

## O blackface em Portugal. Breve história do humor racista

Marcos Cardão

### Resumo:

A sobrevalorização da capacidade transgressora do humor tende a colocá-lo fora da crítica, mesmo quando exercício humorístico gera estereótipos racistas. O sistema hierárquico e discriminatório das sociedades coloniais e a construção da especificidade identitária do negro foi sendo reforçada por formas racializadas de entretenimento, entre as quais, formas de humor que recorriam ao *blackface*. Conhecido pelo seu racismo primário, o subgénero *blackface* retratava a população negra como falha em inteligência, preguiçosa, supersticiosa. Embora seja um subgénero humorístico de origem norte-americana, a prática do *blackface* internacionalizou-se e chegou também a Portugal. Neste artigo, pretende-se o fazer uma breve história do humor racista em Portugal, começando por identificar os primeiros humoristas que recorreram ao *blackface* no contexto histórico do colonialismo português, sem deixar de referir exemplos recentes, que revelam como este subgénero humorístico, não só persiste, como porventura se intensificou e diversificou no contexto pós-colonial.

**Palavras-chave:** Racismo; humor; colonialismo; pós-colonialismo; Portugal.

### Abstract:

The overvaluation of the transgressive capacity of humor tends to put it out of criticism, even when humorous exercise generates racist stereotypes. The hierarchical and discriminatory system of colonial societies was reinforced by racialized forms of entertainment, namely black-face. Known for its primary racism, blackface humor portrayed the black population as lack of intelligence, lazy, superstitious, etc. Although it is a humorous sub-genre of North American origin, the practice of blackface has internationalized and has also reached Portugal. This article will make a brief history of racist humor in Portugal, starting by identifying the first comedians who

resorted to blackface in the historical context of Portuguese colonialism, while mentioning recent examples, which reveal how this practice, not only persists, but somehow it has intensified and diversified in the post-colonial context.

**Keywords:** Racism; humor; colonialism; post-colonialism; Portugal.

## Introdução

O Estado colonial português dispôs de um conjunto de procedimentos, práticas e estratégias administrativas para assegurar a soberania portuguesa nas ex-colônias e garantir a sobrevivência do império colonial português, na segunda metade do século XX. O luso-tropicalismo fez parte dessas estratégias e serviu de álibi para justificar e legitimar a alegada excepcionalidade do colonialismo português, que se autorrepresentou como sendo mais tolerante e cordial que os demais regimes coloniais europeus, dando origem a um discurso que eximia e despolitizava a dominação colonial<sup>1</sup>.

A maioria da literatura pós-colonial tem referido que as representações associadas a uma ideia de “excepcionalismo” são indissociáveis dos países com possessões coloniais<sup>2</sup>. No caso português, o luso-tropicalismo contribuiu para condensar a imagem de um país que encontrou uma nova forma de narrar o seu passado histórico, rescrevendo-o à luz de um pretense espírito de aventura dos portugueses, proselitismo, propensão para a miscigenação, fácil convivência com os outros povos e culturas e ausência de preconceito racista. O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que cunhou a expressão luso-tropicalismo numa conferência proferida no Instituto Vasco da Gama de Goa, intitulada “Uma cultura moderna: a luso-tropical”, referia:

---

<sup>1</sup>A historiadora Cláudia Castelo refere que “a doutrina de Freyre sustenta-se numa argumentação supostamente científica e obtém, graças fundamentalmente à propaganda salazarista, uma credibilidade excessiva” (Castelo, 1999: 41). Já Marcos Cardão, procurou contrair “os debates realizados em torno da ideia luso-tropical, bem como a identificação dos seus principais divulgadores, para analisar as práticas e rituais que dialogaram com o luso-tropicalismo na cultura de massas, que constitui o domínio empírico desta investigação. O objetivo é projetar um novo olhar sobre o luso-tropicalismo, analisando a sua disseminação a partir de alguns eventos da cultura de massas que terão contribuído para a sua invisibilidade e eficácia política” (Cardão, 2014: 33).

<sup>2</sup> Sobre o excepcionalismo nos discursos imperiais, Edward Said referiu: “Todos os impérios no seu discurso oficial afirmam que não são como todos os outros, que as suas circunstâncias são especiais, que têm a missão de esclarecer, civilizar, trazer ordem e democracia, e que usam a força apenas como último recurso. E, mais triste ainda, há sempre um coro de intelectuais dispostos a dizer palavras calmantes sobre impérios benignos ou altruístas, como se não devêssemos confiar na evidência dos olhos observando a destruição, a miséria e a morte trazidas pela última civilização missionária” (Said, 2003: XVII).



Da tese luso-tropicalista se pode hoje dizer que, para um grupo já considerável de homens de estudo e até de homens públicos, de Portugal e do Brasil, deixou de ser um simples objeto de atenções acadêmicas, para se apresentar sob a forma de um método novo e talvez dinâmico, não só de reinterpretação como de reorientação do comportamento, quer de Portugueses, quer de Brasileiros, em face de novas situações internacionais de economia, de política e de cultura (Freyre, 1961: 2).

Enquanto na primeira metade do século XX se celebrava ideologicamente a ação colonial dos portugueses, marcada pelo imperativo da missão civilizadora, de pendor etnocêntrico e imperialista; a seguir à Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, após o início do período de descolonizações, passou-se a afirmar o cariz multirracial e os princípios generosos da colonização portuguesa. O luso-tropicalismo renovou o modo de imaginar o império colonial português, e uma parte substancial das suas representações permaneceu após a descolonização, dando origem a narrativas sobre o orgulho na história de Portugal, em particular na história dos Descobrimentos, considerado o período áureo da história de Portugal, e generalizou a ideia da ausência de preconceito racista dos portugueses, um tema que continua a ser central no capítulo das representações nacionais.

Não obstante as representações associadas ao excecionalismo português ainda existam no espaço público, e atravessem várias áreas, não se resumindo ao campo institucional<sup>3</sup>, não faltam exemplos de várias formas de racismo na sociedade portuguesa contemporânea<sup>4</sup>. A cultura popular urbana também tem servido de entreposto para a reprodução de representações estereotipadas da população negra. Nomeadamente através de séries de ficção e números humorísticos, praticados por diversos humoristas, independentemente das suas filiações políticas, que passam muitas vezes despercebidos, ou por questionar, como o *blackface*.

Como todos os regimes classificatórios, a raça baseia-se no estabelecimento de categorias, escalas de comparação, estereótipos e representações negativas. Apesar de ter sido descartado enquanto conceito científico, raça é uma construção histórica e social e o racismo persiste enquanto prática poderosa. Seja como matéria-prima que alimenta preconceitos e discriminações, ou como marcador social e cultural que identifica e classifica pessoas e situações (Solomon & Bulmer, 1999; Taguieff, 2001).

---

<sup>3</sup> Ver por exemplo como emergiu uma corrente nacionalista no âmbito da música popular urbana na década de 1980 (Cardão, 2018; Cardão, 2019).

<sup>4</sup> Várias áreas disciplinares têm procurado mapear e caracterizar o racismo na sociedade portuguesa contemporânea. Por exemplo: (Araújo & Maeso, 2016; Bethencourt, 2015; Cabecinhas, 2007; Henriques, 2018; Vala et al. 2015).

Neste artigo procurar-se-á fazer uma breve história do humor racista em Portugal, contemplando especificamente o uso de *blackface*, um subgênero humorístico que nunca foi objeto de investigação em Portugal, embora seja um tema amplamente documentado noutros contextos (e.g. Bean, James & Brooks, 1996; Hornback, 2010; Johnson, 2012; Kersey, 2011; Nowatzki, 2010; Sammond, 2015; Weaver, 2016). Não se pretende fazer a história do *blackface* desde a sua origem, mas a partir do momento em que esta prática passou a adquirir visibilidade na imprensa e foi disseminada através dos meios audiovisual, sobretudo através de fotografias e programas televisivos.

Não obstante haja descontinuidades, e períodos onde o *blackface* foi menos visível publicamente, o seu uso no humor português contemporâneo é uma prática corrente. Nem mesmo a cisão política após o 25 de abril de 1974, e o conseqüente processo de descolonização, conduziu ao desaparecimento do *blackface*. Dir-se-á que ele até está mais visível na atualidade, como se depreende da página de *Facebook Blackface Portugal* (<https://www.facebook.com/blackfaceportugal/>), uma fonte importante para a elaboração do presente artigo, que colige vários exemplos do uso de *blackface* na sociedade portuguesa contemporânea.

A abordagem inicia-se precisamente com um diagnóstico da situação atual, ou a partir de um problema contemporâneo, que é constatar a presença e visibilidade do *blackface* na atualidade.<sup>5</sup> Questionar o presente passa também por tentar refazer as condições de emergência das atuais formas de humor racista e encetar uma análise dos legados, efeitos e “durabilidades imperiais”<sup>6</sup>.

De natureza exploratória, este artigo pretende iniciar um estudo sobre o humor racista em Portugal, analisando em particular o uso do *blackface*. Para o efeito, descrever-se-ão os seus antecedentes históricos, para posteriormente identificar alguns dos seus praticantes em Portugal, entre os quais o humorista Romão Félix, que criou a personagem “Parafuso” em Moçambique, ainda durante o tempo colonial, e teve alguma projeção mediática, inclusive a seguir ao 25 de abril de 1974.

Examinar-se-á igualmente a invisibilidade do humor racista nas representações dominantes, e valorizadas culturalmente, do humor em Portugal, ainda que o género

---

<sup>5</sup> Procurar-se-á seguir metodologicamente o conceito de tempo presente; “Longe de corroborar a realidade atual, a história do presente aponta para uma mudança desenfreada em direção ao presente, fazendo com que a história funcione como fonte de diferenciação à luz das contingências do presente e do passado” (Tazzioli, Fuggle & Lanci, 2015: 3).

<sup>6</sup> Segundo Ann Laura Stoler, a durabilidade pode “capturar três características principais das histórias coloniais do presente: as qualidades endurecidas e tenazes dos efeitos coloniais; as suas temporalidades estendidas e prolongadas; e, não menos importante, suas restrições e confinamentos duráveis, e às vezes intangíveis” (Stoler, 2016: 7).



tenha uma circulação pública considerável. A este respeito, discutir-se-á como humor se autorrepresenta como uma atividade genericamente positiva e libertadora, que contribui alegadamente para contornar as restrições sociais, exigências morais e os compromissos éticos (Gates, 2018; Harper, 2002; Reichl & Stein, 2005; Robinson, 2007; Sotiropoulos, 2006; Tucker, 2007; Weaver, 2011).

Na secção final do artigo, assinalar-se-á como a prática do *blackface* permanece na atualidade, inclusive em *sketches* humorísticos feitos por humoristas com grande visibilidade mediática e qualidade reconhecida, como Ricardo Araújo Pereira<sup>7</sup>, o que sugere que a circulação e o consumo do *blackface* em Portugal é transversal a vários setores da sociedade portuguesa.

A sobrevalorização da capacidade transgressora do humor tende a colocá-lo fora da crítica, mesmo quando exercício humorístico ofende minorias marginalizadas ou articula e reproduz estereótipos racistas. As críticas tendem a ser desvalorizadas e depreciadas como tentativas de limitar a liberdade de expressão, ou acusadas de estar alinhadas com as lógicas do “politicamente correto”, um termo central nas discussões sobre o humor na contemporaneidade, que tem servido de mediador para discutir a proliferação do *blackface* no período pós-colonial.

### 1. Antecedentes e repercussões

Após a promulgação das Leis Jim Crow, que institucionalizaram a segregação racial nos Estados Unidos da América, a cultura popular americana produziu uma série de narrativas e imagens de teor racista. Ainda no século XIX, estabeleceu-se uma forma de entretenimento racista, denominada *blackface*, na qual homens brancos maquilhavam a cara de negro, com carvão de cortiça queimada e posteriormente com graxa, com o intuito de parodiar a população negra.

Conhecidos inicialmente como *minstrel shows*, estes espetáculos foram uma das primeiras formas de entretenimento distintamente norte-americana a ser bem-sucedida internacionalmente. Os espetáculos de menestréis tornaram-se poderosos geradores de estereótipos e criaram uma série de personagens que infantilizavam e minorizavam a população negra, nomeadamente através de caricaturas simplificadoras, cheias de clichés e truísmos, através das quais a população negra era representada como sendo

---

<sup>7</sup> Ricardo Araújo Pereira (Lisboa, 1974) é guionista desde 1998. Em 2003 formou o coletivo de humoristas Gato Fedorento. Escreve semanalmente na *Visão* (Portugal) e na *Folha de S. Paulo* (Brasil). Publicou seis livros de crónicas além dos volumes que reúnem os guiões do programa radiofónico, e de um ensaio. Coordena a coleção de Literatura de Humor da Tinta-da-china, que publicou livros de Charles Dickens, Denis Diderot, Jaroslav Hasek, Ivan Gontcharov, Robert Benchley, S.J. Perelman, George Grossmith e José Sésinando.

infantil, preguiçosa, covarde, criminosa, que mentia compulsivamente, falava mal inglês, etc.

Os espetáculos, que continham música, dança e um conjunto de situações burlescas, vão ser responsáveis por produzir uma caricatura negativa da população negra, representada com pele escura, olhos arregalados, lábios vermelhos e dentes brancos brilhantes. Esta caricatura vai posteriormente ser disseminada e consumida internacionalmente através de diversos meios, nomeadamente o cinema (Kersey, 2011), desenhos animados (Sammond, 2015), banda desenhada (Hornback, 2018), música (Cox, 2011), postais, bens de consumo, publicidade, etc. Diversas personagens, como a Mammy, Uncle Tom, Sambo, Zip Coon, Jezebel, Sapphire, vão passar a fazer parte da história da cultura e imaginação popular<sup>8</sup>. Todas elas vão contribuir para fixar uma imagem estereotipada e negativa da população negra.

É precisamente este conjunto de representações essencialistas, significados acumulados e repertórios de narrativas e imagens, através dos quais a diferença racial é representada e naturalizada, que conduzem Stuart Hall a afirmar que a cultura popular possuiu o seu próprio “regime de representações racializadas”.

Típico desse regime de representações racializadas era a prática de reduzir as culturas dos negros à natureza ou de naturalizar a “diferença”. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre pessoas negras e brancas são “culturais”, então elas estão abertas a modificações e mudanças. Mas se elas são “naturais” - como acreditavam os proprietários de escravos - estão além da história, e são permanentes e fixas. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional desenhada para fixar a “diferença” e, assim, garanti-la para sempre (Hall, 2003: 245).

Não é só através das representações da cultura popular que a prática da *blackface* sobrevive e se reproduz. Ela hoje está presente em diversos locais e acontecimentos, desde os trajes de Halloween, passando pelos desfiles de carnaval<sup>9</sup>, até às “tradições

---

<sup>8</sup> São vários os estereótipos associados a cada personagem negra representada negativamente. Há, por exemplo, os “Toms”, que seriam os chamados negros “bons”, submissos, estoicos, generosos, altruístas que, mesmo violentados e escravizados, nunca se revoltavam contra os seus patrões. Os “Coons”, que seriam considerados pouco-confiáveis e eram retratados como preguiçosos, bufões, falam mal inglês, comem melancia e roubam galinhas. O “mulato trágico”, que é racialmente dividido e pode eventualmente ser aceite e considerado atraente, mas a sua herança negra condena-o invariavelmente a um fim trágico. As “Mammies”, que é protótipo da “criada” devotada à família branca, representada por uma mulher obesa e bem-humorada. Os “Bad Bucks”, que eram representados como sendo fisicamente fortes, violentos e revoltados (Brown, 2019).

<sup>9</sup> No carnaval português de 2019 houve vários exemplos de máscaras e desfiles que recorriam ao *blackface*. Nomeadamente no Carnaval da Sertã e no desfile de Carnaval da Escola do Godinho, em Matosinhos, em



natalícias” de alguns países europeus. Por exemplo, a tradição holandesa do *Zwarte Piet* (Pedro Preto), na qual várias pessoas brancas usam *blackface* para retratar uma personagem negra, que é representada como sendo alegre, acrobática, propensa a cometer erros e a agir infantilmente, além de se singularizar por falar mal holandês. O *Zwarte Piet* tem como função ajudar a entregar os presentes de Natal, mas apenas às crianças que se portarem bem. Diz a lenda, que as crianças que se portam mal, acabam sequestradas e são enviadas para Espanha ou atiradas ao Mar Negro (Schor & Martina, 2016).

O *Zwarte Piet* cumpre aqui o papel de mais uma figura arquétipo associada à população negra, que é a figura do fantasma, que tem diversos desdobramentos narrativos e figurações, entre as quais, o bicho papão, o homem do saco, a coca, o monstro do armário, ou o “Preto-Pápusse-Papão”, uma criação do arquiteto português Cottinelli Telmo e do pintor Augusto de Santa-Rita.

Os *Noiraud*, também conhecidos como os “negros”, são mais uma tradição europeia de carnaval, desta feita de origem belga, que remonta ao tempo colonial. Os *Noirauds* desfilam pelas ruas de Bruxelas durante o carnaval para recolher fundos com intuítos caritativos (Desmas, 2019).

Um outro exemplo de *blackface* na contemporaneidade é a boneca inspirada nas caricaturas dos espetáculos de menestréis, denominada *Golliwog*, que é bastante popular em diferentes países europeus, e ainda é comercializada na Austrália e na Grã-Bretanha. As personagens femininas estão normalmente vestidas de empregadas domésticas e *Golliwog* é um nome comum dado a animais de estimação pretos, especialmente cães (Moore, 2016).

Estas são algumas das tradições que articulam e reproduzem narrativas e imagens racistas que ainda persistem na atualidade. São tradições cuja construção faz parte de um processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, ainda que apenas pela imposição da repetição ao longo do tempo, que torna essa tradição aparentemente real e verdadeira.

A tradição inventada é entendida como um conjunto de práticas, normalmente governadas por regras abertamente ou tacitamente aceitas e de natureza ritual ou simbólica, que procuram inculcar certos valores e normas de comportamento por repetição, o que implica automaticamente uma continuidade com o passado. De fato, sempre que possível, elas tentam estabelecer continuidade com um passado histórico adequado (Hobsbawm, 2012: 1).

---

que as crianças desfilaram fantasiadas de “africanos” e usaram *blackface*. Ver *Blackface Portugal*. Consultado em: <https://www.facebook.com/blackfaceportugal/>

## 2. O Blackface colonial

Durante o colonialismo português alguns humoristas especializaram-se no género *blackface*. Um deles foi o humorista Romão Félix, um português radicado em Moçambique, que criou a personagem Parafuso em 1955, data em que ganhou o primeiro prémio de um concurso para imitadores, promovido pela Rádio Clube de Moçambique. Romão Félix realizou vários espetáculos com a sua personagem Parafuso, nomeadamente em Moçambique, África do Sul e em Portugal. Gravou vários fonogramas, maioritariamente singles, entre os quais, *Twist da Josefina* (Bayly, 1970), *Trinitá* (Fonoplay, 1973), *Parafuso no Jones* (Butterfly Records, 1976). Após a descolonização, Romão Félix estabeleceu-se em Lisboa, realizou vários espetáculos pelo país, sobretudo para a população retornada de Moçambique, e voltou a gravar diversos fonogramas, entre os quais, *Parafuso em Lisboa* (Fontana, 1976), *Parafuso no England* (Fontana, 1977), *Parafuso relator desportivo* (Fontana, 1978), *Saudade* (Fontana, 1981). Romão Félix cessou a sua atividade de humorista em 1984.

O número humorístico de Romão Félix era decalcado dos espetáculos norte-americanos de menestréis, incluindo igualmente anedotas, trechos musicais e interpretação de situações burlescas, através das quais a população negra de Moçambique era caricaturada de forma depreciativa. Romão Félix exibia-se com a cara pintada de negro para interpretar uma personagem de um negro suburbano, sobretudo das grandes cidades, que era caracterizado como sendo preguiçoso, obtuso, supersticioso, pouco inteligente e que expressava a sua individualidade através da música e da dança.

À semelhança dos “jardins zoológicos humanos”, que foram uma forma de entretenimento que converteu a população negra em objeto de exposição para consumo europeu, este tipo de espetáculos destinava-se exclusivamente à população colona. Neles traduzia-se a hierarquia racial da sociedade colonial, e reforçava-se a construção de uma especificidade identitária negra, objetivando-a numa caricatura depreciativa.

Está ainda por investigar com mais detalhe a projeção e longevidade do uso de *blackface* no humor português. Falta, por exemplo, reunir informação mais aprofundada sobre a presença deste género humorístico no contexto colonial português e examinar as suas ramificações.

Numa investigação preliminar, foi possível verificar que Romão Félix não foi um caso isolado. Antes dele já teriam existido outros humoristas a praticar igualmente o *blackface*. Entre eles, o humorista Manuel Soares, que criou a personagem Sabonete, através do qual parodiava o chamado *mainato*, nome dado, em Moçambique, aos empregados domésticos negros que lavavam a roupa; e ainda o humorista José Galha, que criou a personagem Mandji Verdji, um indiano que possuía um pequeno estabelecimento comercial em Moçambique, intitulado Bazar Apetitoso (*Plateia*, 1961).



Todos estes humoristas contribuíram para constituir e reforçar um retrato negativo e estereotipado da população negra. E fizeram-no através do humor, uma prática vista publicamente como inofensiva e, nalguns casos, “libertadora”. Entre rótulos grotescos e paternalismo, a população negra foi sendo retratada como endemicamente inferior, todavia, admiradora do progresso e modernidade da “civilização branca”, como se inferia das narrativas que eram reproduzidas nos fonogramas gravados.

Embora ridicularizasse aqueles que no quadro das representações coloniais estariam aquém da civilização, o humorista Romão Félix advertia num texto escrito na contracapa de um dos seus discos, intitulado *Parafuso em Lisboa*, que brincava sem ofender, acrescentando que o seu número humorístico se assemelhava à “ternura sadia com que um brasileiro imita o português”. Contudo, a “ternura sadia” confundia-se com paternalismo e apoucava e apoucava a população negra. Parafuso era, afinal de contas, uma personagem de origem humilde, destituída dos valores elementares da cultura e civilização, tal como estes eram entendidos no contexto colonial e se traduziam na legislação portuguesa<sup>10</sup>.

A produção da inferioridade negra manifestava-se na criação de uma personagem que falava incorretamente português, uma característica comum a todas as representações *blackface*, tinha perturbações na fluência da fala, possuía um discurso caracterizado por repetições, pausas, bloqueios e era incapaz de usar estruturas linguísticas elaboradas. Romão Félix repetia uma fórmula para terminar a sua rábula humorística. Esta ilustrava como o humorista criara uma personagem negra, acriançada e destituída de inteligência: “chi... mas cada um és como cada qual, mas ninguém és como evidentemente... ambanine e qui o chicuambo proteja todos vocês...”

---

<sup>10</sup> Recorde-se que no contexto colonial português a supressão formal do Estatuto do Indigenato só aconteceu formalmente em 1961, e os seus efeitos deste quadro legal discriminatório estenderam-se no tempo. Até 1961 vigorou o chamado Acto Colonial, que no título II - “Indígenas”, estabelecia um regime jurídico especial para assegurar os direitos naturais dos “indígenas”, tutelar e fazer cumprir os seus deveres morais e legais de trabalho, e conseguir com “suavidade a transformação dos seus usos e costumes”. Para que os “indígenas”, entenda-se, os indivíduos negros e seus descendentes, adquirissem cidadania portuguesa deviam satisfazer os seguintes requisitos: “ter mais de 18 anos, falar correctamente a língua portuguesa, exercer profissão, arte ou ofício de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas da família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim, ter bom comportamento e ter adquirido ilustração e os hábitos pressupostos para aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses, não ter sido refractário ou desertor do exército português. Quem exercesse cargo público, por nomeação ou contrato; ter feito parte de corpos administrativos; possuir o primeiro ciclo dos liceus ou habilitação literária equivalente, ser comerciante matriculado. Quando conseguia obter alvará de cidadania, o “indígena” passava finalmente à categoria de “assimilado”, mas não transmitia o estatuto ao filho. Este tinha de completar 18 anos para requerer o referido alvará. Ver “Estatuto do indigenato”. Consultado em: <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf>

Enquadrado por normas e hábitos fortemente racializados, o sistema colonial não vivia apenas através de desígnios estatais e instituições coloniais, ele traduzia-se igualmente na vida quotidiana e em diversas formas de entretenimento. Designadamente na generalização de um género de humor racista, que não correspondia ao alegado excecionalismo português no capítulo das relações raciais.

O número humorístico de Romão Félix foi inclusivamente criticado por ser ofensivo e não seguir os postulados integradores, alegadamente respeitadores da diferença e diversidade cultural, associados ao luso-tropicalismo. No início da década de 1970, o jornal *Voz Africana*, publicado em Moçambique, imprimiu um artigo intitulado “Até quando o Sr. Parafuso no Rádio Clube?”, que convocava argumentos de índole luso-tropicalista para criticar os programas do humorista na Rádio Clube de Moçambique:

Nós somos um povo multirracial agradável seria se nenhum programa destas rádios lesasse a camada intermédia e mais baixa destes portugueses negros ou daqueles lusitanos indianos. (...) Talvez a Direcção da RCM houvesse se esquecido de estudar a sério as consequências directas ou indirectas do programa ‘Parafuso’ tão desactualizado como ridículo. O que pretende afinal este Sr. ‘Parafuso? Ridicularizar alguns alegrando outros? (Nyaunga, 1972: 8).

Em vez de inverter os preconceitos produzidos pelo colonialismo, o sketch humorístico de Romão Félix contribuía para os reforçar. Através de imitações simplificadoras e estereotipadas, Romão Félix repercutia as grelhas segregadoras do colonialismo, ao mesmo tempo que dialogava com um género humorístico de origem norte-americana, que dispunha de formas, padrões e características particulares que o singularizam. Ou seja, o *blackface* não era apenas uma especificidade da realidade colonial portuguesa, era também um género internacional conhecido, cujos significados eram partilhados por uma comunidade de espectadores e ouvintes, que deu origem a uma espécie de comunidade global de humor (racista).

O conceito de fixidez é central para os discursos coloniais construírem a noção de alteridade cultural. Homi Bhabha refere que “a fixidez, enquanto signo de uma diferença cultural/ histórica/ racial no discurso do colonialismo, constitui um modo paradoxal de representação: conota rigidez e uma ordem imutável, bem como desordem, degeneração e repetição compulsiva” (Bhabha, 2005: 143). Do mesmo modo, o estereótipo é a forma de imobilizar e fixar uma representação de maneira excessiva e fantasiosa.

A construção do retrato do colonizador impôs a construção paralela, mas invertida, do colonizado. No contexto do colonialismo português, o *blackface* construiu um poderoso retrato negativo da população negra que, ao ser convertida em objeto de riso e escárnio, reforçou a sua posição subalterna na sociedade colonial. Com narrativas e imagens que



depreciavam e estigmatizavam a população negra, o humor, em especial, o *blackface*, foi um dos dispositivos banais do poder colonial.

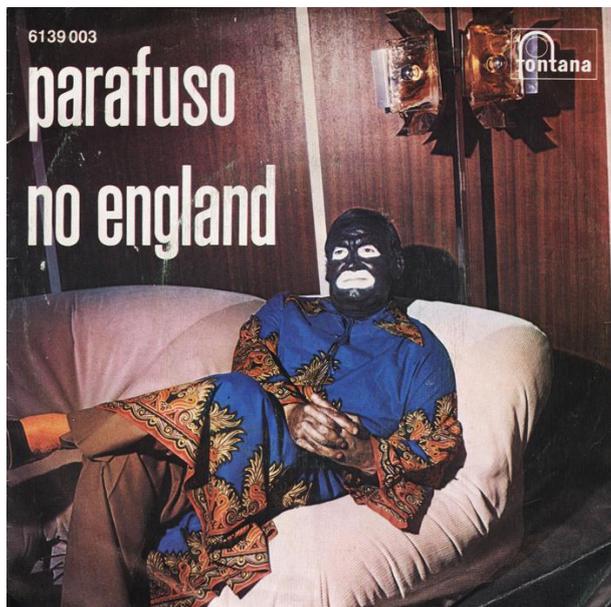


Figura 1: *Parafuso No England* (7", Vinil, 45 RPM, Fontana, 1977)

### 3. O humor enquanto transgressão

Falar em géneros nacionais de humor é contraproducente e essencialista, mas pode servir estrategicamente para mapear um género humorístico presente em Portugal que, não obstante a sua popularidade, tem pouca visibilidade mediática. É o caso do humor racista, um género ausente da cultura livresca, que canonizou um quadro de temas ilustrativos do humor “erudito”, ou considerado de “bom gosto”.

Embora possa promover essencialismos e reforçar estereótipos, o humor é visto como uma prática genericamente positiva e transgressora, porque permite contornar as restrições sociais e romper com as exigências morais e os compromissos éticos. Porém, a sobrevalorização da capacidade transgressora do humor tende a colocá-lo fora da crítica, mesmo quando o exercício humorístico é inconveniente, ofensivo ou assenta em estereótipos racistas.

Mesmo os autores que analisam o humor sob o ponto de vista ensaístico ou filosófico, como Simon Critchley (2002), tendem a enfatizar os elementos corrosivos do humor, sugerindo que este pode contrariar os poderes estabelecidos ou expor a sua fragilidade. Simon Critchley dá como exemplo a seguinte anedota feminista: “Quantos homens são

precisos para revestir a parede de uma casa-de-banho? Não sei... depende de quão finos os talhares”<sup>11</sup>.

Existem, todavia, versões racistas da mesma anedota, nas quais os homens, são substituídos por negros ou judeus, o que aproxima a anedota do breviário de representações racistas e xenófobas. As anedotas seriam formalmente idênticas, mas bastaria alterar o sujeito da frase para alterar o significado. Critchley opta por fazer uma leitura valorativa, estabelecendo uma dicotomia entre dois tipos de humor, o verdadeiro, que seria capaz de criticar ou desmontar uma dada situação ou acontecimento, e o falso, ou politicamente “reacionário”, que reificaria as hierarquias sociais, reproduziria o sexismo e a discriminação racial. No entanto, segundo Michael Billig,

Critchley não menciona que existem versões racistas da mesma piada. A anedota pode ser encontrada, por exemplo, nos "sites de piadas" dos Ku Klux Klan, onde é perguntado quantos negros ou judeus (geralmente desconsiderados com epítetos ofensivos) são necessários para ladrilhar uma sala (...) as piadas usam o mesmo "jogo de forma" da versão que Critchley elogia. Tal como a piada da casa de banho, a piada dos azulejos usa uma mudança repentina no significado da expressão “são precisos”. A estrutura semântica é idêntica nas versões racista e feminista. No entanto, Critchley não se atreveria a classificar as versões racistas como piadas “verdadeiras”. Isto não tem nada a ver com a forma ou o humor técnico das anedotas, e tudo a ver com sua política tendenciosa (Billig, 2005: 158-159).

Em vez de se enveredar por uma discussão sobre o que define o humor verdadeiro, o que implicaria admitir que o humor tem propriedades fixas, optar-se-á por verificar como se criou um corpus humorístico digno, ou de bom gosto, relegando outros géneros para a periferia. As antologias do humor publicadas em Portugal foram um dos meios de distinguir e separar o humor interessante, ou culto, do humor banal. O humor racista - que é primário, discriminatório e pouco sofisticado - ficou fora das antologias do humor. A colocação do humor racista na periferia retirou-lhe valor cultural, mas não impediu a sua disseminação e popularidade.

Em 1969, Ernesto Sampaio e Virgílio Martinho publicaram na editora Afrodite, a primeira “Antologia do Humor Português”, reunindo em mais de 1000 páginas vários nomes consagrados da literatura portuguesa, entre os quais, Gil Vicente, Bocage, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Gomes Leal, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Manuel de Lima, Alexandre O’Neill, António Maria Lisboa.

Os coordenadores da “Antologia do Humor Português” garantiam que a opção literária não traía “o filão mais importante do humor português, que é representado na nossa

---

<sup>11</sup> “How many men does it take to tile a bathroom? I don’t know, It depends how thinly you slice them” (Critchley, 2002: 11)



literatura pela sátira” (Mello, 1969: XVIII). A deslocação do meio literário para o espaço televisivo trouxe novos autores, e antologias renovadas, mas estas continuaram a manter na periferia os humoristas que não cabiam no denominado “humor culto” (Silva & Santos, 2008). Nas antologias mais recentes continua a prevalecer um entendimento literário do humor, valorizando-se os géneros humorísticos mais sofisticados, em particular aqueles que pressupõem diferentes artifícios na modulação e articulam dimensões linguísticas e recursos estilísticos.

As duas antologias mencionadas privilegiam uma relação de exterioridade em relação ao objeto que pretendiam antologizar. Nesse sentido, ambas omitiam que não estavam apenas a descrever e a interpretar o humor em Portugal, ou a escolher os humoristas mais representativos do humor nacional, elas estavam também a produzir e a edificar um cânone humorístico.

Quer a abordagem ensaísta ou filosófica do humor, quer as antologias do humor português, tendem a excluir outros géneros humorísticos, como o humor racista, o que dificulta a tarefa de historiar a emergência e disseminação deste género humorístico. Ou seja, este tipo de abordagens parte do princípio que o humor tem características imanentes, que se elevam acima das circunstâncias da sua produção, e acredita que há géneros de humor superiores ou “verdadeiros”, e só esses merecem ser referenciados. Há, todavia, outras hipóteses interpretativas para analisar o humor, que não passam pelas distinções entre o humor falso e o verdadeiro, nem por uma valoração estética, suscetível de idealização.

Do mesmo modo que o desejo de converter o humor num objeto estético é contraproducente para uma análise crítica do humor, a ideia do carácter benigno do riso, ou a valorização da sua dimensão catártica ou libertadora, faz com que o humor se torne impossível de escrutinar. No seu estudo sobre o humor enquanto prática social e histórica, Michael Billig refere:

Podemos considerar que “é bom rir” e, quando o fazemos, podemos acreditar que proferimos algo tão evidente e banal que não requer justificação adicional. No entanto, as crenças sobre a benignidade do humor não ficam fora da História. O que parece natural e tão cheio de bom senso numa época parecerá estranho noutra (Billig, 2005: 2).

A abordagem historiográfica permite situar e contextualizar a emergência de um género humorístico específico e, paralelamente, desnaturalizar a representação de um humor com propriedades intrínsecas, inerentemente crítico ou disruptivo. Embora esteja ausente da cultura livresca, que canonizou um quadro de temas ilustrativos do humor considerado de “bom gosto”, o humor racista é um género instalado na cultura

humorística portuguesa, e reproduz-se quer através de anedotas racistas, quer através do uso de *blackface* em diversos *sketches* humorísticos.

#### **4. O *blackface* pós-colonial**

A tendência para considerar a história de Portugal uma história doméstica e exclusivamente europeia, e relegar a história imperial para uma dimensão extraterritorial e episódica, obscurece o facto de os impérios europeus terem sido criados através de múltiplos processos de conquista, colonização, povoamento e trocas culturais.

A cesura que se fez com a dimensão imperial de Portugal após a descolonização, e se intensificou com o processo de redefinição identitária originado pela integração europeia, reforçou a separação entre uma história doméstica ou nacional e outra extraterritorial ou imperial. Em virtude desta separação político-institucional, o racismo, entre outras formas de discriminação mais patentes na sociedade colonial, seria considerado um preconceito associado ao passado colonial, que os mais voluntaristas gostariam de ver erradicado após a descolonização. Porém, o racismo sobreviveu à cisão política e tende a persistir enquanto marcador de preconceitos e discriminações, nomeadamente através do humor.

A persistência de formas históricas de humor racista indicia que as hierarquias e as discriminações raciais do colonialismo perduram no tempo, e que o encontro colonial produziu efeitos duradouros em outros domínios, nomeadamente no campo das representações raciais.

Num país que possui um discurso oficial e uma representação histórica segundo a qual o racismo, ou o problema da discriminação racial, não se coloca ou não existe, talvez pareça anacrónico falar da resiliência de um género de humor racista em Portugal. Porém, este género sobrevive em dezenas de sites que reproduzem anedotas racistas, das quais as anedotas sobre o ex-presidente de Moçambique, Samora Machel, foram uma conhecida variação.

Poder-se-á dizer que as anedotas racistas constituem género humorístico autónomo, transmitido quotidianamente, à semelhança das anedotas que tem por objeto “os alentejanos”, ou “as loiras”, igualmente populares em Portugal, e que dialogam de resto com géneros de humor internacionais codificados, como as anedotas sexistas, ou a anedotas sobre grupos particulares de pessoas.

W. Du Bois abre o segundo capítulo do livro *The Souls of Black Folk* (2007) referindo que o problema do século XX é o “problema da linha de cor”. Du Bois capta a importância de raça enquanto categoria, e do racismo enquanto prática social, e sugere que o



problema da linha de cor continua a moldar a realidade cultural e política contemporânea (Mezzadra, 2019: 110).

Ser visto socialmente como um “problema” convoca a questão do sujeito, designadamente a produção de uma subjetividade negra amputada, e coloca em evidência a forma como a população negra está condenada a olhar para si própria através do olhar dos outros.

Ser objeto de riso, alvo de inferiorização e menosprezo, através de um género humorístico específico tende a reforçar a sensação de estranhamento, ou a consciência de “ser um problema”. O “problema negro” foi igualmente descrito por Franz Fanon através da célebre expressão “Olha, um Preto” (Fanon, 1975: 121-153), que se traduz na experiência de uma alteridade em relação a si e ao seu próprio corpo. No mundo dominado pelo “privilégio branco” (López, 2005), o negro encontraria dificuldade em elaborar a sua própria subjetividade, ou iniciar um processo de subjetivação, na medida em que seria mais visto como um objeto (olhado pelos outros) do que um titular do olhar. O humor é um espaço onde se produzem discursos, representações e objetos humorísticos, bem como privilégios de quem os pode constituir e desfrutar através do riso, privilégios de ver e ser visto, uma prerrogativa que decorre em grande medida de um “sistema de vantagens baseado na raça” (Bergo & Nicholls, 2015: 16). Nesse sentido, o humor é um dos disseminadores culturais de uma forma de racismo particular - o “racismo recreativo” (Moreira, 2018), que utiliza o humor para multiplicar estereótipos e expressar desprezo em relação a minorias raciais.

A referência ao *blackface* pós-colonial não significa uma mera forma de periodização, que seria sinónimo do fim ou “a seguir ao colonialismo”, quando o processo de descolonização territorial e política se iniciou, nem remete para uma ideia de resquício do colonialismo na atualidade, que tende a embalsamar o tempo e a mudança.

Pós-colonialismo é, num aspecto importante, um termo enganador uma vez que o “pós” não indica uma periodização de acordo com a qual o colonialismo se situa no nosso passado e só tem interesse histórico. De facto, o termo “pós” em pós-colonialismo afirma, enfaticamente, o contrário: o colonialismo foi central na formação do período que lhe sucedeu (Seth, 2018: 47).

O pós-colonialismo é, portanto, uma forma de problematizar as persistências coloniais e confrontar criticamente os seus desdobramentos na atualidade. Ou seja, é uma forma de colocar o colonialismo no centro das preocupações contemporâneas, mobilizando para o efeito diversos instrumentos analíticos e conceptuais para o analisar.

A emergência de diversos movimentos afrodescendentes e antirracistas em Portugal tem contribuído para uma maior vigilância e denúncia do racismo. As atuais formas de humor racista não escapam a essa vigilância. Os humoristas, por seu turno, têm reagido

negativamente a um maior escrutínio do seu trabalho, um fenómeno que não é exclusivamente português, e que dialoga com os debates contemporâneos em torno da emergência do “politicamente correto”. Um termo normalmente descrito de forma pejorativa, mas que pressupõe uma maior vigilância ao uso de linguagem potencialmente ofensiva, que possa acentuar os preconceitos e as discriminações de minorias sexuais ou étnicas, ou de grupos marginalizados.

Com efeito, as críticas ao conteúdo racista de alguns *sketches* humorísticos têm sido desvalorizadas por alegadamente se apropriarem da linguagem do “politicamente correto” que, segundo os seus opositores, envereda por uma leitura moralista do humor e constitui um entrave à liberdade de expressão do humorista. Entende-se, por princípio, que o humor tem a obrigação de ser “politicamente incorreto”, no sentido em que pretende denunciar e expor os estereótipos ao ridículo, mesmo que estes possam discriminar e excluir.

Em Portugal, Ricardo Araújo Pereira foi um dos humoristas que se insurgiu contra o “politicamente correto” e referiu-se, em particular, a uma série de expressões coloquiais que os humoristas deveriam continuar a usar, por exemplo, a palavra “mariconço”, mesmo que alguns grupos marginalizados as considerassem ofensivas. Para Ricardo Araújo Pereira, as expressões coloquiais seriam do domínio da linguagem figurativa e não literal, logo não teriam uma correspondência direta com a realidade. Porém, esta demarcação artificial entre o literal e o figurativo omite que não é a linguagem que discrimina, é antes o uso que se faz dela que pode, ou não, discriminar.

Em reação a uma polémica originada por uma crítica a um *sketch* humorístico da sua autoria, alegadamente homofóbico, Ricardo Araújo Pereira mencionou que “todas as pessoas, independentemente da cor, género, religião ou orientação sexual podem ser achincalhadas. Sou pela igualdade” (Pereira, 2016).

Ao colocar-se enquanto defensor do direito à liberdade de expressão, ilimitada e sem filtros, o que incluía a liberdade “de dizer o que quiser” (Pereira, 2016; 2017; Pereira a Oliveira, 2018), Ricardo Araújo Pereira reclama para os humoristas o direito a ofender, acrescentando que “as pessoas acham que não têm o direito de serem ofendidas” (Pereira & Hume a Cipriano, 2018). Sem querer se sujeitar à crítica ou à repreensão social, o humorista conduzia a discussão para os perigos decorrentes da limitação do uso de linguagem ofensiva no humor, uma prática que, no seu entender, seria incompatível com qualquer interdito, ou cedências ao “politicamente correto”, o que na prática colocaria o humor fora do escrutínio crítico.

Talvez por acreditar que o humor tem características intrínsecas, alegadamente benignas e disruptivas, e que o discurso humorístico extravasa os limites tradicionais da liberdade de expressão, Ricardo Araújo Pereira não hesitou em recorrer ao *blackface*. Fê-



lo, por exemplo, numa campanha publicitária da MEO em 2014 (Manso, 2014), e em diversos sketches do grupo humorista, Gato Fedorento<sup>12</sup>.

Num dos programas de humor mais célebres realizados pelos Gato Fedorento, intitulado *Diz que é uma Espécie de Magazine*, transmitido pela RTP entre 2006 e 2007, havia inclusivamente um *sketch* habitual de *blackface*, no qual Ricardo Araújo Pereira interpretava uma personagem denominada Professor Chibanga, o nome real de um conhecido toureiro negro em Portugal. A personagem retratava um mágico com poderes especiais que tinha a capacidade de adivinhar o futuro numa bola de cristal. Além de mentir compulsivamente e inventar falsas futurologias, o Professor Chibanga caracterizava-se por falar mal português e possuir um forte sotaque.

Esta personagem dialogava de resto com uma figura típica do humor racista, presente em diversos filmes norte-americanos, denominada “o mágico negro”, por vezes também denominado “o negro místico” (Latif & Latif, 2016) uma personagem estereotipada de um negro que tinha como missão ajudar o protagonista “branco”, personagem principal da história, sacrificando-se por ele, ou dando-lhe conselhos.

## Conclusão

Todos os discursos, práticas e representações resultam de histórias e culturas específicas. O humor, em especial, o humor racista, resulta de uma configuração histórico-cultural particular. Quer as leis de segregação racial nos Estados Unidos, quer a dominação colonial, foram terrenos propícios para a sua formação, fortalecimento e disseminação (Harper, 2002). O fim do colonialismo não significou o desaparecimento do humor racista, este não só subsistiu, como se diversificou no período pós-colonial (Reichl & Stein, 2005), apresentando novas formas de representação pejorativa da população negra.

O humor racista foi responsável pela produção sistemática de representações negativas da população negra, dando origem a um modo de representar, hierarquizar e naturalizar as diferenças étnicas. Ao sujeitar a população negra a várias representações reducionistas, o humor racista foi um subgénero usado de forma transversal por humoristas tão distintos como Romão Félix, que se especializou no *blackface*, ou Ricardo Araújo Pereira, cuja qualidade e erudição é unanimemente reconhecida, que

---

<sup>12</sup> Sem pretender ser exaustivo, estes foram alguns dos sketches humorísticos em que o grupo Gato Fedorento usou *blackface*: *Fitness Fascista* <https://www.youtube.com/watch?v=dh6ipiAFKjQ>; *Ta Male!*: <https://www.youtube.com/watch?v=S7698Vvszpw>; *Obama Português*: <https://www.youtube.com/watch?v=f7BgL6Jp9AY>; *Dr. House*: <https://www.youtube.com/watch?v=Fpv9XZulYRs>

trabalhou e expandiu diversos géneros humorísticos, mas que não deixou de fazer episodicamente *sketches* humorísticos usando o *blackface*.

Estes dois humoristas não foram os únicos a recorrer ao *blackface* em Portugal. A lista é extensa e diversificada, incluindo nomes como Herman José, Nicolau Breyner, Pedro Fernandes, Francisco Nicholson, António Raminhos, Luís Filipe Borges, Luís Franco-Bastos, Eduardo Madeira, Manuel Marques, Joaquim Monchique, Maria Rueff, Nuno Lopes, Carlos Afonso, César Mourão, Nilton, Marina Mota, Manuel Machado, Bruno Ferreira, Manuel João Vieira, vários concorrentes do “A Tua Cara não me é Estranha” (Programa da TVI entre 2012 e 2017, em que celebridades mediáticas portuguesas imitam diversos músicos internacionais), entre os quais, Luciana Abreu, João Paulo Rodrigues, Toy, Mico da Câmara Pereira (Nogueira, 2014).

Independentemente das opções político-ideológicas, ou escolhas estéticas, um número considerável de humoristas portugueses contemporâneos fez *sketches* humorísticos com *blackface*, dando origem a um repertório de representações racializadas singular no âmbito da cultura popular.

O humor, uma prática considerada inofensiva, e por vezes valorizada por ter uma dimensão crítica ou mesmo disruptiva, também contribuiu para naturalizar uma representação negativa e estereotipada da população negra. O *blackface*, em particular as suas declinações pós-coloniais, esbateu as fronteiras entre a sátira e a ofensa, entre a ironia e o cliché. Em vez de repensar as suas estratégias discursivas na atualidade, o *blackface* mantém-se enquanto forma auto-justificativa, sobrevive alheio à crítica e parece subsistir apenas na imaginação dos seus criadores.

## Agradecimento

Este artigo foi desenvolvido no âmbito das atividades de investigação avançada do Projeto UID/ELT/00509/2013, no Grupo CITCOM do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

## Referências bibliográficas

Araújo, M. & Maeso, S. (2016). *Os contornos do eurocentrismo: raça, história e textos políticos*. Coimbra: CES/Almedina.

Bean, A.; James H. & Brooks, M. (1996). *Inside the minstrel mask: readings in nineteenth-century blackface minstrelsy*. Hanover/ London: Wesleyan University Press.



Bergo, B. & Nicholls T. (2015). *I don't see color: personal and critical perspectives on white privilege*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Bethencourt, F. (2015). *Racismos. Das cruzadas ao século XX*. Lisboa: Temas e Debates.

Bhabha, H. (2005). A questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. In M. R. Sanches (Org.) *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade* (pp. 143-166). Lisboa: Edições Cotovia.

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage publications.

Brown, E. (2019, 27 de março). Mammy Jars Make a Mockery of Black People. Why Are They Still Collected? *New York Times*. Consultado em: [https://www.nytimes.com/2019/03/27/arts/mammy-jars-black-history-month.html?fbclid=IwAR10jHgs66acOzu3PP9q3pqBHFZiy\\_9zk6BkSHxp8hveSeTgwy2Hd2z0XA](https://www.nytimes.com/2019/03/27/arts/mammy-jars-black-history-month.html?fbclid=IwAR10jHgs66acOzu3PP9q3pqBHFZiy_9zk6BkSHxp8hveSeTgwy2Hd2z0XA)

Cabecinhas, R. (2007). *Preto e Branco: a naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.

Cardão, M. (2014). *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*. Lisboa. Edições Unipop.

Cardão, M. (2018). Foram oceanos de amor. Os Descobrimientos Portugueses na cultura pop dos anos 80. *New Perspectives on Luso-Tropicalism. Portuguese Studies Review* 26 (1), pp. 99-148.

Cardão, M. (2019). Dos fracos não reza a História. Os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop. *Análise Social*, 231, liv (2.o), pp. 256-283.

Castelo, C. (1999). *O Modo Português de Estar no Mundo. O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.

Cipriano, R. (2018, 14 de março). Ricardo Araújo Pereira e Mick Hume explicam: liberdade de expressão é o direito a ser ofendido. Consultado em: <https://observador.pt/2018/03/14/o-que-e-a-liberdade-de-expressao-o-direito-a-ser-ofendido/>

Cox, K. L. (2011). *Dreaming of Dixie: how the South was created in American*. North Carolina: The University of North Carolina Press.

Critchley, S. (2002). *On Humour*. London/ New York: Routledge.

Depois de Sabonete... O Parafuso (1961, 20 de dezembro) *Plateia*, pp. 30.

Desmas, M. (2019), Bruxelles: accusés de racisme, les “Noirauds” ne défilèrent plus avec le visage teint en noir. Consultado em: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/bruxelles-accuses-racisme-noirauds-ne-defileront-plus-visage-teint-noir-1638002.html?fbclid=IwAR0kIhR7tiVwOgeRFusa5Yd66F8F0K-ofB5JKj7uebWHQfmOtH-IRO80xU>

Dias, N. (2019, fevereiro). O racismo politicamente correto: modos de usar, *Le Monde Diplomatique*, n.º 148. Consultado em: <https://pt.mondediplo.com/spip.php?article1273>.

Du Bois, W.E.B. (2007). *The Souls of Black Folk*. New York: Oxford University Press

*Estatuto do indigenato*. Consultado em:  
<https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf>

Fanon, F. (1975). *Pele Negra Máscaras Negra*. Porto: Paisagem.

Freyre, G. (1961). *O Luso e o Trópico: Sugestões em Torno dos Métodos Portugueses de Integração de Povos Autóctones e de Culturas Diferentes da Europeia num Complexo Novo de Civilização: o Luso-Tropical*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.

Gates, R. J. (2007). *Double negative: the black image and popular culture*. Durham/ Londond: Duke university Press.

Gato Fedorento (2007). *Fitness Fascista*. Consultado em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=dh6ipiAFKjQ>

Gato Fedorento (2006). *Ta Male!* Consultado em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=S7698Vvszpw>

Gato Fedorento (2010). *Obama Português*. Consultado em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=f7BgL6Jp9AY>

Gato Fedorento (2007). *Dr. House*. Consultado em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Fpv9XZulYRs>

Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage.

Harper, G. (2002). *Comedy Fantasy and Colonialism*. London/ New york: Continuum.

Henriques, J. G. (2018). *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Tinta da China.

Hobsbawm, E & Ranger T. (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.

Hornback, R. (2010). *Racism and Early Blackface Comic Traditions*. New York/ London: Palgrave Macmillan.

Johnson, S. (2012). *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. Amherst/ Boston: University of Massachusetts Press.

Kersey, P. (2011). *Hollywood in Blackface: Black Images in Film from Night of the Living Dead to Thor*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

López, A. J. (2005). *Postcolonial whiteness: a critical reader on race and empire*. New York: State University of New York Press.

Manso, N. V. (2014, 19 de dezembro). Blackface: dreaming of a white christmas? *Público*. Consultado em: <https://www.publico.pt/2014/12/19/p3/cronica/blackface-dreaming-of-a-white-christmas-1822250>

Mello, F. R. (1969). *Antologia do humor Português*. Lisboa: Afrodite.



Mezzadra, S. (2018). Modos de Ver: Du Bois e Fanon. In M. R. Sanches (org.) *Descolonizações: reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no séc. XXI* (pp. 109-126). Lisboa: Edições 70.

Moore, S. (2016, 21 de setembro) The 'right' to sell golliwogs is not something we should be fighting for in 2016, *The Guardian*. Consultado em: [https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/21/right-to-sell-golliwogs-not-something-should-be-fighting-for-in-2016-suzanne-moore?CMP=fb\\_gu](https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/21/right-to-sell-golliwogs-not-something-should-be-fighting-for-in-2016-suzanne-moore?CMP=fb_gu)

Moreira, A. (2018). *O que é o racismo recreativo*. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento.

Nogueira, R. (2014, 19 de dezembro). Comédia a preto e branco. *Público*. Consultado em: <https://www.publico.pt/2014/12/19/p3/cronica/comedia-a-preto-e-branco-1822244>

Nowatzki, R. (2010). *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Nyaunga, J. J. (1972, 18 de setembro). Até quando o sr. Parafuso no Rádio Clube? *Voz Africana*, pp. 8.

Oliveira, D. (Produtor) (2018, 17 de maio) Perguntar Não Ofende. Ricardo Araújo Pereira: o politicamente correto é uma forma de censura? [Podcast áudio]. Consultado em: <https://www.perguntarnaofende.pt/pno/ricardo-araujo-pereira>

Pereira, R. A. (2017). *Reaccionário com Dois Cês*. Lisboa: Tinta-da-China.

Pereira, R. A. (2016, 21 de dezembro). Mariquice linguística. *Visão*. Consultado em: <http://visao.sapo.pt/opiniao/ricardo-araujo-pereira/2016-12-21-Mariquice-linguistica>

Reichl, S. & Stein M. (2005). *Cheeky Fictions. Laughter and the Postcolonial*. Amsterdam/ New York: Rodopi.

Robinson, C. J. (2007). *Forgeries of memory and meaning: Blacks and the regimes of race in American theater and film before World War II*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Said, E. W. (2003). *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage.

Sammond, N. (2015). *Birth of an industry: blackface minstrelsy and the rise of American animation*. Durham/ London: Duke University Press Books.

Seth, S. (2018). Pós-colonialismo e a história do nacionalismo anticolonial. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 7, 45-75.

Schor, P. & Martina, E. (2016). White Order: Racialization of Public Space in the Netherlands. *Dedalus—Revista Portuguesa De Literatura Comparada*, 19, 161–188.

Silva, N. A. & Santos, I. F. (2008). *Antologia do humor português mas só o que saiu em livro e mesmo assim há uns que, se calhar, não deviam aqui estar e outros que não estão e deviam estar. é como em tudo: 1969/2009 mais ou menos enfim, 18 de Abril de 2008, até à hora do almoço, o mais tardar*. Alfragide: Texto Editora.

Solomon, J. & Bulmer, M. (ed.) (1999). *Racism*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Sotiropoulos, K. (2006). *Staging Race Black Performers in Turn of the Century America*. Cambridge/ Massachusetts/ London/ England: Harvard University Press.

Stoler, A. L. (2016). *Duress. Imperial durabilities in our times*. Durham/ London: Duke University Press.

Taguieff, P-A. (2001). *The force of prejudice: on racism and its doubles*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

Tazzioli, M., Fuggle, S. & Lanci, Y. (2015). *Foucault and the history of our present*, New York/ London: Palgrave Macmillan.

Tucker, L. G. (2007). *Lockstep and dance: images of black men in popular culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Vala, J., et al. ([1999] 2015). *Expressões dos Racismos em Portugal*. Lisboa: ICS.

Weaver, S. (2011). *The rhetoric of racist humour: US, UK and global race joking*. London/ New York: Routledge.

**Marcos Cardão** é doutorado em História Moderna e Contemporânea pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (2013), é Investigador de Pós-doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa e colaborador do Instituto de História Contemporânea (IHC-FCSH). É autor do livro *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*, Lisboa: Edições Unipop, 2014; e co-autor de *Gilberto Freyre: novas leituras, do outro lado do Atlântico*, São Paulo: Edusp, 2015.

✉ [marcos.cardaogmail.com](mailto:marcos.cardaogmail.com)