos a imagem do negro na TV através dos elementos obtidos a partir dos tele-humorísticos selecionados. A imagem do negro que tentamos explicitar (posto que é enunciada, mas de forma menos nítida) é a que construiremos<sup>8</sup> recorrendo à "cadeia de representações intermediárias" (Eisenstein, 1990, p. 19) que suscitem essa mesma imagem. Ou seja, ao aplicarmos essas noções sobre a análise textual que estamos formulando para *Os Trapalhões*, passamos a entender cada um daqueles itens agrupados em blocos como "representações particulares" que, ao serem reagrupadas, nos possibilitam a estruturação da imagem do negro com a qual se está a operar. Tratar-se-ia, no dizer de Eisenstein (1990, p. 19), de "estabelecer as conexões entre uma representação e uma imagem a ser suscitada por ela" recorrendo-se "novamente a uma cadeia de representações intermediárias que, juntas, formam a Imagem".

O reagrupamento de nossas "representações particulares" sob a égide de uma imagem unificadora se dá, não há dúvida, através da "raça", ou melhor, sob o seu "signo" mais marcante: a cor (preta). É ela que parametriza as denominações e associações na totalidade dos exemplos citados e ainda está presente, junto com os demais traços fenotípicos negróides, em todos os itens listados no bloco das construções visuais.<sup>9</sup> Esses mecanismos, já o vimos, assumem o caráter de apelo cômico e o riso, por sua vez, funciona como um poderoso fator de coerção e de "correção" social.<sup>10</sup> A cor

(preta), que é o elemento matriz a articular tais mecanismos, é também a anomalia a ser repreendida socialmente pelos mesmos. Assim, sob a licença cômica, abre-se um incrível e "lícito" espaço de atuação do preconceito, que flui livre e, o mais importante, com um desgaste mínimo ao mito da democracia racial. Afinal, tudo não passa de brincadeira.

Finalmente, as inúmeras "representações particulares" sugerem (suscitam), quando agrupadas, uma "imagem" (Eisenstein) animalizada, coisificada, caricatural, estereotipada e antiestética do negro (ver itens listados para os quatro blocos). Ademais, e combinadamente, é atribuído um caráter pejorativo aos traços fenotípicos que remetem à negritude, fundamentalmente, é claro, à cor.

Parece pois que, infelizmente, nem o "humor infantil, sem violência, dos *Trapalhões*, fugindo à vulgaridade geral"<sup>11</sup>, consegue escapar aos padrões mais amplos a perpassar as relações entre brancos e negros em nossa sociedade e que, para se manterem como estão estabelecidos, demandam a prática ininterrupta de um cotidiano, e nem tanto sutil, exercício de discriminação.

### 'Programa legal'

O *Programa legal* surgiu em abril de 1991, sendo estrelado pela dupla Luís Fernando Guimarães e Regina Casé, ambos oriundos do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone e do programa televisivo de humor *TV pirata*. Este – também da Rede Globo – foi o responsável, em 1988, por uma certa inovação no humor, abrindo espaço tanto para o *Programa legal* como para o programa *Dóris para maiores*.

O *TV pirata* sofreu forte oposição interna, constituindo-se no pivô de um conflito (amplamente divulgado pela imprensa) entre o humorista Chico Anysio e a emissora. O "ditador do humor global" – título jocoso com o qual o próprio Anysio viria a se auto-intitular posteriormente (*Jornal do Brasil*, de 3.5.91) – era de opinião que o programa devia ser combatido, porque o esquema usado estava errado. Ele queria "introduzir mais gente (...) e o uso de bordões" (*IstoÉ-Senhor* 1119, de 6.3.91). Ora, era exatamente na oposição a essa fórmula que o *TV pirata* encontrava sua identidade. A recusa às sugestões de Chico Anysio era, dessa forma, inevitável e foi apoiada pela diretoria da emissora.

O *Programa legal* surge alguns anos depois dessa breve querela e como um dos desdobramentos da experiência anterior, que permaneceu no ar por três anos. Seu diretor o considerava "o filho mais chique do *TV pirata*", apresentando como "elemento mais importante" a "crítica de costumes" (*Jornal do Brasil*, "TV Programa" 41, de 29.3.92), aliada à irreverência e satirização geral e inclusive a uma preocupação jornalística. Um ano após a estréia, esse perfil estava plenamente consolidado. Ao menos essa é a opinião da jornalista Marília Martins, para quem o novo programa vinha se pautando "pela resistência ao humor estereotipado, pela recusa do bordão e pela abordagem crítica de comportamentos" (*Jornal do Brasil*, "TV Programa" 50, de 30.5.92). Ainda segundo a jornalista, esse caráter crítico teria gerado pelo menos um problema de "censura interna" da emissora. Martins menciona especificamente um episódio do programa referente à cidade de Brasília, que teve de ser reestruturado "por completo, em texto e imagem". Segundo ela, haveria na emissora "modos permitidos, e outros não, de se abordar a pitoresca capital da República".

Em relação a *Os Trapalhões*, o *Programa legal* aloca-se, portanto, noutro lugar de humor, bastante distinto. É outro o público-alvo (majoritariamente infanto-juvenil, no primeiro caso), assim como são outras a concepção e a estrutura de apresentação.

### Análise textual

O *Programa legal* se estrutura sempre sobre um tema novo, a cada episódio. No período abarcado, os temas abordados foram *heavy metal*, a cidade de Miami, a ponte aérea entre o Rio e São Paulo (e a tradicional rivalidade entre cariocas e paulistas), a Bahia, os bailes *junk* etc. Com uma abordagem que mistura cobertura jornalística – com ágeis entrevistas, fornecimento de informações, contraposições de opiniões – e *performance* humorística (ficção), os dois atores-apresentadores representam "tipos" e/ou se colocam em situações relacionadas ao assunto em pauta. Não havendo atores reconhecidamente negros no reduzidíssimo elenco, não procedemos da mesma forma como em *Os Trapalhões*.

Para o *Programa legal*, os termos do desmembramento classificatório utilizado para o primeiro dos tele-humorísticos analisados não se mostraram operatórios o suficiente. Mesmo assim, poderemos aproveitar ao menos uma das etiquetas manuseadas anteriormente, a das construções visuais. Agruparemos aí o recurso do "transvestimento" de brancos em negros, bastante acionado. Mas, antes, cabe estipularmos os nomes das legendas que criaremos especificamente para esse programa, quais sejam: positavações, explicitações e apresentações em família. Como seria de se supor, tais legendas se referem à parte da enunciação programática que alude, de alguma forma, ao negro e que, por isso mes-

mo, pode nos dizer algo acerca da imagem deste – da imagem operacionalizada pela fala em questão. A diferença em relação à decomposição realizada na primeira parte deste trabalho é que não distinguimos, nesse primeiro momento, mecanismos de riso, de apelo cômico, mas sim formas de tratamento e de abordagem da problemática racial.

### ● Positivações

*No Brasil inteiro a coisa tá preta, mas, aqui na Bahia, isso é encarado de uma forma positiva. Aqui na Bahia, graças a Deus, a coisa tá totalmente preta. É aqui, no Olodum, que a consciência negra bate mais forte.* (Regina Casé, “Bahia”, 10.12.91.)

A despeito de uma certa ambigüidade – que veremos mais tarde –, o *Programa legal* é o único tele-humorístico que associa valores positivos à negritude, satiriza o desejo de “embranquecimento” e explicita a autonegação do negro, a denúncia do racismo e a contradição que marca sua reiterada negação.

O episódio dedicado à Bahia, em 10 de dezembro de 1991, constitui nossa fonte básica para esquadrinhar o pequeno rol de alusões positivas ao negro. Além do trecho destacado inicialmente, no qual Regina Casé apresenta o grupo Olodum às câmaras do programa, temos, num outro quadro de reportagem, a mesma Casé entrevistando um grupo de quatro compositores baianos – todos negros. Nessa oportunidade, vemos uma inversão da costumeira associação estética atribuída ao negro:

– *Você se acha lindo?*

– *É, eu tenho uma lindeza sim, todo mundo sabe* – diz um dos compositores.

Regina insiste, agora com um outro músico:

– *Todo dia, dia normal, você anda sempre assim, todo lindo?*

– *É, eu gosto de andar sempre arrumado...*

Ao conversar com Daniela Mercury – que apesar de famosa ainda não era a *pop star* quase internacional de hoje –, Casé a anuncia como uma “branca de alma negra”, no que é plenamente ratificado pela própria Mercury: “Há quem diga que eu sou a neguinha mais branquinha da Bahia.” Depois, complementa: “Um sonho meu era ser preta, pra sair no Ilê (...), porque no Ilê só sai negro.” Essa outra inversão – inversão do dito popular “Ele é um preto de alma branca” – é focalizada também em tomadas na Praia de Estela Mares, onde quatro banhistas declararam-se brancos “de alma negra”. Por fim, ao término do episódio, é montado um musical bem ao ritmo *afro*, cuja letra nos fala de uma “nação negra soberana”, com a participação de inúmeros cantores negros.

Poder-se-ia argumentar que a Bahia é um território de reconhecida identidade cultural negra e que, mesmo nas falas mais extremas do racismo, é preservado um lugar para as qualidades “positivas” do negro – tal como o bom coração e a aptidão natural à dança, à musicalidade (Vianna, 1959, principalmente p. 33-4). Mas não se trata disso. Pelas alusões citadas, não se percebe a operacionalização dos estereótipos normalmente associados ao negro. Pelo contrário. Pode-se dizer que se aponta para verdadeiras inversões valorativas, para uma expressão positiva da estética negra, da “alma negra” e – em contraposição ao desejo de embranquecimento – para a enunciação de uma aspiração de negritude. Quantas vezes se viu isso em horário no-

bre? Reformulando: quantas vezes se viu isso na TV? Na comparação com o programa anterior, o argumento é reforçado. A imagem do negro produzida/reproduzida pelos *Trapalhões* se configurava como antiestética, animalizada e coisificada e, portanto, impossível de se constituir em objeto de qualquer aspiração. Trata-se do exato oposto, ponto por ponto, do que começamos a desenhar para o *Programa legal*.

### ● Explicitações

Numa sociedade em que uma das regras básicas no que tange às relações raciais é a de nunca se admitir a discriminação, a exposição de certos temas e práticas correlacionadas a ela constitui tabu. As explicitações de que trata este bloco se referem muito claramente à autonegação do negro; à denúncia do preconceito e à ação contra o mesmo; e ao discurso que nega a existência do preconceito.

No episódio de 14.5.91, dedicado aos bailes *funk* do subúrbio carioca, Casé visita a casa de uma família negra de Pilares, subúrbio carioca, em busca de aulas de dança e, é claro, de depoimentos. As três irmãs com as quais Regina Casé tenta aprender alguns passos básicos sentam-se na pequena sala da residência e logo se inicia um diálogo. Num determinado momento, Regina Casé diz:

– *Uma coisa que eu acho esquisito aqui no Rio, que é difícil alguém dizer que alguém é preto. Aqui fala: Ah! Aquele rapaz moreninho... aquele rapaz...*

– *Mulatinho...* – corrige uma das irmãs.

– *Aquele rapaz escurinho...* complementa Casé.

Imediatamente um ato falho se segue e a atitude de Casé é de espanto, é uma reação:

– *Eu sou mulata, vou fazer o quê? Eu sou mulata, mas na brincadeira, porque eu sei que o meu sangue mesmo é preto, não adianta, vem lá da África, não sai, se eu lavar não vai sair, vai ficar...* – diz uma outra irmã.

– *Você queria lavar pra sair?! – pergunta Casé.*

– *Não, não, eu me orgulho da minha cor, eu me amo, eu me amo...* – retruca essa irmã.

“Eu me amo”, mas quem sou eu? “Mulata”, “pret[a]”? Tem “orgulho da cor”? Ou vai “fazer o quê?” – há melhores ilustrações para a já mencionada fragmentação da identidade racial dos não-brancos?

Luís Fernando Guimarães, no já mencionado episódio dedicado à Bahia, vai mostrar o bloco *afro* Ilê Aiê, um dos mais famosos de Salvador e que é proveniente do bairro Liberdade – um bairro majoritariamente negro. Apesar das negativas de “Vovô”, fundador do bloco, o Ilê é de participação exclusiva de negros. Durante todo o período de cobertura do Ilê, Luís Fernando Guimarães tenta – em tom de brincadeira – convencer “Vovô” e demais membros do Ilê a permitir seu ingresso no bloco. Num dado momento, as cenas do Ilê passam a ser entrecortadas por tomadas realizadas noutro lugar e noutro tempo, pois, como narra Luís Fernando, “nem só de negritude vive a Bahia”. Na praia de Estela Mares – continua –, “*jetski, surf, sofás de areia fazem a festa*” e “*quem vem aqui é o baiano branco*”. O que se segue é um diálogo entre essas duas Bahias, numa excelente edição de contraposição de falas:

– *Rapaz, nós fundamos o Ilê Aiê, nós tínhamos necessidade de fazer um bloco*

*pra que a negrada tivesse uma maior participação no carnaval. Porque a participação da negrada no carnaval baiano era só como pigurriho e bedufno..., quer dizer, você só puxava a corda e carregava a alegoria – diz “Vovô”.*

[Corte para a praia de Estela Mares.]

*– Por incrível que pareça, não existe racismo na Bahia – diz um banhista branco.*

[Corte para o Ilê.]

*– Diz que o negro é feio, que o negro é ruim, o negro fede, aí a gente diz na música que o negro é cheiroso, que o negro é lindo... – contraria Vovô.*

#### ● Apresentações em família

A ausência da representação do negro junto a seus familiares é uma ocorrência bastante denunciada pelo Movimento Negro<sup>12</sup> e já observada, também, pelos trabalhos acadêmicos. Nesse sentido, é que achamos por bem ressaltar dois momentos do *Programa legal* nos quais famílias negras aparecem em cena. O primeiro caso é o da família do subúrbio de Pilares, já mencionada, no qual o pai e a mãe das três moças que conversam com Casé também aparecem em rápidas intervenções (14.5.91). Uma segunda imagem é proveniente de famílias residentes no Vidigal, Rio de Janeiro, abordadas no episódio dedicado à rivalidade entre paulistas e cariocas (1.10.91).

#### ● O riso no ‘Programa legal’

O que constitui piada no *Programa legal*? Já vimos que as legendas agrupatórias com as quais trabalhamos até o momento não se prestam a tanto. Nesse sentido, recorreremos a outras cenas não mencionadas anteriormente, mas que acreditamos pode-

rem ajudar a responder a essa nova pergunta. Serão em número de quatro os apelos ao riso com os quais passaremos a nos ocupar. O primeiro quadro selecionado foi extraído do episódio dedicado aos bailes *funk* (14.5.91) e corresponde a uma encenação na qual Regina Casé e Luís Fernando Guimarães estão representando, respectivamente, uma negra que vai a um salão e o seu cabeleireiro. Entediada com a sua aparência (o seu “visual”), a cliente solicita ajuda do profissional:

*– Eu tava a fim de mudar o visual, radical, total.*

*– Sei negona, se solta comigo vai (...), me conta os teus sonhos, que eu quero realizar os teus desejos.*

*– Não sei, eu tava pensando numa coisa assim, meio Vera Fisher, sabe, fio reto, assim...*

*– Sei, meu amor, eu sou cabeleireiro, eu não sou mágico. Mas na minha opinião você deveria usar uma coisa assim, mais Diana Ross.*

*– Ih, sai fora Diana Ross. Meu noivo é louco pela Madona. Eu queria uma coisa bem Madona.*

*– Iiiih..., Madona é ruim, em minha filha.*

*– Ah! Então meu cabelo é ruim também, vai ficar bom então. Ah, vai, eu quero a Madona.*

A essa altura, o cabeleireiro diz ter tido uma grande idéia e, na seqüência, a cliente aparece com uma enorme cabeleira loura; Adônis empresta-lhe sua própria peruca.

*– Uau! Ficou demais!*

*– Me descabelei todo para fazer esse penteado.*

*– Amei, Adônis. Vou arrasar no baile.*

*– Vai com fé, meu amor, mas devolve amanhã.*

A comparação desse quadro com o tratamento de beleza a que é submetido Tião Macalé no episódio de *Os Trapalhões* que analisamos é inevitável. E é nos marcos dessa comparação que poderemos avançar em nossas observações.

No primeiro caso (*Trapalhões*), vimos que o motivo do riso era a cor (preta). Esse era o aspecto destacado e corrigido pela sanção do riso. O embranquecimento ao qual Tião Macalé supostamente estaria sendo submetido se constituiria no processo pelo qual a cor era, exatamente, destacada e reprovada – por conta do seu aspecto *antiestético*.

No exemplo extraído do *Programa legal*, parece haver uma subversão (comparativamente) da ordenação dos mesmos elementos. A começar pela explicitação da associação de caracteres negativos atribuídos ao negro. O cabelo da cliente negra, ela mesma o diz, seria “ruim”; além disso, ela afirma o seu desejo de mudar o visual, elegendo modelos de louras como parâmetro, ao mesmo tempo que rejeita a opção de um modelo negro (Diana Ross) que lhe é oferecido como alternativa. É sobre a incompatibilidade e o ridículo dessa aspiração que a sugestão humorística é construída. Não sobre a cor (preta) ou sobre os aspectos fenotípicos presumivelmente risíveis do negro, *mas sim, primordialmente, sobre o próprio desejo de embranquecer*. A autonegação racial e os malabarísticos recursos de expressão dessa autonegação (a utilização do artifício da peruca, no caso) é que se constituem na piada. Vejamos um outro quadro

No *Programa legal* dedicado a Miami (3.9.1991), deparamo-nos com uma *performance* de Luís Fernando Guimarães em que, “transvestido” de negro, ele interpreta um pequeno texto em que diz:

(...) *Miami is wonderfull, Miami é uma coisa, é um paraíso (...) O que estraga isso aqui são os latinos, os brasileiros e os pretos. Agora, o pior são os americanos. Americano é muito racista. (...)*

Novamente temos uma peça cômica que remete à questão racial, mas cujo apelo ao riso não se dá pela cor ou por qualquer traço fenotípico, e sim pela visível contradição do discurso proferido pelo personagem anônimo – contradição esta que se torna risível por explicitar a incoerência da “idéia de que não somos racistas” (Santos, 1980, p. 77-80). O que se está a destacar e a expor à censura do riso aqui é a regra social de que a “discriminação racial nunca deve ser admitida” (Hasenbalg, 1979 p. 242). Essa regra é violada pela fala do personagem quando *inadvertidamente* admite, pela contradição, a sua postura racista.

Pudéssemos parar por aqui, o *Programa legal* acabaria por se definir como modelar quanto à forma de abordagem da questão racial. Rindo não da cor ou de pressupostos atributos da “raça” negra, mas sim das regras de relacionamento e valoração social a operacionalizar esse critério, o da “raça”, o *Programa legal* ocuparia um lugar de exceção em meio ao “humor negro” brasileiro. Ademais, teríamos que acrescentar a essa observação os elementos de explicitação (da autonegação do negro; da denúncia e da ação coletiva contra o preconceito), de positividade (associação de valores positivos à negritude) e de apresentações em família, conforme vimos anteriormente. E, de fato, podemos fazê-lo. O *Programa legal*, dentre os tele-humorísticos analisados no período, é o único a abdicar da instrumentalização de uma imagem totalmente estereotipada e pejorativa do negro e, portanto, o único a contribuir de modo menos importante na produção/reprodução dessa mesma imagem. Por que “de modo menos importan-

te"? Porque, apesar da validade das colocações acima, a cautela e a ressalva procedem, posto que o *Programa legal* também não consegue deixar de rir da cor.

Nesse mesmo episódio dedicado à Bahia, e na conclusão da cobertura realizada sobre o bloco afro Ilê Aiê, Luís Fernando Guimarães – que passara o tempo todo tentando convencer os membros do Ilê a permitirem o seu ingresso no bloco – aparece transvestido de negro: “Epa! Viche! Virei preto. Virei negão.” Na seqüência, Guimarães começa a dançar e a fazer trejeitos e, por último, faz um gesto com os lábios – destacando-os. Apesar do contexto incomum – Luís Fernando Guimarães quer virar negro para poder ingressar no Ilê – e do fato de que a fala que precede a transformação seja positiva em relação ao negro, não há como negar o apelo cômico, caricatural inclusive, da dita construção visual.

Um outro exemplo é o de um novo “transvestimento” de Guimarães, interpretando um adepto negro do *heavy metal* no episódio exibido em 12.11.91:

*Meu grande sonho [é] fazer uma tatuagem, mas sendo afro-crioulo, quer dizer, negro, né, como eu sou, só se for tatuagem fluorescente. Mas ainda não inventaram, o que demonstra mais uma vez o preconceito contra nós, heavy metal de cor.*

A cor – assim como o próprio discurso contra o preconceito – torna-se motivo de riso e, desse modo, voltamos ao velho padrão de utilização do negro como elemento risível.

Observações sobre o papel dos códigos televisivos

Tanto as três primeiras legendas agrupatórias (explicitações, positivações e

apresentações em família) quanto a maior parte dos tipos de apelo ao riso são construídas com base na verbalização. Com exceção para o “transvestimento” (construção visual), poderiam muito bem ser enunciadas – com modificações mínimas – através de outro veículo e linguagem (que incluisse a expressão verbal) sem maiores distorções ou modificações qualitativas (códicas). *Grosso modo*, as enunciações em imagem – se é que podemos falar assim – reiteram a mensagem verbalizada (como no quadro do salão de beleza de “Adônis”, onde a cessão da peruca loura não é mencionada por palavras, mas inequivocamente funciona como recurso de apoio e de ágil jocosidade à sátira do desejo de embranquecimento) ou se constituem, como no teleprograma anterior, em meras *apresentações de menções cômicas*, lidas imediatamente pela associação risível ditada pelos códigos culturais que regem as relações e valorações atribuíveis ao negro.

Tal é o caso do “transvestimento” montado sobre o motivo-riso da “raça” (negra), que associa, à caricatura visualmente construída, os trejeitos e o *swing* estereotipados, além do destaque de traços fenotípicos. Ou, numa versão mais refinada, utiliza-se o transvestimento apenas como indicação ilustrativa para a sátira do discurso que explicita o racismo e a discriminação (pensamos aqui, no quadro do *heavy-metal* “de cor”). Devemos observar ainda que, de modo mais geral, o ponto alto do humor do *Legal* (voltado ou não para a alusão a motivos-riso calcados na “raça”) se estrutura na força dramática (de representação) dos talentosos Luís Fernando Guimarães e Regina Casé, nas suas incessantes encarnações de tipos da fauna humana pertinentes ao tema do dia. Isso importa na medida em que o detalhamento, a construção das imagens (ampla acepção) de humor se dá por intermédio dessas inter-

pretações e não por um trabalho "artístico" de câmara, ao menos não de forma prioritária.

Em termos "eisensteinianos", poderíamos dizer que é na dinamicidade interpretativa desses dois jovens atores/humoristas – e não através da criativa operacionalização dos "códigos de câmara" – que se faz valer, primordialmente, o princípio da "montagem" (construção de imagens a partir de inúmeras representações vinculadas). À câmara caberia, fundamentalmente, registrar, veicular e apoiar a montagem levada a cabo pelos atores e não escrever, "ela própria", parte significativa dessa enunciação criativa. Isto vale inclusive para o *Programa legal*, cujo aproveitamento de fundo – com motivos coloridos e em movimento, num visual "jovem", ao estilo MTV – e a qualidade da edição constituem pontos importantes à configuração rítmica do programa. Esses elementos conferem ao *Legal* extrema agilidade e têm a ver, exatamente, com os chamados (por nós) "códigos de câmara". No entanto, para fins da produção/reprodução de uma imagem do negro – aspecto que nos ocupa –, esses elementos não contribuem para nenhuma nuance significativa. Nesse sentido, sendo pouco explorados, os códigos televisivos de maior grau de especificidade acabam por dizer pouco acerca da imagem por nós perseguida.

## Conclusão

A resultante do elenco de representações vinculadas, vistas uma a uma, parece projetar para a operacionalização, por parte do *Programa legal*, de uma imagem do negro bem menos negativa em relação ao primeiro dos tele-humorísticos analisados. É interessante demarcarmos dois pontos pa-

razeiros que se descortinam diante da nova imagem sugerida.

Referimo-nos, por um lado, aos elementos de explicitação, posituação e apresentação em família, além dos quadros cômicos calcados na crítica humorística do desejo de embranquecimento e da atitude de autonegação. No outro extremo, colocamos os quadros cujo motivo-riso se sustentam nos atributos preconcebidos da "raça" negra. Através desse novo reagrupamento, sob dois únicos blocos, constatou-se que a denúncia (explicitação) do racismo e da discriminação racial cumpriu importante papel na gestação da nova imagem. Para torná-lo possível, teve-se de romper com a lei do silêncio e, com isso, *abrir espaço a formulações crítico-humorísticas que deslocavam o objeto risível: dos estereótipos comumente atribuídos aos negros para as próprias regras e/ou comportamentos expressivos dos termos de nossa convivência racial.*

Esse deslocamento demonstrou a possibilidade concreta de se trabalhar com humor e obter audiência, simultaneamente a uma não-adoção (fácil) da instrumentalização exclusiva de estereótipos alusivos aos negros, permitindo avançar, inclusive, para a própria crítica das regras de estabelecimento e de correspondência daqueles. Isso põe um problema ao discurso "reprodutivista" dos homens de televisão, os quais por variadas vezes fogem da responsabilidade pela produção que veiculam, transferindo para a sociedade global e para o Ibope a residência da totalidade dos seus móveis e possibilidades de suas criações, as quais supostamente se constituiriam no puro atendimento à demanda do público.

No que diz respeito ao segundo bloco, ora proposto (e que remete aos quadros cômicos sustentados nos "atributos preconcebidos da 'raça negra'"), verifica-se o ponto de contato desta última imagem do

negro – estética, positiva, afirmativa – com aquela outra mais nitidamente visível nas cenas do teleprograma anterior. Nesse momento (e não antes) é que se constata a quase impossibilidade de não se deixar transpassar pelas várias linhas de conexão aos padrões mais gerais a regularem as relações raciais em nossa sociedade. Nesse ponto, para se excluir a continuidade de

imagens estereotipadas e/ou preconceituosas, seria preciso, provavelmente, estar atuando premeditada e programadamente de forma a negá-las, reprimi-las e oferecer-lhes alternativas. Por fim, é pendendo sobre essa ambigüidade, porém tendendo mais a uma imagem afirmadora do negro, que o *Programa legal se equilibra e se mantém*.

## NOTAS

1. Os principais trabalhos são os de Pereira (1967), Couceiro (1983), Silva (1987 e 1991), Hasenbalg (1982) e Velez-Subervi e Oliveira (1991). Nenhum deles se remete especificamente a peças humorísticas, sendo que o primeiro é um estudo centrado na rádio de São Paulo; o segundo pretende ser uma continuação deste, mas voltado para as empresas de televisão nesse estado; e os demais dividem suas atenções entre as telenovelas e os telecomerciais.
2. Para comentários e um breve histórico, ver *Jornal do Brasil*, "TV Programa", 1(5), de 21 julho de 1991.
3. Quadros situacionais típicos são os de satirização de cantores convidados; os quadros de brincadeiras (trotos), nos quais todos são "pegos", menos o Didi; a curta "piada" de encerramento etc.
4. O "atenuante" à sugestão interpretativa sugerida ao episódio fica por conta de um segundo cliente, branco, que passa por tratamento semelhante ao aplicado em Macalé. A diferença é que nesse segundo caso não há menção à necessidade de limpeza e acrescenta-se massas de cor laranja e verde, ao invés da exclusividade dos materiais brancos atirados sobre Macalé.
5. Os exemplos são dados a partir de trechos selecionados das obras de Maupassant, Puchkin, Da Vinci e nas dramatizações levadas a cabo por atores (Eisenstein, 1990, p. 22, 34, 24-6 e 23-4/26-7, respectivamente).
6. Alusão ao historiador alemão do séc. XIX L. Ranke e a seu mais famoso "aforisma" – de que cabe ao historiador "apenas mostrar como realmente se passou" –, representativo de toda uma concepção historiográfica já devidamente criticada pelas gerações posteriores.
7. O trecho pertinente é o seguinte: "Se é típico da arte elaborar um material bruto de experiência para fazê-lo tornar-se uma organização de dados tal que reflita a personalidade do próprio autor, a transmissão televisional contém, portanto, *in nuce* as coordenadas essenciais do ato artístico (...) em medida elementar, naturalmente (...), mas, em todo caso, ela os contém" (Eco, 1987, p. 328).
8. Explicitar e construir. Não há contradição lógica ou conceitual. Tentamos explicitar uma fala, dita "programática", e para isso construímos a inteligibilidade desta de modo sistemático, "científico". Tal inteligibilidade e formalização não existem previamente à análise; nesse sentido, são construções.
9. A última das legendas classificatórias, alusões críticas, é a única a não se regular diretamente pelo "signo" da cor (*stricto sensu*), mas é também a unidade de menor poder agrupador, registrando uma única referência em todos os programas observados.
10. "A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa (...) exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é certo gesto social que ressalta e

reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos" (Bergson, 1987, p. 50, citado em Fonseca, 1991, p. 8).

11. *Jornal do Brasil*, "TV Programa", de 21.7.91. Palavras do insuspeito Herbert de Souza, o Betinho, num curto depoimento.

12. Em depoimento à Rádio Jornal do Brasil em 13 de maio de 1991, Januário Gárcia, ex-presidente do IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), denunciava o Brasil idealizado fruto do desejo de embranquecimento e parametrado em padrões europeus que a tevê refletia. Nessa oportunidade, falou também sobre a ausência da representação do negro em família. Recentemente (junho-julho 1993) o Ciec (Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos), ligado à Faculdade de Comunicação da UFRJ, procedeu a um levantamento preliminar em busca de representações pictóricas – de qualquer tipo de famílias negras – no intuito de promover uma exposição. O evento foi cancelado (ao menos momentaneamente) por inexistência de material.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (s.d.) *Elementos de semiologia*. São Paulo. Cultrix.
- BERGSON, Henri (1987). *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 2ª edição.
- COHN, Gabriel (1987). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo, T.A. Queiroz, editor, 5ª ed.
- COUCEIRO, Solange M. (1983). *O negro na televisão de São Paulo: um estudo das relações raciais*. São Paulo, FFLCH/USP.
- DASCAL, Marcelo (1978). "As convulsões metodológicas da lingüística contemporânea". In: DASCAL, M. (org.). *Fundamentos metodológicos da lingüística*. São Paulo, Global Universitária.
- ECO, Umberto (1973). *O signo*. Lisboa, Ed. Presença.
- (1987). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- EISENSTEIN, Sergei (1990). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Zahar.
- FONSECA, Dagoberto José (1991). "Piada, sátira, dito popular, chamamento ofensivo e pejorativo: um instrumento ideológico e contra-ideológico". Resumo para comunicação na AMPUH, Rio de Janeiro, julho.
- HASENBALG, Carlos A. (1979). *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal.
- (1982). "O negro na publicidade". In: *Lugar de negro*, editado por L. Gonzáles e C. Hasenbalg. Rio de Janeiro, Marco Zero.
- (1987). "O movimento negro nas vésperas do centenário". In: *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 13. Rio de Janeiro, CEEA.
- IBEAC (1986). *A imagem do negro nos meios de comunicação – seminário*. São Paulo.
- KORNIS, Mônica Almeida (1991). "História e cinema: um debate metodológico". Rio de Janeiro, seminário interno, CPDOC/FGV, abril.
- LIMA, Luiz Costa (1982). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 3ª ed.

- MAGGIE, Y. (1987). "A quem devemos servir: impressões sobre a novela das oito". In: *Textos para Discussão*, nº 11. Rio de Janeiro, URFJ/IFCS, Mestrado em Ciências Sociais.
- (1988) "Cor, hierarquia e sistema de classificação. A diferença fora do lugar". In: *Catálogo centenário da abolição*. Rio de Janeiro, Acec/Ciec/Núcleo da Cor/UFRJ.
- MEDEIROS, C. A. (1981). "Contra a síndrome do avestruz". In: *Boletim de Intercâmbio*, 2(7):18-29. Rio de Janeiro, Sesc, jul./set.
- (1982). "Os negros e a questão partidária". In: *Revista do PMDB*.
- (1988). "Negro: o outro lado da história". In: *Intercâmbio*, (1):17-30, Rio de Janeiro, Sesc, jan./abr.
- METZ, Christian (1980). *Linguagem e cinema*. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- (s.d.) "O imaginário e o 'bom objeto' no cinema e em sua teoria". In: *Psicanálise e cinema*. São Paulo, Global Editora.
- PEREIRA, Carlos Alberto e MIRANDA, Ricardo (1983) *Televisão – as imagens e os sons: no ar, o Brasil*. São Paulo, Brasiliense.
- PEREIRA, João B. Borges (1967). *Cor, profissão e mobilidade – O negro e o rádio em São Paulo*. São Paulo, Livraria Pioneira, Ed. Edusp.
- PIGNATARI, Décio (1976). *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 7ª ed.
- (1984). *Signagem da televisão*. São Paulo, Brasiliense.
- PINTO, Regina Pahim (1987). "A representação do negro em livros didáticos de leitura". In: *Cadernos de Pesquisa*, nº 63.
- REQUENA, Jesus G. (1985). "Un mundo descorporeizado: para una caracterización semiótica del discurso televisivo". In: *Contracampo*, nº 39. Valencia, Instituto de Cine de Rádio-TV de Valencia, Primavera-Verano.
- SANTAELLA, Lúcia (1985). *O que é semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 3ª ed.
- SANTOS, Joel Rufino dos (1980). *O que é racismo*. São Paulo, Brasiliense, 1ª ed.
- (1987). "Livro didático: um mal necessário?". *Cadernos de Pesquisa*, nº 63, nov.
- (1988) "Invisibilidade e racismo". *Intercâmbio* (1):331-6. Rio de Janeiro, Sesc, jan./abr.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1973). *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix, 5ª ed.
- SILVA, Ana Célia da (1987). "Estereótipos e preconceitos em relação ao negro no livro de comunicação e expressão do 1º grau". *Caderno de Pesquisa*, nº 63, nov.
- SILVA, Denise F. da. (1987) "O negro na televisão: as identidades possíveis". Trabalho apresentado no XI Congresso Anual da Anpocs, Águas de São Pedro, São Paulo.
- (1991). "O reverso do espelho: o lugar da cor na modernidade". Rio de Janeiro, UFRJ, tese de mestrado.
- SODRÉ, Muniz (1977). *O monopólio da fala*. Petrópolis, Vozes.
- (1979). "O negro e os meios de informação". *Revista de Cultura Vozes*, nº 73, abril.

— (1984). *A máquina de Narciso. Televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Achiamé.

VELEZ-SUBERVI, Frederico A. e OLIVEIRA, Omar S. (1991). "Negros (e outras etnias) em comerciais da televisão brasileira: uma investigação exploratória". *Revista Semestral de Estudos de Comunicação*, X(17). Instituto Metodista de Ensino Superior, agosto.

VIANA, Oliveira (1959). *Raça e assimilação*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

## SUMMARY

### Black humor

This article is based on the author's study "Black humor – racial discrimination in Brazilian television comedies: a comparative study". Here, we have reproduced the chapters referring to the programs *Os Trapalhões* and *Programa legal*, both Globo Television productions, observed during the second half of 1991.

In the case of the first program, through an exercise of analytically breaking down the way Blacks are represented on the program, we perceive that the occasional references (isolated representations) are masked by an image which is constructed around the distinctive mark of "race", or better, by the stronger "stigma" of color. This distinction is both perjurious, and qualifies the

Black image as that of an animal, a thing, a character, a stereotype, and "non-esthetic".

Comparatively, in the *Programa legal*, there is an ambiguous image, being that on this program there is the possibility of real valorative inversions leading to a positive expression of a Black esthetic. This is because (among the several mechanisms analyzed) there is a shifting of comedic object: by laughing not at the traditional stereotypes of Blacks, but at the very norms or behaviors commonly found in our racial dealings. Nevertheless, this program was unable to escape utilizing certain "laughable" clichés, including laughing at color, therefor its ambiguity.

## RÉSUMÉ

### Humour noir

Cet article a pour origine un mémoire rédigé par l'auteur et qui a pour titre: "Humour noir – la discrimination raciale dans les programmes humoristiques de la télévision brésilienne: une étude comparée". Sont ici reproduits les chapitres concernant deux programmes de la chaîne Globo: *Os Trapalhões* et *Programa legal* auxquels l'auteur a assisté durant la période base de 1991 (deuxième semestre).

Dans le premier cas, après un exercice de démembrement analytique de l'énonciation concernant les noirs, l'auteur propose que cette parole dispersée (= "représentations particulières") soit considérée comme faisant partie d'une image regroupante qui se structure à partir de la marque distinctive de la "race" ou plutôt de son "signe"

le plus marquant: la couleur. Cette distinction est en outre péjorative et qualifie cette image comme étant empreinte d'animalité, chosifiée, caricaturale, stéréotypée et "anti-esthétique".

Dans le *Programa legal* par contre, cette image est ambiguë dans la mesure où s'annonce la possibilité de véritables inversions de valeur en faveur d'une expression positive de l'esthétique noire. On le constate (parmi d'autres mécanismes analysés) par le déplacement de l'objet risible: on va des stéréotypes habituellement attribués aux noirs vers les règles et/ou comportements qui expriment les termes de la cohabitation raciale brésilienne. Toutefois, même le *Programa legal* ne peut manquer d'être traversé par les règles dont il "rit" et, dans ce sens, il ne peut s'empêcher, lui aussi de rire de la couleur, d'où son ambiguïté.