



GÊISA FERNANDES D'OLIVEIRA
WALDOMIRO VERGUEIRO

Humor na
televisão
brasileira:
o interessante
e inusitado
caso do
programa
Os Trapalhões

**GÊISA FERNANDES
D'OLIVEIRA**
é doutora em
Comunicação pela
ECA-USP.

**WALDOMIRO
VERGUEIRO**
é professor titular
da ECA-USP.

RESUMO

Programas de humor sempre ocuparam lugar de destaque na televisão brasileira. A série *Os Trapalhões* representa um objeto de estudo de especial interesse, não apenas por ser o programa humorístico de maior longevidade na história da televisão mundial, como, também, por cultivar um tipo de humor de características próprias, inspirado por práticas circenses e com antecedentes nas chanchadas do cinema brasileiro. O artigo discute a produção humorística do grupo *Os Trapalhões*, destacando algumas características do tipo de humor apresentado por ele. Enfoca-se o trabalho do grupo à luz da teoria da carnavalização, de Bakhtin, e dos conceitos do Movimento de Correção Política. Defende-se que a exploração da inversão de expectativas pode estar no cerne do sucesso dos artistas, na medida em que lhes possibilitou desencadear um processo catártico em seu público.

Palavras-chave: TV, humor, *Os Trapalhões*, carnavalização.

ABSTRACT

Comedy shows have always held a place of prominence on Brazilian television, as is the case with the series Os Trapalhões. This show is an object of study of special interest not only for being the longest running comedy show in the history of world television, but also because it crafted a peculiar humor inspired by circus practices and rooted in Brazilian chanchadas [burlesque comedy films]. This article discusses the humor devised by Os Trapalhões comedy team, and highlights some of its characteristics from the viewpoint of the carnivalization theory by Bakhtin and concepts of the political correctness movement. It advances that their exploiting of the reversal of expectations might be at the core of their success, insofar as it allowed them to deliver a cathartic experience to their audience.

Keywords: TV, humor, *Os Trapalhões*, carnivalization.

INTRODUÇÃO

Desde seu início, em 18 de setembro de 1950, quando Assis Chateaubriand fundou o primeiro canal de televisão do país (e também da América do Sul), a TV Tupi, a televisão brasileira teve na exploração do humor um de seus pontos distintivos. Pode-se

até afirmar que os programas de humor, em termos de popularidade, talvez tenham ficado atrás apenas das telenovelas, o verdadeiro fenômeno da produção televisiva nacional. Assim, não é de admirar que, ainda hoje, um grande número de antigos telespectadores lembre com nostalgia de programas, personagens, bordões e tiradas humorísticas que lhes trouxeram muitos motivos para divertimento e os fizeram rir das atribulações da vida.

Numerosos e talentosos humoristas povoaram a televisão brasileira nesses sessenta anos de existência, deixando sua marca no panorama artístico nacional. Um dos mais conhecidos deles, Amácio Mazzaroppi, que depois atingiria grande sucesso no cinema, esteve presente no primeiro programa televisionado no país, *TV na Taba*, dirigido por Cassiano Gabus Mendes e apresentado por Homero Silva. Muitos outros seguiriam. Em 1963, Sônia Mamede deu vida a Ofélia, a pouco inteligente esposa de Fernandinho (Lúcio Mauro), no programa *Oh! Que Delícia de Show!*, na TV Globo, papel que interpretou por muitos anos. Tião Macalé (Augusto Temóstocles da Silva Costa) consagrou as expressões “Nojento!” e “Ô, crioula difícil!” no programa *Balança Mas Não Cai!*, também da TV Globo, a partir de 1968. Nesse mesmo programa, Paulo Gracindo e Brandão Filho interpretavam o hilariante quadro “Primo Rico, Primo Pobre”, reprisando o sucesso que haviam obtido quando o estrelaram, na década de

1950, na rádio Nacional do Rio de Janeiro. *A Família Trapo*, satiricamente construída a partir do filme *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, de 1965, dirigido por Robert Wise e protagonizado por Julie Andrews), foi a grande vedete da TV Record, em São Paulo, durante a década de 1960, trazendo as hilariantes peripécias de uma confusa família de classe média alta, no centro da qual estavam o casal Helena e Peppino Trapo (Renata Fronzi e Otelo Zeloni) e seus filhos Verinha (Cidinha Campos) e Sócrates (Ricardo Cortez Real), cercados pelo mordomo Gordon (Jô Soares) e o terrível irmão da dona da casa, Carlos Bronco Dinossauro, eternizado pelo brilhante comediante Ronald Golias.

Um dos programas humorísticos de maior sucesso da televisão brasileira foi aquele protagonizado pelo grupo conhecido como *Os Trapalhões*. Estreando na TV Excelsior, de São Paulo, em 1966, passou depois para a TV Record (quando se chamou *Os Insociáveis*), para a TV Tupi, onde retomou a denominação original e onde permaneceu até 1977, quando se transferiu para a TV Globo. O programa durou cerca de trinta anos, encerrando-se apenas em 1990. Explorava um tipo de humor muito peculiar, no qual imperavam o improviso e a caracterização tipológica, o que o torna especialmente interessante para análise neste dossiê.

OS TRAPALHÕES: PRIMÓRDIOS, FORMAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO

As origens do grupo remontam a meados da década de 1960, mas a formação que o consagrou e se tornou definitiva remonta ao ano de 1977. Renato Aragão, o Didi, Manfried (Dedé) Santana, Antonio Carlos Bernardes Gomes, o Muçum, e Mauro Faccio Gonçalves, o Zacarias, estrearam na TV Globo dirigidos por Wilton Franco. O programa foi batizado com o nome do quarteto, sendo exibido em horário nobre aos domingos, antes do *Fantástico*, a então coqueluche da grade.

O grupo alcançou enorme sucesso no país e, juntos, os quatro humoristas realizaram 23 filmes, sete deles presentes na lista dos dez mais vistos na história do cinema brasileiro. Em 1997, o grupo entrou para o *Guinness Book*, o livro oficial dos recordes mundiais, como o programa humorístico de televisão que permaneceu por mais tempo no ar – trinta anos ininterruptos (Braune e Xavier, 2007).

O humor do programa *Os Trapalhões* seguiu sempre uma fórmula bastante simples, semelhante a um espetáculo circense, mas também bebia das fontes das chanchadas do cinema brasileiro, em que brilharam atores como Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves. Ele era composto por uma série de esquetes, ou seja, de pequenas peças ou cenas cômicas, geralmente com menos de dez minutos de duração. Não havia qualquer relação temática entre os esquetes. Um quadro passado no presente, relacionado com uma situação atual, podia ser seguido por um enfocando uma situação no passado, ridicularizando um fato ou personagem histórico, por exemplo. O único ponto comum entre os diversos quadros era a participação dos membros do grupo, isolados ou como um conjunto.

A caracterização de cada um dos componentes como elementos representativos de segmentos sociais talvez seja um dos motivos pelos quais a simpatia granjeada junto ao público tenha atingido tão altos picos. Mais que isso, talvez: corporificavam agentes sociais via de regra excluídos das narrativas televisivas.

Didi é o migrante nordestino que vem ao Sudeste em busca de sobrevivência e utiliza todos os artifícios possíveis para isso, conseguindo muitas vezes, com sua argúcia, reverter as situações difíceis em que se vê envolvido. Dedé é o malandro carioca que sobrevive de pequenos subterfúgios, enganando muitas vezes os próprios companheiros na busca de lucros pessoais, mas sem lhes trazer realmente grandes prejuízos. Muçum (ou Mussum) também é carioca, mas personifica a comunidade negra à qual pertence. Dentre os estereótipos que compõem o personagem, destacam-se a ligação

com a música popular e com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, o gosto pela cachaça e a maneira peculiar de se comunicar, repleta de gírias e expressões próprias. Por fim, Zacarias, o último a se unir ao grupo, personifica uma forma diferente de comportamento, exibindo uma inocência infantil que contrasta com o jeito másculo de seus companheiros.

O quarteto transmitia aos telespectadores elementos com os quais podiam se identificar facilmente, criando uma empatia imediata entre o universo dos Trapalhães e a realidade com a qual se defrontavam diariamente. Por meio das hilárias situações que viviam, em geral com resultados favoráveis para eles, possibilitavam um processo catártico de realização coletiva. Essa caracterização dos membros individuais do grupo é mantida nas produções cinematográficas e na primeira versão quadrinizada feita a partir deles (Ramone, 2010).

CARNAVALIZAÇÃO DO HUMOR

Segundo Marcos Napolitano (2007), o carnaval, no Brasil, serviu de base de apoio para o estabelecimento de um gênero musical (o samba), de um movimento cultural (o tropicalismo), entre outras manifestações sociais, e constitui um dos maiores celeiros das tradições construídas a respeito do país (Hobsbawm & Ranger, 2002). Nesse sentido, os Trapalhães carnavalizam o humor da TV ao apostar numa fórmula simples, a partir da participação ativa dos integrantes nos vários esquetes (Bakhtin, 2002, p. 122). Em geral sob o comando de Didi, eles compõem quadros nos quais a lógica social se inverte e a ordem vigente fica suspensa. Não por acaso, nomes ligados à tropicália, como Caetano Veloso e Gal Costa, gravaram participações especiais no programa.

No mundo dos Trapalhães era possível ludibriar o rico usando a esperteza, assumir uma identidade falsa – geralmente se fazendo passar por alguém com mais dinheiro –, criar ou desfazer um mal-entendido, sempre de maneira a privilegiar o “menor”, o inte-

grante do quarteto que deveria passar por alguma prova para conseguir um “prêmio”.

Poucos quadros eram constantes no programa *Os Trapalhães*. A norma era a variedade temática, muito bem aceita pelo público, conforme comprova o sucesso da produção. No entanto, existem algumas exceções a essa regra. Uma delas está relacionada aos quadros que ocorrem no espaço fictício de um quartel do exército, posteriormente batizado como “Quartel Trapalhão”, nos quais há sempre a participação de todos os membros do quarteto, que, junto com artistas convidados, interpretam o papel de soldados que devem cumprir as ordens de seus superiores.

Esse aspecto é importante, pois se deve considerar que, nesse período, o país estava vivendo em uma ditadura militar que caminhava para uma abertura política. Nesse sentido, situar um quadro humorístico no ambiente de caserna representa, já em si, um desafio ao grupo dominante. E já não se tratava mais, nesse momento, de tornar os militares simpáticos aos olhos da população. Isso já havia sido feito antes, em diversas oportunidades. Os atores Pietro Mário (Capitão Furacão) e Wilson Vianna (Capitão Asa), por exemplo, haviam “assumido” postos da hierarquia militar para comandar programas infantis.

Por outro lado, a ideia de ridicularizar o exército já não era nova e nem privilégio da televisão quando *Os Trapalhães* a adotaram. O humorista Mário Alimare ficou conhecido na TV brasileira ao interpretar um soldado bêbado no *Quartelzinho Pé-com-Pano*, na TV Tupi, também um programa infantil, e as histórias em quadrinhos tinham diversas produções satíricas relacionadas ao exército, com destaque para *O Recruta Zero*, de Mort Walker. No caso de *Os Trapalhães*, eles apenas trouxeram o quadro para a TV Globo, pois já o haviam utilizado na TV Tupi, quase que com o mesmo formato. Na Globo, no entanto, ocorre uma gradativa ampliação das situações de humor, com a utilização de fantasias, caracterizações, disfarces e situações de duplo sentido.

As dificuldades dos dois militares de maior patente, o Sargento Pincel (inter-

pretado pelo ator Roberto Guilherme) e o Coronel (vivido por Carlos Kurtz), passam aos poucos a ser mais complexas. Elas, com frequência, envolvem dois tipos de situação: a comédia de enganos ou de clara referência sexual. No primeiro caso encontra-se um quadro em que o Coronel ordena a Didi que o substitua na cama do casal enquanto ele vai jogar cartas com os amigos, de forma a enganar sua esposa para que ela não perceba a sua ausência noturna. No segundo, estão as diversas insinuações de homossexualidade dirigidas ao Sargento Pincel ou, em anos posteriores, a inclusão de um soldado homossexual no pelotão, interpretado por Jorge Lafond.

As cenas de quartel no programa *Os Trapalhões* ocorreram, quase que de forma ininterrupta, nos treze anos de existência dessa produção televisiva. Ampliavam a fórmula do desafio à autoridade, transformando-a em total desrespeito ou descrédito a qualquer tipo de autoridade. Ao fazer isso, inclusive repetindo sempre a mesma estrutura, reforçam o aspecto etnológico da carnavalização defendido por Bakhtin, uma vez que a festa carnavalesca é apresentada todos os anos, cada novo carnaval sendo bastante semelhante ao anterior.

No programa televisivo do grupo *Os Trapalhões*, especialmente no quadro ambientado no quartel fictício, a ideia de subverter a realidade, a tradição de inverter a ordem social estabelecida, básicas ao conceito de carnavalização, são exercidas em plenitude, ou seja, “a tendência para virar o mundo de ponta-cabeça” (Gurevich, 2000, p. 88).

HUMOR *VERSUS* CORREÇÃO POLÍTICA

O humor dos *Trapalhões* reflete e interfere na realidade de seu tempo, nas formas de ver o mundo e nas representações dominantes. Visualmente ele é vigoroso, quase violento, além de fortemente influenciado pela *performance* circense. Verbalmente,

as *gags* são provocativas, zombam das diferenças, difamam os excluídos, ridicularizam as minorias, embora eles mesmos, os protagonistas, façam parte desses segmentos sociais. Hoje predominam outros comportamentos e esse tipo de humor teria dificuldade para ser aceito.

O movimento do politicamente correto ou de correção política parece ter se firmado em vários ambientes sociais. Isso atinge especialmente os meios de comunicação de massa, dos quais se espera, na maior parte das vezes, posturas apropriadas ao padrão vigente.

A longevidade das práticas sociais não tem nada de natural, sendo fruto de um processo histórico, político, submetido aos aparatos de saber e às estratégias de poder (Foucault, 1979). O futuro é um local incerto para a representação e condena regularmente ao esquecimento boa parte delas. Que palavras e expressões escapam à ceifa da linguagem e permanecem? E, sobretudo: por que sobrevivem?

O movimento de correção política é um exemplo da inconstância da linguagem. Primeiramente restrito às universidades, como um código de conduta sugerido, a “correção política” eclodiu nos anos 1980 e se expandiu posteriormente pela sociedade na forma de um conjunto de regras de postura a serem aplicadas nos discursos escritos e orais em relação ao tratamento reservado a determinados atores ou grupos sociais (Queiroz, 2004).

Embora não envolvendo uma legislação específica, o movimento foi sentido por muitos como uma camisa de força, um atentado à liberdade de falar e de se expressar. Nesse sentido, o escritor João Ubaldo Ribeiro (2005), em texto inflamado, colocou-se frontalmente contra as ideias propostas pelo movimento, devido à publicação de uma cartilha denominada “Politicamente Correto”, então recém-publicada pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos:

“Não podemos aceitar esse delírio totalitário, autoritário, preconceituoso (ele, sim), asnático, deletério e potencialmente destrutivo – e, o que é pior, custeado com o nosso



dinheiro. Que está acontecendo neste país? Aonde vamos, nesse passo? Quanto tempo falta para que os burocratas desocupados que incham a máquina governamental regulem nossa conduta sexual doméstica ou nosso uso de instalações sanitárias?

[...]

Não sei mais o que dizer sobre esse descabro, esse escândalo, essa vergonha, esse sinal de atraso monstruoso, que de agora em diante não deverei mais poder chamar de palhaçada, para não insultar os palhaços. Até onde vamos regredir? É preciso que reajamos, é indispensável que os homens responsáveis por tal despautério sejam dispensados do serviço público, porque lá estão para cometer atentados à liberdade e arbitrariedades desse tipo. É indispensável que assumamos nosso papel de cidadãos detentores da soberania que, pelo menos nominalmente, é entre nós a soberania popular”.

Apesar das críticas sofridas, o movimento chamou a atenção da opinião pública para diversos elementos de abuso na fala corrente, os quais, apesar de numerosos e implantados na prática social, permaneciam obscurecidos pela *naturalidade* da repetição. Ao afetar a maneira como as pessoas se reportavam umas às outras, o *politicamente correto* conseguiu alterar a feição do discurso oral e verbal no que diz respeito a questões espinhosas do trato social, criando algo parecido com uma jurisprudência discursiva.

Tome-se o racismo, por exemplo: a militância negra constitui um dos movimentos de construção de identidade de resistência mais desenvolvidos das sociedades contemporâneas e soube usar o politicamente correto como seu aliado (Castells, 2008). Estabeleceu parâmetros de tratamento, consolidou o uso do termo *afrodescendente* e banuiu expressões racistas do vocabulário oficial.

Ao lançar mão da ênfase na procedência africana, o termo *afrodescendente* tentou retirar o peso da cor na construção histórica do racismo, mas não foi capaz de encobrir o princípio do racismo, a exclusão pela raça, independente de sua origem geográfica.

Tratar por afrodescendente um adolescente negro de uma grande cidade brasileira, cuja família nunca tenha ido muito além dos limites do bairro, não soa como uma descrição muito precisa.

Apesar de pouco preparado para as nuances regionais, esse tipo de controle fez com que o uso de expressões como “trabalhar como um negro”, “ser a negra de alguém”, para citarmos expressões antigas da língua portuguesa, caísse em desuso. Há que se notar a importância de tais medidas para todo o processo que precedeu a aprovação de leis como a criminalização do racismo. Ainda que sua existência se configure como uma tentativa, em certos aspectos muito bem-sucedida, de dar novos contornos aos sujeitos sociais aos quais se dirige, como qualquer movimento social, *politicamente correto* está sujeito a excessos que devem ser divulgados e combatidos.

As ações do *politicamente correto* baseiam-se no reconhecimento discursivo para coibir uma prática social. Ao desarticular as construções discursivas (verbais, visuais, sonoras) racistas, a correção política cessa de nutrir a corrente de associação entre a condição negra e a submissão ou a escravidão.

Dentre as várias positivities (Foucault, 1987) geradas pelo *politicamente correto*, destaca-se o seu antagonista, o *politicamente incorreto*, um movimento tão diversificado quanto anárquico, cuja única regra era a oposição ao modo contido típico do *politicamente correto*. O caráter imprevisível do humor esbarra na busca pela previsibilidade do movimento, na anulação do risco, na neutralização dos discursos e os derruba a todos de um só golpe.

O deslocamento de sentido de expressões recorrentes do vocabulário *politicamente correto* causa estranheza. O que num contexto (o das lutas sociais) é construção de sujeitos, em outro (o do humor) soa absurdo, falso, rebuscado, desproposital. E levanta a dúvida a respeito dos possíveis excessos do *politicamente correto* em outros campos, além do humor.

Especialmente, o vocabulário dos Trapalhões incluía também a substituição de

palavras por expressões menos óbvias (mas nem por isso menos agressivas), como “bicho bão” para se referir a mulheres bonitas, “rapaz alegre”, numa alusão ao termo “*gay*”, como sinônimo de homossexual, ou nos diversos apelidos “carinhosos” que trocavam entre si (“cabeça chata”, para Didi; “perua”, para Dedé; “azulão”, para Muçum, e “pouca-sombra”, para Zacarias, entre outros).

O exemplo mais bem-acabado da incorreção política do grupo ocorre na caracterização de Muçum, que se apropriou de uma série de clichês depreciativos sobre o negro brasileiro em geral (a iletrabilidade, o desleixo no vestir, o alcoolismo) e mesclou-os a distintivos particulares do carioca em particular (morador de favela, sambista).

Caracterizado como um malandro do morro, mesmo quando no início de um quadro aparecia empregado (sempre em tarefas de baixo grau de qualificação), no decorrer da cena geralmente seu esforço se dava no sentido de escapar ao trabalho. Nesse sentido, a caracterização reforça o imaginário nacional, uma vez que o vadio e a Lei da Vadiagem constituem uma das peculiaridades do racismo no Brasil, pois sua aplicação antecede o delito. Baseada apenas numa suposição, estabelece os parâmetros para uma conduta social aceitável, ligada à acumulação de bens de consumo. A postura oposta é condenável por representar uma ameaça a esses valores, na medida em que representa a adoção, mais ou menos voluntária, de um modo de vida contrário aos interesses do assalariamento.

Carvalho (2006), aponta a passagem da mão de obra negra e escrava para a categoria de trabalhador livre (e pobre) como elemento vital para o êxito do capitalismo industrial no país, criando um contingente de mão de obra necessário às novas relações de produção. Para controlar o excedente, a “vadiagem” torna-se contravenção, e aqueles que não se encaixam na ética de trabalho em consolidação são postos à margem, excluídos, encarcerados. Assim, criminalizar a vadiagem foi equivalente a qualificar a pobreza e a marginalidade como defeitos, má-formação individual e não social. Ser pobre passou a ser ligado à

falta de vontade de trabalhar e, como tal, criminalizado. Assim, como a maioria da população de baixa renda é formada por negros e mestiços, as características físicas continuaram a influenciar nas relações socioeconômicas republicanas e a diferenciar padrões estéticos e comportamentais aceitos ou não na sociedade brasileira. Muçum incorpora, portanto, o tipo preguiçoso e beberrão, sempre a um passo da contravenção, que habita a literatura brasileira desde o século XIX (Candido, 1970).

Os bordões do personagem e todas as piadas sobre a cachaça – no linguajar de Muçum, “mé” –, por exemplo, exploravam os defeitos e “fraquezas” da raça. Dentre seus clássicos destaca-se “quero morrer pretis (sic) se eu estiver mentindo”, usado especialmente quando Muçum estava contando uma mentira. A frase, dita por um negro, desloca a associação racista (“morrer preto” seria o equivalente a uma punição) para o plano do *nonsense*, esvaziando seu sentido. Mote cômico, os “erros” de

Muçum funcionavam também como uma ação afirmativa, a qual se completava pelo ufanismo em relação a sua origem pobre, no Morro da Mangueira.

Prova do sucesso do personagem, passados quinze anos desde a morte do humorista, em 1994 (que apressou a iminente dissolução do grupo, já desfalcado de Mauro Gonçalves, o Zacarias, falecido quatro anos antes), a identidade de resistência ligada a Muçum foi resgatada numa montagem, sem autoria definida, recentemente veiculada na Internet.

Na esteira da iconografia que surge em torno do presidente dos Estados Unidos da América, Barack Obama, empossado em 2009, a imagem (Figura 1) traz Muçum sorrindo, de terno e gravata, em estilo *pop-art*. Abaixo, a legenda, uma só palavra escrita em maiúsculas: “Obamis”. De maneira semelhante ao cachimbo de Magritte (Foucault, 2002), acontece um reconhecimento pela negação. Sabemos que a imagem não corresponde à legenda, mas ao mesmo tempo algo nessa legenda nos devolve à imagem.

Vestido de maneira formal e representado com as cores do partido Democrata norte-americano, ainda assim é possível, para um grande número de pessoas (o verbete “Obamis” contabiliza 12.900 resultados quando se utiliza a ferramenta de busca Google, na Internet, conforme busca realizada em 22 de outubro de 2010), reconhecer imediatamente o indefectível final estilizado que Muçum adicionava aleatoriamente à sua fala.

O deslize em relação à norma culta do português torna-se uma marca de brasilidade, abafando mesmo a incorreção política camuflada em culto *pop* de um tipo de iconografia que remete ao estereótipo racista de que todos os negros (ou asiáticos, ou índios) se parecem e são, portanto, iguais. Mas, se qualquer negro serve para representar Obama, o tipo ideal, a paródia “Obamis”, o “nosso” Obama, o brasileiro, só possui um referencial. A singularidade do comediante permite que sua identificação com o leitor se dê mesmo que o signo verbal indique outro caminho.

FIGURA 1
O “nosso” Obama



Reprodução

CONCLUSÃO

O humor sempre teve um papel de destaque na composição da programação da televisão brasileira. Nesse ambiente, o grupo de comediantes conhecido como Os Trapalhões ocupou um lugar especial. Ao trazer um humor de caráter popular que explorava tipos comuns, ele possibilitou a empatia dos espectadores com as situações retratadas. Seu sucesso provavelmente está ligado ao enten-

dimento, por parte de seus redatores e dos próprios artistas que compunham o grupo, das características do público e dos elementos que podiam cativá-lo. Ao se colocar como representantes de segmentos menos valorizados, carnavalizar as relações hierárquicas e brincar com a própria situação de exclusão, eles proporcionaram – ou desencadearam –, a cada programa apresentado, uma reação catártica ainda não suficientemente dimensionada pelos estudiosos da comunicação de massa no Brasil. Eis o desafio.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2002.
- BRAUNE, Bia; XAVIER, Ricardo. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)", in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 8. São Paulo, 1970, pp. 67-89.
- CARVALHO, Marina V. *Vadiagem e Criminalização: a Formação da Marginalidade Social do Rio de Janeiro de 1888 a 1902*. XII Encontro Regional de História, 12. Niterói, Associação Nacional de História, 2006 (disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marina%20Vieira%20de%20Carvalho.pdf>; acesso em 19/out./2010).
- CASTELLS, Manuel. "A Sociedade em Rede", in Manuel Castells. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. v. 1. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- _____. "O Poder da Identidade", in Manuel Castells. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. v. 2. São Paulo, Paz e Terra, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- _____. *Isto Não É um Cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- GUREVICH, Aaron. "Bakhtin e Sua Teoria do Carnaval", in Jan Bremmer; Herman Roodenburg (orgs.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro, Record, 2000, pp. 83-92.
- HOBBSAWM, E. J.; RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: a Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- QUEIROZ, Antônio Carlos. *Politicamente Correto e Direitos Humanos*. Brasília, SEDH, 2004.
- RIBEIRO, João Ubaldo. "Politicamente Correto. Linguagem e Delírio Autoritário". Artigo publicado em 3/5/2005. Observatório da Imprensa (disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=327IPB004>).
- RAMONE, Marcus. "Os Trapalhões na Bloch Editores: a História de um Clássico dos Quadrinhos", in *Universo HQ* [site]. Publicado em 29 jul. 2009 (disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2009/trapalhoes.cfm>; acesso em 19/out./2010).