

Luis Henrique Boaventura

**A ASSIMETRIA DO ATO DE LINGUAGEM NO *STAND-UP COMEDY***

Passo Fundo, fevereiro 2013

Luis Henrique Boaventura

**A ASSIMETRIA DO ATO DE LINGUAGEM NO *STAND-UP COMEDY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Pós-Dr. Ernani Cesar de Freitas.

Passo Fundo

2013

## RESUMO

Este trabalho tematiza a assimetria do ato de linguagem no gênero *stand-up comedy*. O objetivo geral é investigar e mostrar a ocorrência desta assimetria entre os processos de produção e interpretação no ato de linguagem. O marco teórico do trabalho situa-se no escopo da Teoria Semiociológica do Discurso, de Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012), e da Filosofia do Ato Responsável, de Mikhail Bakhtin (1997, 2012). Compõem o *corpus* deste estudo duas piadas de autoria do comediante Rafinha Bastos. Nos casos analisados, o ato de linguagem proposto pelo comediante falha em receber a contrapartida de convivência de seu alocutário (o público, instituição destinatária) em decorrência da assimetria entre os processos de produção e recepção do discurso. Os procedimentos metodológicos, mediante pesquisa do tipo descritiva, bibliográfica com abordagem qualitativa de análise do discurso semiociológico, dão conta de esclarecer a mecânica que rege a dinâmica básica de uma piada no gênero *stand-up comedy*, ou seja, um ato de linguagem proposto pelo comediante (EU) e do qual ele espera do público (TU) uma contrapartida de convivência; neste caso, o riso. Procedemos a uma esquematização em etapas: apresentação do caso, ato ético e valoração estética, contrato de comunicação (dados externos e dados internos), semiociologia do mundo (processo de transformação, transação e interpretação), projeto de fala (modo de organização discursiva e estratégias de discurso) e assimetria do ato de linguagem, culminando na transferência de efeitos do circuito interno para o circuito externo deste ato. O trabalho revela que a causa da assimetria verificada na pesquisa reside preliminarmente em uma valoração estética do texto insuficiente às pretensões do sujeito comunicante, o que é decisivo para o fracasso da estratégia discursiva de captação, que, por inadequação no posicionamento do locutor em relação ao alocutário, falha ao conduzi-lo ao “universo de pensamento” do locutor para compartilhar deste sua “intencionalidade, emoção e valores”, levando assim à falência do modo de organização enunciativo alocutivo, que visava influenciar o alocutário a assumir um determinado comportamento, no caso do *stand-up comedy*, relativo à finalidade “fazer rir” (de acordo com a visada incitativa do “fazer crer”), razão para a transferência da rejeição observada em relação ao sujeito enunciador (EUE) para o sujeito comunicante (EUC) (transferência de efeitos entre os circuitos interno e externo).

Palavras-chave: Assimetria comunicativa. Discurso. Estratégia de captação. Encenação.  
*Stand-up comedy.*

## ABSTRACT

This paper thematizes the asymmetry of the speech act in the genre stand-up comedy. The overall goal is to investigate and demonstrate the occurrence of this asymmetry between the processes of production and interpretation in the speech act. The theoretical mark situates in the scope of Semiolinguistics Theory of Discourse, Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012), and *Toward a Philosophy of the Act*, Mikhail Bakhtin (1997, 2012). Comprise the corpus of this study two jokes written by comedian Rafinha Bastos. In the cases analyzed, the speech act proposed by the comedian failure to receive consideration for their connivance allocutary (the public institution receiving) due to the asymmetry between the processes of production and reception of the speech. The methodological procedures, through a descriptive, qualitative and bibliographic research, clarify the mechanics that governs the basic dynamics of a joke in stand-up comedy genre, or an speech act proposed by the comedian (I) and which he hopes the public (YOU) respond to with the laughter. Held a layout in levels: case presentation, literariness, communication contract (external data and internal data), the world semiotization (transformation process, transaction and interpretation), speech project (the organizational and discursive strategies of speech) and asymmetry of the speech act, culminating in the transfer effects of the internal circuit to the external circuit of this act. The study reveals that the cause of the asymmetry in the research lies preliminary in a aesthetic valuation of the text that is insufficient to the claims of the speaker, which is decisive for the failure of the discursive catchment strategy, which, by the inadequacy of the speaker placement in relation to the allocutary, failed to lead him into the "universe of thought" of the speaker to share its "intentionality, emotion and values," thus leading to the failure of the enunciative allocutive organization mode, which sought to influence the allocutary to assume a certain behavior, in the case of stand-up comedy on the purpose of "making laugh" (according to the incitative offeree of "make believe"), due to the transfer of rejection observed in relation to the subject enunciator (Ie) for communicating the subject (Ic) (transfer effects between the internal and external circuits).

Keywords: Communicative asymmetry. discourse. Catchment strategy. Staging. Stand-up comedy.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Encontro de dois universos de discurso.....	50
Figura 2 – O ato de linguagem e seus sujeitos.....	59
Figura 3 – Relação entre destinatários e o receptor.....	63
Figura 4 – Modos de organização do discurso.....	64
Figura 5 – Semiotização do mundo.....	72
Figura 6 – O ato de linguagem de Rafinha Bastos.....	92

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Os sujeitos diante da oposição produção/recepção.....	52
Quadro 2 – Modos de organização do discurso.....	66

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 A NOVA E PLURAL ARTE DO <i>STAND-UP COMEDY</i></b> .....	14
2.1 BREVE HISTÓRIA DA COMÉDIA MODERNA.....	14
2.2 UM BREVE PAINEL DAS TEORIAS DO HUMOR.....	20
2.3 <i>STAND-UP COMEDY</i> E O “VÍCIO INERENTE” .....	25
2.4 O <i>STAND-UP</i> E SEU LUGAR NOS GÊNEROS DE DISCURSO .....	28
2.5 <i>STAND-UP COMEDY</i> : UM FENÔMENO LITERÁRIO? .....	34
<b>2.5.1 Ato ético e valoração estética</b> .....	43
<b>3 A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO</b> .....	49
3.1 DOS SUJEITOS DA LINGUAGEM .....	52
3.2 DA ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM .....	57
3.3 SITUAÇÃO DE COMUNICAÇÃO.....	60
3.4 DOS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO .....	64
3.5 DA SEMIOTIZAÇÃO DO MUNDO .....	71
3.6 CONTRATO DE COMUNICAÇÃO.....	73
3.7 ESTRATÉGIAS DE DISCURSO .....	75
3.8 A ASSIMETRIA DO ATO DE LINGUAGEM.....	77
3.9 DA TRANSFERÊNCIA DE EFEITOS PARA O CIRCUITO EXTERNO .....	79
<b>4 METODOLOGIA E ANÁLISE</b> .....	82
4.1 APRESENTAÇÃO DO CORPUS .....	82
<b>4.1.1 A repercussão</b> .....	84
<b>4.1.2 A questão dos limites do humor</b> .....	87
4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	90
4.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE .....	92
4.4 ANÁLISE.....	98
<b>4.4.1 Caso nº 1: “o estupro”</b> .....	99
<b>4.4.2 Caso nº 2: “o bebê”</b> .....	117
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	129
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	133



## 1 INTRODUÇÃO

O humor é inerente ao ser humano, integra nossa forma de relação com o mundo como o faz a própria linguagem. A comédia, por sua vez, é a moeda que conjuga esta matéria em arte, uma arte arcaica e contemporânea, que se destrói e se restaura, que transforma e se transforma. O *stand-up comedy*, objeto desta pesquisa, é também o último estágio desta evolução, a comédia observada em seu estado bruto.

Forma de arte essencialmente americana, filho bastardo do século XX criado nas ruas e nos bares de uma cidade marginal, como o jazz, o *stand-up comedy* explodiu no Brasil apenas muito recentemente, mas trouxe consigo discussões contundentes. A mobilização pública em torno de piadas realizadas por comediantes de *stand-up* nos últimos anos tem sido sonora demais para ser ignorada. Parte desta provocação, de comediantes que enfrentaram sérias consequências por um determinado uso feito da língua e pelo debate intenso que estes discursos desencadearam, a motivação para o presente trabalho.

Esta pesquisa está de acordo com o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, e vincula-se à linha de pesquisa “Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso”. Para seu desenvolvimento, formulamos o seguinte problema de pesquisa: quais os fatores responsáveis pela assimetria do ato de linguagem em um discurso humorístico? Na tentativa de responder a esta questão, postulamos a seguinte hipótese: a assimetria é causada pela valoração estética imprecisa/insuficiente ao texto humorístico e pela falha na estratégia de captação, o que conduz ao fracasso do modo de organização enunciativo alocutivo composto pelo locutor. O objetivo geral deste estudo está concebido da seguinte forma: investigar e mostrar a ocorrência desta assimetria entre os processos de produção e interpretação do ato de linguagem.

Este objetivo geral desdobra-se nos seguintes objetivos específicos: a) descrever os fenômenos languageiros que levam à assimetria entre o processo de produção e o processo de interpretação; b) demonstrar a implicação da responsabilidade do locutor por seu ato ético; c) demonstrar de que modo a assimetria do ato de linguagem no *stand-up comedy* ocorre como consequência da não correspondência entre a intencionalidade do locutor e a interpretação de seu parceiro de troca comunicativa; d) identificar os desencontros entre os universos de discurso do EU e do TU no ato de linguagem, quando o universo do TU revela uma interpretação incompatível com a postulada no universo de produção do EU, levando a estratégia de captação a não produzir o resultado esperado (levar o TU a partilhar da

intencionalidade, valores e emoções do EU); e) avaliar o alcance das consequências da assimetria do ato de linguagem quando ultrapassam o circuito interno e atingem a esfera psicossocial do locutor.

Nosso marco teórico está centrado na Teoria Semiociológica do Discurso, defendida por Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012) como sua tese de doutorado, em 1979, e desenvolvida desde então. Traremos também alguns leitores de Charaudeau, como Emediato (2007), Giering (2008, 2012) e Pauliukonis (2004a, 2004b, 2008). Traremos também Bakhtin (2007, 2012) e alguns de seus leitores, como Brait (2004, 2008) e Sobral (2005, 2008, 2009), para tratar da questão do estilo e do ato ético.

A semiociologia, aplicada com frequência às duas principais áreas do discurso de mídia, a publicidade e o jornalismo, ainda permanece pouco explorada quando se analisa o discurso de humor, e mesmo quando essa aplicação acontece, o discurso humorístico observado está quase sempre submetido a uma organização outra (inserido na publicidade, literatura, charge, cinema) em vez de constituído dentro de um gênero próprio (como o *stand-up comedy*). O humor de um modo geral parece carente do olhar dos linguistas, sobretudo ao levarmos em consideração o potencial desta área para a aplicação da Análise do Discurso. Detectamos uma falta de atenção da Linguística para os casos que o *stand-up comedy* no Brasil vem nos oferecendo recentemente, e esperamos, com este trabalho, contribuir para uma renovação de interesse em relação ao humor como *corpus* de pesquisa e para a observação do comportamento da teoria de Charaudeau quando aplicada sobre este gênero do discurso de humor. Desconhecemos pesquisas que explorem o *stand-up comedy* — a forma de arte do humor por excelência — pela perspectiva da Teoria Semiociológica, principalmente pesquisas que abordem a questão do estilo e da responsabilidade que o comediante possui por sua enunciação sobre o palco.

Existe atualmente alguma dificuldade em posicionar o *stand-up comedy* entre os gêneros do discurso e compreendê-lo como forma de arte, questão para a qual dedicamos duas passagens importantes de nossa pesquisa: 2.4 *O stand-up e seu lugar nos gêneros de discurso* e 2.5 *Stand-up comedy: um fenômeno literário?*. Procuramos identificá-lo, posicioná-lo e compreendê-lo no panorama dos gêneros, procedimento que consideramos adequado para, apenas então, voltarmos-nos à investigação dos casos específicos.

Há, além disso, certa carência pelo esclarecimento de algumas questões, como quando as piadas não satisfazem seu objetivo de fazer rir e terminam por provocar complicações para o sujeito, consequências que ele não pode se furtar a enfrentar exatamente por desempenhar

um ato ético, realizado de um lugar único no mundo, que apenas ele ocupa e que a partir do qual apenas ele poderia ter dito o que disse. Falta submeter o discurso humorístico a perspectivas que confrontem as comuns muletas retóricas utilizadas como defesa (e licença da responsabilidade) por boa parte dos comediantes quando uma piada não funciona<sup>1</sup>.

Este estudo pauta-se pela pesquisa descritiva, bibliográfica e com abordagem qualitativa em relação à análise do discurso de base Semiolinguística. Nosso *corpus* de pesquisa está disposto segundo dois casos referentes a piadas que fracassaram em seu objetivo e que incorreram, para seu autor, em consequências graves. Em 2011, o comediante Rafinha Bastos foi solicitado para uma matéria de capa da revista *Rolling Stone*. Durante a realização da matéria, o repórter assistiu a um show de Bastos, presenciou uma piada sobre estupro que não funcionou diante de sua plateia, e a reproduziu nas páginas da revista. A partir da publicação o caso cresce rapidamente, ganha repercussão, desata um debate nacional em torno dos “limites do humor” e culmina com uma nota oficial de repúdio publicada pela Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e com a posterior instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo. Poucos meses depois, Rafinha Bastos fez uma piada sobre a gravidez da cantora Wanessa Camargo na bancada do programa *Custe o que custar*, da Rede Bandeirantes. A rejeição à piada de Rafinha, feita ao vivo em um programa de horário nobre da televisão aberta, rapidamente espalhou-se pelas redes sociais. Afastado pela direção do programa, e enfrentando processos nas áreas criminal e cível, Rafinha acertou sua saída da emissora pouco tempo depois.

Pretendemos analisar, além das razões para a falha das estratégias discursivas postuladas por Rafinha nas duas situações, a assimetria entre a produção do comediante e a interpretação do público e esta grave transferência de efeitos do circuito interno destes atos, universo dos seres de fala, para o circuito externo, universo dos seres psicossociais.

A divisão deste trabalho ocorreu da seguinte forma: posteriormente a *1 Introdução*, percorremos um necessário trajeto pelo *stand-up comedy* como forma de arte (*2 A nova e plural arte do stand-up comedy*), sua história, sua posição entre os gêneros do discurso e sua relação com a questão do ato ético de Bakhtin (1997, 2012), além de um breve apanhado das

---

<sup>1</sup> Veremos ao longo desta pesquisa o uso do verbo “funcionar” para designar se uma piada foi bem-sucedida em seu objetivo primário (fazer rir) ou não. Não deve ser confundido para designar funcionamento dos mecanismos internos que constituem a piada, como o utiliza Raskin (2008). Não há termo próprio para se referir ao sucesso ou não de uma piada que não este, que julgamos apropriado e incorporamos ao trabalho por ser usado com frequência por colunistas, críticos de comédia e, sobretudo, pelos próprios comediantes.

teorias disponíveis em relação ao humor. Na sequência, em *3 A Teoria Semiollingística do Discurso*, fazemos um aporte geral da teoria de Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012) com anotações pontuais de como a aplicaremos em nosso estudo. Finalmente, em *4 Metodologia e análise*, iremos discorrer sobre a metodologia utilizada e sobre nosso *corpus* de pesquisa, para em seguida compor um dispositivo teórico com base no que fora visto no terceiro capítulo e realizar a análise dos casos dispostos em nosso *corpus*, encerrando com *5 Considerações finais e Referências*.

Procuramos com este trabalho abordar os jogos de cena do *stand-up comedy* pelas vias da semiollingística e fornecer alguma base teórica para futuras pesquisas sobre o *stand-up comedy*, além de poder oferecer respostas quanto à assimetria e o intercâmbio entre circuitos interno e externo do ato de linguagem verificados em ambos.

## 2 A NOVA E PLURAL ARTE DO *STAND-UP COMEDY*

O surgimento espontâneo de uma nova forma de arte que não esteja ligado a um advento tecnológico pontual (como a fotografia e o cinema) deveria, no mínimo em tese, reclamar para si alguma atenção científica, seja para investigá-lo enquanto fenômeno sociológico (por exemplo, o papel da comunidade judaica nos EUA para o desenvolvimento do *stand-up* no século XX), seja para tratá-lo em si como objeto de estudo, caso em que poderíamos fazer coro a Possenti (1998) e lembrar que, de um modo geral, a comédia recebe menos atenção do que deveria da comunidade acadêmica.

A Linguística, como destaca Possenti (1998), encontraria *corpus* riquíssimo na comédia no caso de se propor a estudar os acontecimentos extraordinários da língua; o que foge ao padrão, o que desvirtua o discurso replicante do cotidiano. Em nosso trabalho, investigaremos dois casos cuja situação de comunicação se situa nas imediações de gênero do *stand-up comedy*, e esta investigação será conduzida sob a égide da Teoria Semiolinguística do Discurso, proposta por Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012) no final dos anos 70/início dos anos 80.

A interface entre semiolinguística e uma forma de arte ainda pouco explorada como o *stand-up comedy* impõe aos pesquisadores desafios na mesma proporção em que proporciona oportunidades; é da natureza do risco saudável que acompanha toda abordagem relativamente inédita. Neste trabalho, veremos o desenvolvimento do *stand-up comedy* a partir de sua gênese, seu lugar entre os gêneros do discurso e o caráter essencialmente literário que motiva o ofício de seus artistas. Em seguida, apresentaremos a questão do ato ético bakhtiniano e a Teoria Semiolinguística do Discurso, suas implicações para este estudo, e de que modo ambos os braços de nossa Fundamentação Teórica irão trabalhar para nos dar o molde de um dispositivo válido na investigação dos casos que compõem o *corpus* de pesquisa. Começaremos por uma síntese do que acreditamos representar a comédia moderna.

### 2.1 BREVE HISTÓRIA DA COMÉDIA MODERNA

É necessário cautela ao se viajar de volta à história da comédia, mesmo quando se trata de uma manifestação cômica purista como é o *stand-up comedy*. Registros da existência de pessoas cuja função específica em sua sociedade era entreter remontam de cinquenta mil anos a.C. O *trickster*, figura mitológica recorrente entre povos do nordeste da Ásia e através das Américas (povos de religião xamânica, principalmente), é citado por Carl Gustav Jung

(TAFOYA, 2009), em um de seus artigos sobre o humor que Freud já explorara anteriormente, como fonte de entretenimento na civilização desde tempos imemoriais, cujo eco viria a ser reconhecido mais tarde em figuras carnavalescas como Pulcinella e outros personagens da *Commedia dell'arte*<sup>2</sup>.

Percorrer toda a extensão da história da comédia é dispendioso e desnecessário, porém, não é possível dar início a uma história do *stand-up comedy* a partir de sua configuração moderna (que data do final dos anos 1950). É necessário buscar no século anterior uma referência para melhor compreender a natureza do gênero e seu desenvolvimento.

O *stand-up comedy*, de acordo com John Limon (2000), surge nos Estados Unidos. É considerada uma forma de arte essencialmente americana por ser o resultado de uma série de ciclos das artes cênicas e de uma atmosfera da cultura popular que não poderia ter sido encontrada fora do país. Há na gênese do *stand-up* uma improvável combinação de eventos mais ou menos aleatórios como a Guerra Civil Americana e a Revolução Industrial até a efervescência étnica e cultural desencadeada pelo choque entre imigrantes de todas as partes do mundo que compuseram a demografia norte-americana no final do século XIX.

No início de tudo está o Burlesco e o Vaudeville (1800–1930). John Limon (2000) recorda que, em 1840, a proporção de americanos que viviam no campo para os que viviam na cidade era de nove para dez. Este cenário poderia ilustrar o quadro de um país essencialmente agrícola caso não viesse a se equilibrar em poucos anos e se inverter antes mesmo do final do século. Foi a velocidade da industrialização americana que criou as condições ideais para o despontar de um novo gigante no mapa econômico mundial na alvorada do século XX, um agitado período de gestação que anteciparia a sobrevivência de uma nova nação dominante e de profundas mudanças de ordem política e econômica no mapa global, mas que também guarda em seus meandros o surgimento de novas carências, novas direções e novas demandas culturais, dentre as quais as que mais tarde viriam a dar origem ao *stand-up comedy*.

Apesar de a Guerra da Secessão (1861–1865) ter deixado de herança aos americanos uma grande ressaca moral e financeira, os anos que se seguiram viram o país ser inundado por milhões de imigrantes (vindos principalmente da Rússia, Inglaterra, Alemanha, Escócia,

---

<sup>2</sup> Teatro popular originado na Itália durante o séc. XV. Provém da *Commedia dell'arte* personagens carnavalescos como a Colombina e o Arlequín.

Irlanda e Itália) e experimentar os efeitos catalisadores da Revolução Industrial que finalmente cruzava com força e decisão o Oceano Atlântico. Entre os anos de 1870 e 1900, os milhões de imigrantes que desembarcavam nos portos americanos encontravam uma nação em franco crescimento, muito trabalho para ser feito e, para não relevar o velho adágio de esperança que viajava nas bocas de judeus, alemães, ingleses e irlandeses, um futuro cheio de oportunidades.

Em um contexto fervilhante como este, com pessoas de todos os cantos da Europa trazidas para construir um novo país de repente misturadas no mesmo caldeirão, subitamente avultou-se uma necessidade de entretenimento. Com os imigrantes desembarcando aos milhares toda semana e com os americanos movendo-se das propriedades rurais para os grandes centros, a diversão passou a ser buscada durante a noite em fontes não necessariamente novas: o Burlesco e o *Vaudeville*, estabelecidos nos EUA desde o início do século XIX e descendentes diretos da *Commedia dell'arte*. Os trabalhadores, cada um com diferentes referências culturais na bagagem, estavam em busca de um entretenimento fácil e leve após um longo dia de trabalho, e as duas formas vitorianas<sup>3</sup> de teatro serviam tanto aos nascidos na América quanto aos europeus com o misto de novidade e familiaridade encontrada nas raízes da *Commedia dell'arte* europeia.

O objetivo primário do Burlesco e do *Vaudeville* era fazer rir, e o fato de esta carência ter-se feito tão marcante em um período singular da história americana, em que um contexto de depressão pós-guerra dividia-se com a excitação da Revolução Industrial, parece reforçar um dos preceitos óbvios da comédia: em qualquer lugar, e em qualquer época, o ser humano precisa do humor.

Esta necessidade começa a explicar o surgimento do Borscht Belt (1940–1960). O Borscht Belt é uma região a menos de 100 km de Nova York povoada, principalmente, por imigrantes judeus. Não era uma região industrializada na época, pelo contrário, tratava-se de um aglomerado de fazendas produtoras de ovos e de leite. John Limon (2000) lembra que o que fez de Borscht Belt o berço de todo um choque na história do entretenimento americano, a partir da década de 40, foi uma mistura entre as características singulares do seu povo e o fato de que, em função de sua localização, milhares de pessoas obrigavam-se a passar pelos seus mais de quinhentos pequenos hotéis e incontáveis pensões familiares.

---

<sup>3</sup> Referente ao período de reinado da Rainha Vitória, do Reino Unido, de 1837 a 1901.

Gradativamente o Borscht Belt passou a ter papel central como porto seguro da comunidade judaica de Nova York, dando origem àquele que hoje é uma espécie de subgênero da comédia moderna: o “humor judeu”. Entre os comediantes surgidos nos clubes do Borscht Belt estão Jerry Lewis, Woody Allen, Don Rickles, Mel Brooks, Lenny Bruce e Carl Reiner (TAFOYA, 1999).

Foram os comediantes revelados no Borscht Belt que deram sustentação ao *stand-up* enquanto novo formato de apresentação: aquele em que o artista (o comediante) coloca-se diante do público sem acessórios, em posse somente do microfone em punho e do simplório objetivo de fazer a plateia rir. Durante a década de 50 comediantes como Lenny Bruce e George Burns apresentavam-se no rádio e em clubes noturnos, porém, sua forma de entretenimento não era ainda vista como um conceito artístico que valesse o foco primário do público. Até pelo menos a metade da década de 60 os comediantes de *stand-up* eram trazidos ao palco por dez ou quinze minutos para “aquecer” a plateia, para preparar o público para a apresentação principal da noite. Esta raiz essencialmente marginal, de artistas que não eram tratados nem apresentados como artistas, só passa a mudar no final dos anos 60.

Os anos 60 são o início da era dos bares e clubes noturnos. O primeiro clube fundado especificamente para apresentações de *stand-up comedy* foi o *Improvisational Café* em *Greenwich Village*, Nova York, por George Friedman, em 1963. O segundo clube fundado especificamente para apresentações de *stand-up comedy* foi o *Comedy Store* em *Los Angeles*, por Sammy Shore e Rudy DeLuca. Isto apenas em 1973 (LIMON, 2000).

O intervalo de dez anos entre estes dois eventos diz mais a respeito de George Friedman, que alguns descreveriam como um pioneiro, outros como um magnífico irresponsável, do que sobre o momento em si do *stand-up comedy*. A verdade é que o *stand-up* não possuía a relevância necessária para ganhar um local próprio para suas performances em meados da década de 60. O gênero foi conquistando seu espaço aos poucos, preenchendo os lugares de artistas que porventura não compareciam ou preparando a plateia para shows de terceiros. Aos poucos a resposta positiva do público fez os donos de clubes noturnos promoverem noites específicas para a comédia.

Mesmo assim, os comediantes somente começaram a ocupar um lugar central nestes clubes a partir de aparições em *talk shows* de alcance nacional, como o *The Tonight Show* e o *The Ed Sullivan Show* (LIMON, 2000). Foi o momento de uma explosão de popularidade e de atenção para o *stand-up*, que, pela primeira vez, passou a ser visto como algo que parecia ser mais do que um show de rua dado a troco de gorjetas.

Já a partir da década de 70 passa a ver um aumento de popularidade do *stand-up* e um reconhecimento como forma de arte. As aparições de comediantes como Steve Martin, Bill Cosby, George Carlin e Richard Pryor em *talk shows* e outros programas de auditório foram decisivas para fazer do *stand-up* uma preferência do americano típico. O *stand-up comedy* passou de um formato exclusivo dos palcos para um produto televisivo de massas. A partir do advento do canal por assinatura *HBO*<sup>4</sup>, em 1972, os comediantes passaram a ganhar espaços exclusivos na programação. Foi com Robert Klein e George Carlin, em 1975 e 1977, que a HBO iniciou a tradição de premiar o grande *act* de um comediante (que corresponde a mais ou menos uma hora de performance sólida e material inédito) com um espaço nobre em sua programação, conhecido desde então como *HBO Comedy Special*.

Com as aparições em televisão cada vez mais frequentes, os comediantes se viram diante de um prestígio inédito. Entre os anos 70 e 80, astros em ascensão na comédia, como Woody Allen, Steve Martin, Billy Cristal, Robbin Williams, Eddie Murphy, Whoopi Goldberg e Jim Carrey, começam a migrar para o cinema. Em 1989 estreia *Seinfeld*, a série televisiva de maior sucesso na história, criada por Larry David e Jerry Seinfeld, dois expoentes do *stand-up comedy*. Em 1991 surge o *Comedy Central*, um canal por assinatura exclusivo para comédia.

“O riso foi o ópio do século XX”, escreveu George Minois (2003, p. 553). “Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas”. A ascensão de uma forma de arte purista e mínima como o *stand-up*, cujo aparato e toda a mobilização de sua estrutura convergem à tarefa quase primitiva de fazer rir, diz muito sobre nossas próprias necessidades nessa “era dos extremos” à qual fizemos por onde sobreviver.

Atualmente aumenta o número de clubes de comédia não apenas em centros de entretenimento como Los Angeles e Nova York, mas também em Boston, Seattle, Filadélfia, Detroit e São Francisco. O *Grammy* possui uma categoria específica para comediantes (Melhor Álbum de Comédia) e o *Oscar*, a maior festa da indústria do cinema americano, costuma privilegiar o comediante de *stand-up* para o papel de anfitrião anual. Desde 2005, a partir do surgimento do canal de compartilhamento de vídeos *YouTube*<sup>5</sup>, os comediantes

---

<sup>4</sup> *HBO* (acrônimo para *Home Box Office*) é um canal de TV norte-americano fundado em 1972. É ligado ao grupo Time Warner.

<sup>5</sup> Canal de compartilhamento de vídeos na internet. Permite que seus usuários assistam ou então enviem seus próprios vídeos em formato digital. O *YouTube* foi fundado em 2005.

ganharam na internet um grande aliado para popularização de vídeos, além de uma plataforma para lançamento de jovens talentos.

É pelo *YouTube* que passa também a popularização do *stand-up comedy* no Brasil, o que vem a ocorrer somente a partir dos anos 2000. José Vasconcellos e Chico Anysio<sup>6</sup> fizeram shows de *stand-up* no início de suas carreiras, na década de 60, mesmo sem saber que o que estavam fazendo tinha um nome e que constituiria em breve uma forma de arte reconhecida nos EUA. O *stand-up comedy* é uma arte tão pura e minimalista que é perfeitamente possível fazê-la sem sequer tomar conhecimento de sua existência, afinal, na década de 60, sequer havia nomenclatura no Brasil para defini-la. Nas décadas seguintes surgem os primeiros comediantes a se apresentarem em formato solo, em variações do *stand-up* com auxílio de alguns artifícios como música, fantasias e representação de personagens. O *stand-up* nunca foi o foco do comediante brasileiro, que transitava entre o teatro, o rádio e a televisão com mais desenvoltura.

O *stand-up* somente chamou atenção do grande público no Brasil a partir das aparições de Diogo Portugal no *Programa do Jô*<sup>7</sup>, no *Domingão do Faustão*<sup>8</sup> e no *Altas Horas*<sup>9</sup>, muito recentemente, em 2008. Mas o gênero vinha se fortalecendo com velocidade nos anos anteriores, muito em função do compartilhamento de vídeos na internet. Apenas recentemente a comédia *stand-up* conquistou um espaço nobre na noite paulistana, contando com clubes e casas de espetáculo exclusivo, além do crescimento em outras capitais. Atualmente, programas comandados por comediantes de *stand-up*, como o *Custe o que custar*, da Rede Bandeirantes, e o *Comédia MTV*<sup>10</sup>, ocupam a grade de programação das emissoras e atraem a atenção das empresas que desejam conquistar o público jovem. Em 2011, Rafinha Bastos, protagonista dos dois casos que serão analisados no *corpus* deste estudo, foi considerado, pelo *The New York Times*, a pessoa mais influente do *Twitter*<sup>11</sup>, à frente de nomes como o anfitrião de *talk shows* Conan O'Brian e o presidente americano Barack Obama. Em 2012 o canal de vídeos *Porta dos fundos*, assinado no *Youtube* por

---

<sup>6</sup> Devido à escassez de dados referentes à história da comédia e, especificamente, do *stand-up comedy* no Brasil, não foi possível nos municiarmos de base em autores para alicerçar estas informações. Elas estão corretas, contudo.

<sup>7</sup> *Talk-show* apresentado por Jô Soares e transmitido pela Rede Globo.

<sup>8</sup> Programa de auditório apresentado por Fausto Silva e transmitido pela Rede Globo

<sup>9</sup> Programa de auditório apresentado por Serginho Groisman e transmitido pela Rede Globo.

<sup>10</sup> *MTV* é acrônimo de *Music Television*, canal a cabo norte-americano fundado em 1981.

<sup>11</sup> Rede social conhecida por permitir que os usuários troquem mensagem com até 140 caracteres cada. O *Twitter* foi fundado em 2006.

comediantes oriundos do *stand-up*, como Fábio Porchat e Gregório Duvivier, foi premiado na categoria Melhor Programa de Humor da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Artes).

O *stand-up comedy* é uma forma de arte essencialmente americana, ainda muito jovem no Brasil. O público somente agora começa a se acostumar com os espetáculos de comédia e a enxergar o *stand-up* como uma opção de programa na noite das grandes cidades, embora qualquer rivalidade que se possa inferir com o cinema, o bar e o clube esteja, ao menos por enquanto, fora de questão; muito por ser ainda um conceito de entretenimento com o qual o público brasileiro não está familiarizado. Do mesmo modo, a indústria também começa a despertar para a força e a influência que os comediantes possuem na televisão e na internet diante dos jovens, constituintes da parcela mais ativa dos consumidores.

Por ser uma jovem forma de arte, popular nos EUA e na Inglaterra, mas incipiente no resto do mundo, o *stand-up comedy* não ganhou ainda maior atenção da academia. Pode-se aplicar ao *stand-up*, contudo, as pesquisas já feitas quanto ao macro do gênero: o humor. Recordaremos a seguir algumas das principais teorias que se aventuraram a tomar o humor como seu objeto.

## 2.2 UM BREVE PAINEL DAS TEORIAS DO HUMOR

Quando Henri Bergson (1983, p. 7, grifo do autor) abre seu *O Riso* afirmando que “não há comicidade fora do que é propriamente *humano*” e Comte-Sponville (1999, p. 167), um século mais tarde, escreve que “o humor é uma conduta de luto (trata-se de aceitar aquilo que nos faz sofrer)”, estabelece-se entre as duas anotações uma ligação que abraça o que o humor representa ao ser humano: um paliativo contra o cansaço da vida. É o que explica, na visão de Minois (2003, p. 558), o fortalecimento do humor no conturbado século XX: “são as desgraças do século que estimulam o desenvolvimento do humor, como um antídoto ou um anticorpo diante das agressões da doença”.

É este humor enquanto mecanismo de reação, convertido em escudo e flecha ao mesmo tempo, que constitui a força do ironista, comentarista das mazelas do mundo e da sombria natureza do homem. Beth Brait (2008, p. 126) anota que a retórica clássica definiu ironia como “resultado de uma contradição percebida pelo receptor na duplicidade enunciativa do processo.”. Mário Dirienzo (200-), ao referir Kierkegaard (1991) em artigo para a revista portuguesa *TriploV*, comenta esta qualidade mais ou menos esgrimista, de proteção e reação, inerente à ironia.

A Ironia é o estágio intermediário entre o estético e o ético. O ironista é aquele indivíduo que percebe a *sombra* fazendo caretas ao arrepio da seriedade da *persona*. O ironista enxerga a imperfeição humana justamente em suas tentativas de aperfeiçoamento e de atingir a excelência. Ele assiste ao espetáculo do ridículo humano. Assiste de camarote: *exclui-se do espetáculo*, exclui-se dos compromissos da ética. Se sua acerba crítica fá-lo deixar de ser um mero espectador da ambição, da vaidade, da mediocridade, da estupidez, da hipocrisia, da crueldade e da insanidade, engajando-o em alguma forma de compromisso, o irônico esteta abraça a ética, seus pactos, seus símbolos. (DIRIENZO, 200-, grifo do autor)

Como estágio intermediário entre o estético e o ético, a ironia encontra-se alocada de modo inextirpável na personalidade do sujeito. De acordo com Brait (2008, p. 76), “se o estudioso afirma posição estritamente filosófica [...], poderá entender ironia como constitutiva de uma situação ou como um traço de caráter, um traço de personalidade que caracteriza determinados indivíduos”. Nada mais natural. George Carlin (2004) afirmou em entrevista concedida a James Lipton, em 2004, para o programa *Inside the actors studio*, que a essência de sua comédia residia em uma maneira particular de ver o mundo. Don Rickles (2012) faz coro ainda mais evidente à definição de Brait (2008) ao afirmar, em entrevista concedida a David Steinberg para a série *Inside Comedy*, que seu estilo emana de sua personalidade mais que de uma técnica ou de um suposto método para se fazer comédia.

É o que já avalizava Kierkegaard (1991) no século XIX, ao ligar personalidade e ironia. O filósofo destaca, contudo, o aspecto defensivo da ironia sendo esta como que uma personalidade-armadura forjada para resguardar a personalidade real.

Que a ironia então seja uma determinação da personalidade, é algo que eu já recordei muitas vezes nas páginas anteriores. Com efeito, ela tem aquele voltar-se para si mesmo que é o característico de uma personalidade, que procura retornar a si mesma, e encerra-se em si mesma. Só que a ironia neste movimento retorna a si com mãos vazias. Sua relação com o mundo não consiste em que esta relação seja um momento no conteúdo da personalidade, sua relação com o mundo consiste em que a cada instante não há uma relação com o mundo, sua relação consiste em que, no momento em que a relação deve iniciar, retira-se afastando-se dele com uma avareza cética; mas esta avareza é o reflexo da personalidade em si mesma, que certamente é abstrato e sem conteúdo. A personalidade irônica é por isso propriamente apenas o esboço de uma personalidade. (KIERKEGAARD, 1991, p. 206)

No trabalho seminal *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, publicado em 1905, Sigmund Freud (1996) investiga a natureza da comicidade em piadas e seus usos e efeitos para o ser humano. Antes de Comte-Sponville (1999), Minois (2003) e Dirienzo (200-), Freud concluía que o chiste é tanto uma ferramenta para amainar inibições quanto uma forma para avultar-se sobre aqueles que dele são alvos, como os empregados que fazem uma piada do patrão.

O propósito e a função dos chistes, entretanto - a saber, a proteção em relação à crítica dessas sequências de palavras e pensamentos -, já pode ser vista nos gracejos como traço principal destes. Sua função consiste, desde logo, em suspender as inibições internas e fazer fecundas as fontes de prazer tornadas inacessíveis por tais inibições (FREUD, 1996, p. 126).

Há de se considerar, contudo, a separação entre o cômico e o riso de que nos lembra Brait (2008), ainda que ambos não se anulem e possam servir aos propósitos designados por Freud (1996): o riso é visto pelos estudiosos como um fenômeno fisiológico, enquanto o cômico é uma construção de linguagem, e no âmbito dos estudos linguísticos, Sírío Possenti abre seu *Os humores da língua* (1998) destacando o patente desinteresse da Linguística sobre a comédia. Mesmo quando tomado por objeto em outras áreas, a abordagem linguística da piada não poderia ser relegada, de certo modo, ao próprio leitor. O escritor americano E. B. White (1988, tradução nossa)<sup>12</sup> escreveu o prefácio de um livro de 1941 chamado *Subtreasury of American Humor*, uma coletânea de estudos e artigos sobre humor. Uma das afirmações de White tornou-se notória e alimentou a ideia, para a cultura popular, de que pesquisar o humor é contraproducente: “o humor pode ser dissecado como um sapo pode ser dissecado, mas ele morre no processo e suas minúcias desencorajam a todos com exceção dos próprios cientistas e pesquisadores”.

Possenti (1998, p. 19), contudo, vai de encontro a essa acepção argumentando que “um analista pode enjoar de dar explicações que considera óbvias, mas deveria lembrar-se de que as coisas podem ser óbvias só para ele ou para os que são, por algum título, seus pares”. Mas Possenti (1998) não defende a elaboração de uma linguística aplicada exclusivamente ao humor. Segundo ele, assim como não existe uma linguística da literatura, uma linguística da afasia, uma linguística da escrita, também não há uma linguística que trate do humor como tópico exclusivo. Isto ocorre por três motivos:

- a) não há uma linguística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes linguísticos;
- b) no caso de se concluir que o humor não tem origem linguística, que ele não é da ordem da língua, não há uma linguística que explicita ou organize os ingredientes linguísticos que são acionados para que o humor se produza;
- c) não há uma linguística que se ocupe de decidir se os mecanismos explorados para a função humorística têm exclusivamente esta função ou se se trata do agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada um deles podendo ser responsável pela produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais (POSSENTI, 1998, p. 20-21).

---

<sup>12</sup> Humor can be dissected as a frog can, but the thing dies in the process and the innards are discouraging to any but the pure scientific mind.

O que Possenti (1998) defende, portanto, não é a fundação de uma nova seara teórica, mas o simples interesse devido ao humor enquanto objeto da linguística em função, em grande parte, da riqueza do material que o gênero normalmente tem a oferecer. “Se a Linguística, ou alguma Linguística, for realmente boa, deve servir para análise de diversos tipos de manifestações da linguagem [...]” (POSSENTI, 1998, p. 21). Se de um lado não há e nem deve haver uma Linguística do humor, de outro, prossegue Possenti, há linguistas que “trabalham eventualmente sobre ou a partir de dados colhidos em textos humorísticos. Com estes dados podem-se discutir sintaxe, morfologia, fonologia, regras de convenção, inferências, pressuposições etc”. Possenti (1998, p. 22) continua, argumentando que se não há ainda uma “Linguística do humor, a Linguística só tem a ganhar se se debruçar sobre textos humorísticos, pois eles com certeza são uma verdadeira mina para os linguistas, que ainda não os consideram”.

Retomando as pesquisas do linguista russo Victor Raskin, Possenti (1998, p. 23, grifo do autor) define que, para que a linguística possa dar uma contribuição específica (porque outros campos não o farão), “deveria dar-se como tarefa, no campo do humor, a descrição dos *gatilhos* e das razões que fazem um texto ser compatível com mais de um *script*”. Possenti (1998) refere-se a dois aspectos centrais da Teoria dos Dois Scripts (*Semantic Script Theory of Humor*), elaborada por Raskin em 1985.

Em *A primer for the linguistics of humor* (In: *The primer of humour research*, 2008, p. 101), Salvatore Attardo (2008) traça um breve apanhado da evolução das teorias linguísticas aplicadas ao humor ao longo dos anos. Attardo (2008) lembra que, depois do interesse dos gregos (em especial Aristóteles, Cícero e Platão), o humor sofreu com grande indiferença até que a renascença viu nascer teorias da psicologia e da filosofia voltadas à sua pesquisa. A linguística, contudo, não tinha participação na área (por sequer estar distinta ainda enquanto ciência, o que viria a ocorrer somente em Saussure).

Segundo Raskin, mencionado por Attardo (2008, p. 103, tradução nossa)<sup>13</sup>, as teorias do humor podem ser divididas nesta por demais conhecida tripartição: “teorias da

---

<sup>13</sup> Incongruity theories, hostility theories and release theories.

incongruência, teorias da hostilidade e teorias da liberação”. Attardo (1998, p. 103, tradução nossa, grifo nosso)<sup>14</sup> distingue estes três campos da seguinte forma:

As **teorias da incongruência [1]** afirmam que o humor surge da percepção de uma incongruência entre um conjunto de expectativas e aquilo que é realmente percebido. Essa idéia, como vimos, remonta a Aristóteles [...]. **Teorias da hostilidade (ou superioridade) [2]** remontam a Platão, mas tem seu proponente mais conhecido em Hobbes [...]. Essencialmente, eles afirmam que se encontra no humor um sentimento de superioridade sobre algo, de superar algo, ou agredir um alvo. **Teorias da liberação [3]** afirmam que o humor “libera” alguma forma de energia psíquica e/ou liberta o indivíduo de algumas restrições. A teoria mais conhecida é de Freud (1905).

É com base nestas três abordagens que a Teoria dos Dois Scripts e, posteriormente, a Teoria Geral do Humor Verbal (*General Theory of Verbal Humor*) são elaboradas. A Teoria Geral do Humor Verbal (GTVH) é uma evolução da Teoria dos Dois Scripts (SSTH). A SSTH, quando elaborada, cobria apenas o chiste. A GTVH pretende se aplicar a todas as formas de humor verbal. Segundo Attardo (2008, p. 108, tradução nossa)<sup>15</sup>, argumentando em oposição à visão de Raskin, “a SSTH pode ser reduzida a um modelo de incongruência/resolução [...]. O leitor atento perceberá que a SSTH aborda apenas piadas, o mais simples e menos complicado tipo de texto humorístico”. Continua Attardo (2008, p. 109, tradução nossa)<sup>16</sup>: “a GTVH amplia a SSTH ao incluir todos os níveis linguísticos, incluindo um interesse pelos problemas sociais e narratológicos ausentes na SSTH”.

Há, contudo, dois grupos de pesquisadores que se dividem entre considerar a GTVH uma ampliação válida e necessária da SSTH, e os que consideram a teoria de 1985 (Teoria dos Scripts, de Raskin) suficiente na abordagem de todas as formas de humor verbal. Segundo Barros da Silva (2006, p. 22–23), a GTVH “nada mais é do que o conjunto dos postulados constantes da Teoria dos Dois Scripts, acrescida de cinco “ferramentas” de análise do humor [...]”. Essas cinco ferramentas são: “Língua”, “Estratégia de Narração”, “Alvo”, “Situação” e “Mecanismo Lógico”, este último responsável pela “forma como os dois sentidos ou *scripts* presentes numa piada são conduzidos”.

---

<sup>14</sup> The incongruity theories [1] claim that humor arises from the perception of an incongruity between a set of expectations and what is actually perceived. This idea, as we saw, goes back to Aristotle [...]. Hostility theories [2] go back to Plato, but have their best known proponente in Hobbes [...]. Essentially, they claim that one finds humorous a feeling of superiority over something, of overcoming something, or aggressing a target. Release theories [3] claim that humor “releases” some form of psychic energy and/or frees the individual from some constraints. The best known such theory is Freud’s (1905).

<sup>15</sup> The SSTH can be reduced to an incongruity/resolution model [...] The alert reader will have noticed that the SSTH makes claims only about jokes, the simple and least complicated type of humorous text.

<sup>16</sup> The GTVH broadened the SSTH to include all linguistic levels, including an interest for social and narratological issues absent in the SSTH.

O estudo do humor, contudo, ainda deixa lacunas, principalmente em relação ao *stand-up comedy*. Boa parte do que torna o *stand-up* uma forma de arte está ligada à habilidade dos seus praticantes de tratar o discurso de forma artística, de conferir-lhe *status* de objeto genuíno, de impregná-lo com a singularidade do indivíduo. Há, contudo, um elemento especial quando tratamos do *stand-up comedy*, o qual chamamos de “vício inerente”. É este aspecto particular do ato de linguagem composto no *stand-up comedy* que vamos analisar em seguida.

### 2.3 STAND-UP COMEDY E O “VÍCIO INERENTE”

A escolha dos dois discursos que compõem este *corpus*, em sua amostragem, não tem relação direta com a figura à qual eles pertencem. Importa dizer que as situações enfrentadas recentemente por Rafinha Bastos não são exclusividade do comediante gaúcho, tampouco casos raros o suficiente para que o critério de escolha fizesse recair sobre o mesmo indivíduo a opção por ambos. A escolha do *corpus*, como pormenorizado em 4.1 *Apresentação do corpus*, ocorreu por um misto de oportunidade e adequação ao modelo de situação que era procurado.

A comédia, de um modo geral, sempre enfrentou dilemas nessa esfera. É de sua natureza — trata-se de uma forma de discurso cuja essência está em sair do que é o “normal”, o padrão. A comédia é uma expedição em busca do extraordinário, como o é o próprio ato de linguagem de acordo com Charaudeau (2010a, p. 57): “uma aventura”. O que é uma piada em seu esquema clássico (*build-up, pivot, punch line*<sup>17</sup>) se não um jogo de espelhos? Um truque de mágica linguístico? Arma-se um cenário para induzir quem ouve a inferir determinado caminho na sequência lógica que aquele discurso possui, quando, subitamente, ele toma outro rumo. O riso, quando involuntário, é uma resposta ao que é surpreendente.

É muito difícil, portanto, tecer um discurso humorístico que componha uníssono com o discurso vigente. O humor desvia do que é vigente. Isto significa uma tendência inerente para (ou ainda uma necessidade de) assumir riscos. O comediante de *stand-up* é, provavelmente, o artista que mais enfrenta este imperativo de assumir riscos, o que começa por subir ao palco despido da persona teatral, à margem da zona de conforto que a ficção confere, o que significa que ao entrar em cena (para representar o papel de si mesmo) o

---

<sup>17</sup> Os três elementos da fórmula básica de uma piada (HOCKETT, 1977).

comediante arrisca não apenas o espetáculo daquela noite em particular, mas a própria imagem e carreira. Todo ano, quando um comediante é escolhido para ser o anfitrião da Cerimônia do *Oscar* (sendo esta uma festa para a promoção de profissionais envolvidos na máquina do *show business*), seu futuro na indústria do entretenimento é posto em jogo.

Quando, em 2010, o 67º *Golden Globes Awards* chegou ao fim, poucos garantiam o futuro de Ricky Gervais (comediante britânico criador da série *The Office* e então anfitrião da cerimônia) no *show business* americano. As piadas de Gervais, que tinham como alvo os atores e diretores homenageados naquela noite, causaram um duplo de graça e constrangimento entre os presentes e uma reação mista de extremos na mídia americana. Gervais sabia que, com frases como “eu gosto de beber tanto quanto o próximo convidado... a não ser que o próximo convidado seja Mel Gibson”, ele estaria arriscando muito mais do que arrisca um ator quando representa um personagem ou um cantor quando interpreta uma música. A indistinção estratégica entre *ser de fala* e *ser social* é um requisito do *stand-up*, assim como o é assumir a possibilidade de que o que se fala no contexto do espetáculo (ou seja, no circuito interno do ato de linguagem) pode ecoar fora dele (no circuito externo). No caso de Gervais, sua apresentação tornou-se um sucesso, em boa parte graças à repercussão que obteve na internet, o que levou o comediante a ser convidado novamente pelos organizadores do evento, em 2011 e em 2012.

No Brasil, polêmicas envolvendo declarações de comediantes, não somente sobre o palco (em entrevistas, no *Twitter* e em outras redes sociais), têm se tornado hábito nos últimos anos, acompanhando, ao que parece, a mesma curva ascendente de popularidade que o gênero experimenta. As consequências para os envolvidos, contudo, não têm sido tão positivas quanto foram para Gervais. Embora registremos esta variedade de ocorrências, a opção pelos dois discursos dispostos em nosso *corpus*, de autoria de Rafinha Bastos, ocorreu pelo alcance da transferência de seus efeitos do circuito interno para o circuito externo do ato de linguagem. Os dois discursos de Bastos, embora realizados em contextos muito específicos, em situações de comunicação particulares, romperam a barreira do nível dos seres de fala para atingir os seres determinados socialmente. Bastos enfrentou dois inquéritos criminais instaurados pelo Ministério Público de São Paulo, além de um processo movido por Wanessa Camargo. Somados a isto estão o pedido de demissão feito à Rede Bandeirantes e a irreparável perda de prestígio na indústria do entretenimento. Seu programa na Rede TV (com a qual o comediante também rompeu), *Saturday Night Live Brasil*, enfrentou dificuldades

para receber convidados, visto que poucos estavam dispostos a associar sua imagem à de Rafinha Bastos.

A imposição do *stand-up comedy*, de que o ser real (EUc) projeta um ser de fala (EUe) que precisa emular o próprio ser real (segundo a encenação do ato de linguagem que veremos detalhadamente em 3 *A teoria semiolinguística do discurso*), a fim de estabelecer uma relação empática com a plateia, coloca o comediante em uma situação de risco quando ele se propõe a fazer um humor arrojado. Há um termo, proveniente do direito marítimo, que condensa com precisão a natureza desta implicação do *stand-up comedy*: “vício inerente”. Diz-se que uma carga possui vício inerente quando o risco de dano é inato, não sendo de responsabilidade do transportador e, portanto, fora do alcance de cobertura da seguradora. Isto significa que se uma carga de ovos se quebrar durante um transporte, não cabe direito de queixa do contratante, pois é inerente a este produto o risco incontornável de ele se quebrar durante o transporte. O mesmo ocorre ao *stand-up comedy*.

O ser de fala (EUe) é projetado para simular o ser real (EUc) com o objetivo de “iludir” o destinatário (TUd), ser de fala, na esteira da *mise-en-scène*, para que ocorra identificação entre o artista e seu público (TUi). Muito do *stand-up* é baseado em um humor de identificação. Piadas que têm como alvo empresas de telefonia móvel, por exemplo, encontram seu valor cômico na empatia que o público vai sentir em relação ao comediante, que geralmente encena um cenário no qual ele é a vítima de um serviço mal prestado. “Eu acredito que comédia é empatia”, disse Ricky Gervais (2011, tradução nossa)<sup>18</sup>, e quem acompanha a carreira do comediante britânico tem a percepção de que ele baseou toda sua arte sobre esta ideia, repetida por ele como mantra em artigos e entrevistas.

Transmitir a impressão de que tal cenário é real, ou seja, que aquela não é uma piada preparada para um espetáculo, mas a reprodução de uma história verdadeira, é fundamental para intensificar o ganho de humor do texto, ou mesmo garanti-lo em sua totalidade. Ao realizar este processo, contudo, o comediante sabe que está deliberadamente confundindo ser de fala com ser social. Como lembram Giering e Severo (2011, p. 290, grifo das autoras), “O *sujeito comunicante* — parceiro proveniente do espaço externo — é que projeta na enunciação um *sujeito enunciator* que é o *Eu* do discurso. Há, portanto, uma coincidência entre esses dois sujeitos [...]”.

---

<sup>18</sup> I think comedy is about empathy.

Esta coincidência é acentuada no *stand-up* por requisito do gênero, para um melhor aproveitamento do comediante, mas as consequências, caso algo saia errado em um nível como o habitado pelos casos de nosso *corpus*, são naturalmente direcionadas ao ser social, confundido estrategicamente pelo próprio comediante com o ser de fala. Não cabe, portanto, realizar a cobrança à que muitos comediantes se apegam: “trata-se apenas de uma piada”, “não leve a sério”. Não se pode invocar a linha que separa o que pertence ao refalsado universo da coxia com o que pertence ao mundo real quando é o próprio locutor quem opera esta baldeação. As circunstâncias que tornam tendência a transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo são preparadas pelo próprio comediante, pelo bem do seu show, logo é preciso aceitar que o que é dito sobre o palco ecoa na vida real. Este é o vício inerente do *stand-up comedy*, um preceito do qual se veem livres outras artes, como o teatro, o cinema e a literatura.

Tal questão implica outra um tanto mais complexa, já que os casos analisados não denotam resultados absolutos. Por que razão muitos comediantes se utilizam de tópicos como o estupro, a pedofilia e até o holocausto com obtenção de sucesso? Por que razão alguns comediantes conseguem fazer piadas tão “arrojadas” quanto as vistas no *corpus* desta pesquisa, tocando em temas igualmente delicados, sem saírem da situação de comunicação chamuscados pelo discurso que se enunciou dentro dela?

Se o *stand-up comedy* é uma forma de arte ainda pouco compreendida (ou raramente abordada de tal forma), pode contribuir aos esclarecimentos de algumas destas questões encontrar o seu lugar dentre os gêneros do discurso. É para investigar o *stand-up* como gênero que passaremos a seguir a algumas noções de gênero conferidas, principalmente, por Bakhtin (1997, 2012) e Charaudeau (2010c).

#### 2.4 O *STAND-UP* E SEU LUGAR NOS GÊNEROS DE DISCURSO

Para se falar de gênero é preciso voltar à Grécia Antiga e reencontrar os dois tipos de atividade de discurso desempenhados na época. Conforme Charaudeau e Maingueneau (2008), o primeiro, ofício dos poetas encarregados de celebrar deuses e heróis, surgiu na Grécia pré-arcaica; o segundo, dado a fins práticos para ditar o modo de gerir o comércio e demais atividades da cidade, surgiu na Grécia clássica e foi desenvolvido posteriormente na Roma de Cícero.

A evolução da noção de gênero passa e prende-se por muito tempo à tradição literária, limitando a colocação dos textos nos dois grupos clássicos: prosa ou poesia. Jakobson (2005) vem propor uma classificação baseada em funções (segundo o estruturalista: função emotiva, conativa, fática, poética, referencial e metalinguística). Benveniste (1988), da perspectiva da enunciação, separa seminalmente *história* e *discurso*. No entanto, é Bakhtin (1997) quem liberta o estudo dos gêneros das prisões formais forjadas ainda por Platão (lírico, épico e drama; as três formas da mimese) e Aristóteles (deliberativo, judiciário e epidídico; os três gêneros da retórica), direcionando o conceito para uma seara social e interacional.

A natureza da inclinação de Bakhtin (1997) (um filósofo da linguagem que privilegiou a comunicação, a interação, o diálogo) é preceptora de seus estudos referentes ao gênero. A definição clássica do linguista russo consta logo da primeira e segunda páginas do capítulo *Os gêneros do discurso* em *Estética da Criação Verbal*:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 1997, p. 261–262, grifo do autor).

A transição operada por Bakhtin (1997) movimentava os gêneros de estatutos formais para contextos sociointerativos. Afinal, “os gêneros não são entidades formais, mas sim entidades comunicativas a funções, propósitos, ações e conteúdos” (MARCUSCHI, 2008, p.159).

Bakhtin (1997) palia o dilema da vasta heterogeneidade dos gêneros discursivos orais e escritos ao separá-los em “primário (simples)” e “secundário (complexo)”. O gênero primário engloba todas as atividades próprias do cotidiano, e são predominantemente orais. Pertencem ao gênero primário trocas discursivas ocorridas com finalidade prática, como uma conversa informal qualquer, um diálogo no trabalho, uma saudação militar. Ao gênero secundário pertencem as peças elaboradas de natureza artística ou científica. São em geral escritos, ou previamente concebidos de modo escrito (teatro e cinema).

Os gêneros discursivos secundários [...] surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito). No processo de sua formação eles incorporam e

reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formam nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios [...] (BAKHTIN, 1997, p. 263).

É possível que brincadeiras do cotidiano se incluam no primeiro grupo, afinal o humor é intrínseco ao ser humano e encontra-se em muitas situações do dia a dia. Ao tratarmos especificamente do *stand-up comedy* estamos falando em gênero secundário, pois pressupõe, em primeiro lugar, que um texto (ou no mínimo um guia para a apresentação) seja escrito, e, em segundo lugar, que haja um trato essencialmente artístico ao enunciado, predominando a questão do estilo. O estilo prescreve indícios de uma indelével individualidade da linguagem, o que, evidentemente, é elemento afeito à tradição literária. Segundo Bakhtin (1997), a maioria dos gêneros discursivos, com exceção exatamente dos artísticos-literários, não abre espaço para estilo e individualidade. Se o conhecimento humano for mesmo construído através de gêneros (MOTTA-ROTH, 2006), tende-se a aceitar que a força dos gêneros, em especial os artísticos de que fala Bakhtin (1997), é maior do que se pensava.

Motta-Roth (2006), em seu artigo *Questões de metodologia em análise de gêneros*, chega a argumentar que o gênero é um fenômeno estruturador da cultura. Segundo a linguista (2006, p. 150),

gêneros se constituem como artefatos culturais (Miller, 1984:164), formas recorrentes e significativas de agir em conjunto, que põem alguma ordem no contexto da vida em coletividade (nos termos de Clifford Geertz, 1983:21); como formas de vida que se manifestam em jogos de linguagem, de tal sorte que a linguagem é parte integral de uma atividade (nos termos de Ludwig Wittgenstein ([1953] 1958:88, § 241) a ponto de o gênero tornar-se um fenômeno estruturador da cultura.

Os recentes eventos envolvendo piadas de comediantes de *stand-up* no Brasil são uma boa amostragem de quanta mobilização pode se formar em torno de um gênero. Apesar de a história do *stand-up* brasileiro ser curta para análises mais criteriosas, em outra escala, é possível avaliar os efeitos que shows de comédia no teatro e na televisão tiveram nos anos 70, durante a ditadura militar. Comediantes como Jô Soares, Chico Anysio e Ronald Golias sofreram nas mãos dos censores para terem aprovados seus espetáculos. Nos Estados Unidos, patrono do *stand-up comedy*, textos de comediantes como Richard Pryor e George Carlin ajudaram a fundar tendências e derrubar estigmas do moralismo americano filho do pós-Guerra e que ainda reagia contra os fenômenos jovens sessentistas.

Por outro lado, Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012) traz à noção de gênero a questão das situações de comunicação e suas coerções,

as visadas discursivas que as determinam e o contrato de comunicação. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 251), “as características dos discursos dependem essencialmente de suas condições de produção situacionais nas quais são definidas as coerções que determinam as características da organização discursiva e formal [...]”. Os gêneros discursivos são acima de tudo, para Charaudeau, “gêneros situacionais”.

Para tratarmos dessa perspectiva, de que a situação determina o gênero de discurso, é preciso primeiro definir a própria situação de comunicação. Há três elementos essenciais nesta composição (CHARAUDEAU, 2010c)<sup>19</sup>: “[...] a ‘finalidade’ do ato de fala, a ‘identidade’ dos parceiros e do lugar que eles ocupam na troca, [e] as ‘circunstâncias materiais’ nas quais a troca se realiza”. Em se tratando de nosso objeto de estudo, podemos antecipar, *grosso modo*, que “fazer rir” corresponde à “finalidade”, “comediante” e “audiência” correspondem a “parceiros” e, para as “circunstâncias materiais”, cada ocasião guarda suas características eventuais, havendo, no caso dos exemplos que constituem o *corpus* desta pesquisa, uma variação entre teatro, televisão e mídias eletrônicas. Charaudeau (2010c) complementa que

a situação de comunicação é, assim, o que determina, através das características de seus ‘componentes’, e das ‘instruções discursivas’, as condições de produção e de reconhecimento dos atos de comunicação. É por isso que podemos falar de ‘contrato de comunicação’: sem o seu reconhecimento não haveria possibilidade de intercompreensão.

A visada predominante verificada no *corpus* de pesquisa é a visada incitativa que, por “fazer crer”, leva a um “fazer fazer”. Charaudeau (2004)<sup>20</sup> explica que

a visada de “incitação”: *eu* quer “mandar fazer” (*faire faire*), mas, não estando em posição de autoridade, não pode senão incitar a fazer; ele deve, então “fazer acreditar” (por persuasão ou sedução) ao *tu* que ele será o beneficiário de seu próprio ato; *tu* está, então, em posição de “dever acreditar” que se ele age, é para o seu bem.

O *stand-up comedy* encontra-se em situação similar: o comediante ocupa por natureza uma posição de superioridade em relação ao público (detém o poder de fala, materializada no objeto do microfone, além de possuir legitimidade e credibilidade, como veremos em 4.3 *Procedimentos de análise*). Contudo, devido ao que já foi explanado em 2.3 *Stand-up comedy e o “vício inerente”*, esta posição de superioridade é disfarçada a fim de estabelecer uma relação empática com o público. É com o objetivo exatamente de cumprir a visada de

---

<sup>19</sup> Citação retirada de página única, artigo disponível no site de Patrick Charaudeau.

<sup>20</sup> Citação retirada de artigo disponível no site de Patrick Charaudeau.

incitação do “fazer crer” que ambos se encontram no mesmo nível para levar a um “fazer fazer”, neste caso, o “fazer rir” (como lembra Charaudeau (2010b, p. 69), os quatro tipos de visadas “podem combinar-se entre si”). Ou seja, o comediante (EUc) coloca-se em uma posição de “não autoridade” (ao projetar o EUe) para “impor um fazer” (citado anteriormente), buscando um modo (empregando-se aqui a questão do estilo) para “fazer crer”; assim como a audiência (TUi) ocupa uma posição de “dever crer” (TUd) no jogo interdiscursivo que se impõe entre esta e o comediante, que a conduz a “lugares” a partir de estratégias discursivas.

Charaudeau (2010c) expõe ainda que a noção de gênero depende essencialmente de três níveis:

- o nível do ‘contrato global’ de comunicação com suas variantes, os dados situacionais que dão instruções discursivas específicas ao sujeito falante;
- o nível ‘discursivo’ em seus distintos modos de organização, em função dos dados situacionais e de suas instruções;
- as ‘formas textuais’ com as marcas gramaticais e lexicais, cujas recorrências formais testemunham das regularidades da configuração textual que correspondem às instruções discursivas.

Os gêneros situacionais estariam ligados ao primeiro nível, do contrato global, marcado pelos dados situacionais que prescrevem instruções discursivas aos parceiros do discurso. Em *stand-up comedy*, leva-se em consideração as diferentes arenas em que esta comunicação ocorre (o teatro, a televisão ou as mídias eletrônicas, estas multimodais, podendo corresponder tanto a texto quanto a vídeo ou a somente áudio). Mesmo assim, há alguns preceitos básicos que determinarão a função do discurso humorístico não importando de que modo ele é reproduzido: o objetivo será fazer a audiência rir, ou enxergar o humor que a mensagem daquele comediante contém e levá-lo a “entrar no universo do pensamento que é o ato de comunicação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 93), tal como um dramaturgo faz com uma peça de teatro ou um autor em seu romance. Para cumprir estes preceitos, os artifícios empreendidos em um ato de *stand-up comedy* e em um livro de literatura são muito próximos; na maioria das vezes, os mesmos, o que nos permite tomar alguns atalhos na investigação de um pela observação do outro, mais antigo e com espesso arcabouço teórico.

Como veremos a seguir (em 2.5 *Stand-up comedy: um fenômeno literário?*), não é inédita a aproximação entre o *stand-up comedy* e a literatura; embora seu registro seja tímido e muito recente, acreditamos que a promoção de interfaces, ainda que sua conclusão venha a se revelar um impacto negativo, é válida sempre que nos leva a caminhos pouco ou nada

explorados, nem que seja para nos indicar quais os caminhos a não serem seguidos por outros pesquisadores. Nosso estreitamento entre o *stand-up comedy* e a literatura deita alicerces em Tafoya (2009) e Maingueneau (2012), mas predominante e apropriadamente em Bakhtin (1997, 2012), pois o estilo (ao lado do conteúdo e da composição) é constitutivo do gênero do discurso cujo entendimento procuramos refinar para o *stand-up comedy*. De acordo com Brandão (2005, p. 3):

Definindo o gênero como “tipos de enunciados relativamente estáveis” quanto ao conteúdo, à construção composicional e ao estilo, para ele [Bakhtin], o conceito de estilo está ligado ao de gênero do discurso. Isto é, o estilo é um dos elementos constitutivos da genericidade o que o leva a afirmar: “Onde há estilo há gênero”.

É a qualidade singularizante do estilo, da valoração estética empregada de modo extraordinariamente semelhante às duas formas de arte (*stand-up comedy* e literatura), o constituinte essencial do diálogo entre ambos. Não se pode sufocar o debate na linha de largada quando questões como as de suporte e de produção são tão potencialmente transponíveis. Como destaca Maingueneau (2012, p. 230), “o gênero não é exterior à obra, mas, em vez disso, uma de suas condições”. Ao mesmo tempo em que o sujeito escolhe o gênero de seu enunciado, este enunciado é condicionado pelo gênero escolhido, que por sua vez determina parte do estilo do sujeito, especificamente aquilo que é coletivo em suas escolhas, que obedece a determinações externas. Segundo Brandão (2005, p. 8),

O estilo é individual e coletivo ao mesmo tempo. É coletivo porque falamos sempre dentro de um gênero e o gênero se caracteriza pela sua tipicidade, por determinados elementos de base que se caracterizam pela permanência. Mas, ao mesmo tempo, os gêneros se concretizam em enunciados que, como unidades reais de comunicação, são assumidos por falantes, por indivíduos marcados por sua singularidade [...].

O estilo, tom emotivo-volitivo impresso no discurso, desfamiliariza o discurso comum para lhe conferir a qualidade de único. O estilo empregado pelo sujeito em seu ato ético o singulariza, transforma o ato em um evento ímpar no espaço-tempo do sujeito: apenas ele pode dizer o que diz, quando diz e do lugar em que diz, ou seja, o sujeito é convertido em indivíduo, em autor. De acordo com Bakhtin (2012, p. 60), “também para a contemplação estética resta inapreensível o existir-evento único em sua singularidade”. É para explorar esta parcela determinante do estilo, marcada pela posição de singularidade do sujeito (em seu ato ético), que vamos explorar na sequência a ideia de valoração estética no *stand-up comedy*. Para tanto, realizamos esta interface entre a filosofia do ato ético de Bakhtin, a semiolinguística (para onde as noções construídas aqui irão nos levar) e a literatura. É

necessária uma investigação de natureza mais primária para conceber e entender o *stand-up comedy* enquanto gênero discursivo, processo importante para situar a análise.

## 2.5 STAND-UP COMEDY: UM FENÔMENO LITERÁRIO?

Se houver verdade no velho lugar-comum “não há boa literatura sem bom humor”, descrito assim em tom provocadoramente generalista, talvez valha considerar uma inversão do ponto de vista ao conceber possível que o humor não apenas subordine-se a uma arte sublimada nas convenções e na História (como se humor e literatura configurassem estatutos capazes de se opor), mas também ele, componente inalienável da vida e da epopeia humana, pudesse se imbuir desta qualidade inespecífica (apenas detectável por traços e indícios) que confere a um discurso o *status* de “literatura” (evitaremos, como será pormenorizado a seguir, tangenciar para a questão da literariedade).

Há de se notar, não por acaso, que as características do *stand-up comedy* lhe atribuem semelhante volatilidade. Se o *stand-up* for gênero literário, então é coerente tratá-lo independente de um suporte físico perene (pois a literatura, por natureza, não se submete a limites), de uma plataforma estável que não o púlpito do *performer*, de onde as palavras fluem para dissolverem-se no ar com a sobreposição das seguintes.

O antropólogo americano Elliot Oring (2008, p. 203), em *The Primer of Humor Research*, fala tanto da dificuldade de se ver o humor como forma de arte quanto da negligência histórica dos pesquisadores ao abordá-lo deste modo. Os termos *performers*, *comic* e *routines* evocam por afinidade uma conexão com o *stand-up comedy*:

Embora os filósofos tenham considerado por muito tempo o humor enquanto um problema no que se refere à estética (ver Freud 1960: 9–11, 95–96), eles nunca atentaram para o humor quando performalizado. Sua atenção era e é direcionada para a estrutura geral do humor e os efeitos agradáveis que ele engendra, não ao estilo de cada um dos comediantes e suas apresentações (por exemplo, Carroll 1991: 294). [...] Grande atenção etnográfica e analítica precisa ser direcionada para as qualidades poéticas de performances humorísticas na vida cotidiana. Como arte, o humor ainda aguarda para ser levado a sério (ORING, 2008, p. 203–204, tradução nossa)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Although philosophers have long regarded humor as a problem in aesthetics (see Freud 1960: 9-11, 95-96), they have never attended to its performance. Their attention was and is directed to the general structure of humor and the pleasurable effects it engenders; not to the style of individual comic exchanges or routines (e.g., Carroll 1991: 294). [...] Greater ethnographic and analytic attention need to be directed to the poetic qualities of humorous performances in everyday life. As art, humor remains to be taken seriously.

Eddie Tafoya (2009), um pesquisador e professor de literatura americana na *New Mexico Highlands University*, defende o reconhecimento do *stand-up comedy* como literatura em seu livro *The Legacy of Wisecrack: Stand-up comedy as the Great American Literary Form*. Embora o trabalho de Tafoya (2009) seja basicamente uma linha do tempo da história do *stand-up* circundando um artigo que compara a *A Divina Comédia*, de Dante Aligheri, com *Live on the Sunset Trip*, um show de *stand-up* do comediante Richard Pryor realizado em 1983, há fragmentos interessantes e uma lógica válida que, se não são suficientes para compor um argumento sólido em favor da posição do autor, ao menos tornam possível (e bastante razoável) que perguntas sejam feitas.

Tafoya (2009) descreve uma tentativa de definição da própria literatura por teóricos e escritores (como Terry Eagleton e Robert Pirsig) apenas para ratificar que a questão está longe de ser pacificada e que uma definição absoluta de literatura não passa de abstração. Por muito tempo se empreenderam esforços na conceituação do que seria, afinal, literatura. Houve avanços em muitos sentidos, mas a ilusão de uma definição concreta parece ter se perdido há muito, principalmente porque a própria concepção de “literatura” é por demais volátil para ser abrigada por apenas uma teoria ou uma escola. Antoine Compagnon (1999, p. 44) chamou a atenção para o caráter pouco denso do termo: “a definição de um termo como literatura não oferecerá mais que o conjunto das circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitam empregar esse termo”.

Nesta linha de raciocínio, Tafoya (2009, p. 22, tradução nossa)<sup>22</sup> introduz sua hipótese ao afirmar que “ao invés de tentar descobrir o que a literatura *é*, talvez seja mais proveitoso examinar o que a literatura *faz*”. Tafoya (2009, p. 22–35, grifo do autor, tradução nossa)<sup>23</sup> lista oito “efeitos” e “ações” que a literatura cumpre: (1) literatura codifica experiência; (2) literatura oferece uma catarse emocional; (3) literatura nos entretém; (4) literatura desfamiliariza o ordinário<sup>24</sup>; (5) literatura revela a cultura; (6) Literatura incita múltiplos níveis de interpretação; (7) literatura é jogo de linguagem; (8) literatura engendra o fascínio. Tafoya (2009) demonstra através de exemplos que a apresentação de um comediante *stand-up*

---

<sup>22</sup> Rather than looking at what literature *is*, perhaps it would be fruitful to examine what literature *does*.

<sup>23</sup> (1) Literature codifies experience; (2) literature provides an emotional catharsis; (3) literature entertains us; (4) literature defamiliarizes ordinary; (5) Literature reveals the culture; (6) literature invites multiple levels of interpretation; (7) literature is language play; (8) literature engenders wonder.

<sup>24</sup> “Defamiliarization” é um conceito cunhado pelo escritor russo Viktor Shklovsky em 1917 para definir o papel da arte em abordar um tópico do cotidiano e torná-lo extraordinário. Teve influência no dadaísmo.

pode cumprir todas estas prescrições. A “desfamiliarização do ordinário”, por exemplo, é uma característica que o autor identifica no trabalho do comediante Jerry Seinfeld, colocando que

muito da apresentação de Jerry Seinfeld gira em torno do modo como ele pega objetos e experiências comuns, como uma ida ao supermercado, tomar um banho ou encontrar um sinal de trânsito que diz “conversão à esquerda”, e desfamiliariza o mundano para expor seus absurdos implícitos (TAFOYA, 2009, p. 36, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Esta “desfamiliarização” é tomada como traço de literariedade por quem explorou esta acepção. Segundo Antoine Compagnon (1999), a “literariedade” (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos linguísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais linguísticos cotidianos.

Compagnon (1999) reaquece a noção bakhtiniana de que o sentido não se encontra no sistema da língua, mas se constrói quando este sistema é tomado por um sujeito e posto em uso, enunciado. Da mesma forma, Bakhtin (1997) argumenta que o estilo reside no uso diferenciado dos elementos disponíveis no sistema linguístico.

A entonação expressiva, que se entende distintamente na execução oral (e óbvio que percebemos a entonação, e ela existe como fator estilístico na leitura silenciosa do discurso escrito), é um dos recursos para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso. No sistema da língua, ou seja, fora do enunciado, essa entonação não existe. A oração e a palavra, enquanto unidades da língua, não têm entonação expressiva. Se uma palavra isolada é proferida com uma entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado completo, realizado por uma única palavra (BAKHTIN, 1997, p. 309).

As noções de estilo e de literariedade guardam, naturalmente, similaridades. Contudo, ao falar que, como ocorre na literatura, o *stand-up comedy* desfamiliariza o ordinário, Eddie Tafoya (2009) traz para seu discurso uma inflexão que está mais para Bakhtin (1997, 2012) do que para Jakobson (2005), pois prefere examinar os efeitos deste uso “diferente” ao invés de definir uma qualidade absoluta, ou seja: o pesquisador americano evita aliar seu raciocínio à ideia de literariedade. Ainda assim, seguindo muitos dos que se dispuseram à tarefa de conceitualizar literatura, Tafoya (2009) reluta em oferecer respostas, finalizando seu argumento com a contemplação da hipótese de que, “quem sabe em alguns anos”, a questão possa ganhar uma solução. “Até lá, ao que parece, mesmo que a forma de arte em questão não

---

<sup>25</sup> A great deal of Jerry Seinfeld’s act revolves around the way he takes the most unremarkable objects and experiences, such as a trip to the supermarket, taking a shower or encountering a traffic sign that says “left turn okat”, and defamiliarizing the mundane so as to expose the dormant absurdities.

seja a literatura, [o *stand-up*] tem a capacidade para fazer tudo o que a literatura supostamente faz” (TAFOYA, 2009, p. 39, tradução nossa)<sup>26</sup>. Ainda que as características atribuídas à literatura por Tafoya (2009) tenham sido selecionadas por ele mesmo, outros pesquisadores chamam a atenção para a mesma similaridade entre as duas “formas de arte”. Em *The Primer of Humor Research*, Alleen e Don Nilsen (2008) comparam a crítica literária à pesquisa de humor e finalizam, assim como Tafoya (2009), listando uma série de elementos que unem literatura ao *stand-up comedy*.

O estudo do humor literário é, de certa forma, tão amplo quanto todo o campo de pesquisa do humor, e também de todo o campo da crítica literária, pois a literatura do mundo abrange todos os aspectos da vida além de prover completos panoramas de outros tempos e lugares, reais e imaginários. Isso significa que os estudiosos de literatura de humor têm muito em comum com os críticos de literatura em geral em função das extensas coincidências entre o que os estudiosos do humor descrevem como as características mais comuns do humor e as características que os críticos literários procuram em narrativas literárias, tais como ambiguidade, exagero, hostilidade, ironia, superioridade, surpresa, choque, jogo de palavras, incongruência, resolução de incongruência (NILSEN, A.; NILSEN, D., 2008, p. 246, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Apesar da coincidência entre a forma e o método de comparação usado por Tafoya (2009) e por Alleen e Don Nilsen (2008), é importante reparar que estes se referem ao estudo literário do humor em textos longos, em narrativas. Mesmo entre os linguistas que pesquisam o humor (como Possenti (2003, 2006), Raskin (2008), Attardo (2008)) há pouca atenção devida ao *stand-up*, portanto ainda mais raras são as associações entre este gênero e a literatura. Há certa resistência de natureza estrutural, do tipo mais básico possível, referente antes de tudo ao formato: apesar de nem todo livro ser literatura, uma peça que venha simplesmente editada em forma de livro tem a seu lado a iconografia e uma definição inerente de “literatura” que não é aplicada ao se avaliar o material, mas inferida em função da plataforma e só refutada, se for o caso, após subsequente avaliação.

---

<sup>26</sup> Until then, it appears that even if the art for mis not literature, it still has the power to do everything literature is supposed to.

<sup>27</sup> The study of literary humor is in some ways as broad as the whole field of humor research, plus the whole field of literary criticism, because the literature of the world covers every aspect of life while also providing the fullest accounts that we can get from other times and other places, both real and imagined. This means literature scholars have much in common with critics of literature in general because of the extensive overlap between what humor scholars describe as the most common features of humor and the characteristics that literary critics look for in narratives including ambiguity, exaggeration, hostility, irony, superiority, surprise, schock, word play, incongruity and incongruity resolution.

A dificuldade em se olhar para o *stand-up comedy*, em primeiro lugar, como uma forma de arte, e em segundo lugar, como um gênero literário, reside preliminarmente na “vulgarização” de seu formato. Não se lê James Joyce<sup>28</sup>, por exemplo, em um bar para uma plateia composta muitas vezes de pessoas que conversam entre si ao invés de assistir à apresentação. Há um ritual inerente ao ato da leitura que lhe confere certa aura de cerimonial sobre si mesmo. Maingueneau (2012, p. 227) lembra que “a aceleração e desmaterialização das informações associam o livro tradicional ao distanciamento, à reflexão, aumentam seu peso moral ao incrementar seu peso material”. Por isto há significativa diferença entre o texto físico, Tateável nas páginas de um livro, e o texto volátil e inapreensível do *stand-up comedy*.

Apesar de ter surgido oralmente, ao redor de fogueiras ou cantada por aedos na Grécia antiga (CANDIDO, 2006) (*Ilíada* e *Odisseia* são os exemplos óbvios, poemas épicos apenas tardiamente transcritos da forma oral para a escrita), o que atualmente é tido por “literatura”, em seu conceito mais rudimentar, parecia até pouco tempo inalienavelmente soldado à noção de escrita, de registro em papel, algo incompatível com a fragmentação narrativa e pulverização dos suportes que presenciamos hoje. Maingueneau (2012, p. 236) aponta que “o que denominamos ‘texto’ não é um conteúdo fixado nesse ou naquele suporte, mas algo que forma unidade com seu modo de existência material”. A literatura nunca esteve tão hipertextual e multimodal como atualmente. Como lembra Charaudeau (2010b, p. 67), ao preparar a noção de encenação, “a situação de comunicação é como um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquilo que constitui o seu valor simbólico”.

No que tange à estrutura, o *stand-up comedy* sempre foi volátil, quicá intangível em muitos casos, inclinando-se a uma tendência hipertextual que a própria literatura aponta nos últimos anos com obras como *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski (2000), que leva a cabo noções já delineadas em livros de décadas antes, como *Fogo Pálido*, de Vladimir Nabokov (2004), publicado em 1962, ou *Avalovara*, de Osman Lins (2005), publicado em 1973.

Um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão

---

<sup>28</sup> Escritor irlandês autor de *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939).

complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira (LÉVY, 1993, p. 33).

O desenvolvimento do *stand-up* no Brasil — e o novo fôlego que ele parece ganhar ao redor do mundo — obedece à rede de fibra óptica do hipertexto. O canal de compartilhamento de vídeos *YouTube*, fundado em 2005, é uma rede hipertextual e multimodal de informações que desempenhou papel decisivo na popularização do gênero *stand-up* no Brasil, assim como, em um panorama mais amplo, a troca de informações em alta velocidade, por redes sociais e jornais online, foi responsável por criar ou alimentar muitas das polêmicas que os comediantes (não somente no Brasil) vêm enfrentando na última década. A hipertextualidade do *stand-up* no Brasil (origem da força deste “movimento”) é inerente aos próprios procedimentos de leitura e, portanto, de literatura. Isto desde Borges e Cortázar. Maingueneau (2012, p. 226) lembra que

a digitalização da voz, das imagens, dos textos, revoluciona aquilo que se pode entender por ‘escrita’ [...]. Algumas características que poderíamos considerar indissociáveis da textualidade, como a linearidade e a densidade, são subvertidas pelo hipertexto [...].

O processo, hoje, de reprodução de palavras e de acesso a essas palavras pelo público através dos mais diversos canais não encontra precedente com nenhum outro ponto na história. Uma piada feita pelo comediante sobre o palco, diante de uma audiência de algumas centenas ou apenas dezenas de pessoas, pode ser reproduzida no *Twitter* por um dos presentes na plateia, ou então gravada em vídeo com um *tablet*<sup>29</sup> e colocada diretamente no *YouTube* (anota-se aqui que estes termos, como “*tablet*” e “*Twitter*”, estão sempre sob o fio de navalha de uma indústria extremamente célere, e podem cair em desuso pouco tempo depois da publicação deste trabalho). Em outra situação, a piada pode ser reproduzida em um veículo jornalístico (como uma revista ou um jornal diário), em formato impresso, e então comentada e compartilhada em redes sociais. Este último cenário corresponde ao primeiro caso analisado em nosso *corpus*, e veremos que esta rede hipertextual pode ser acessada de pontos diferentes, seja na fonte (neste caso, a plateia fisicamente presente para a qual aquela mensagem foi originalmente endereçada), seja em um segundo momento (na leitura da revista onde a piada

---

<sup>29</sup> Dispositivo em formato retangular com tela sensível ao toque e acesso à internet. É um intermediário entre o computador e o *smartphone*.

se encontra reproduzida) ou então em um terceiro, seja através de redes sociais, de programas de televisão etc.

Chartier (2007, p. 217–218), assinala que “tal leitura constitui sobre a tela unidades textuais efêmeras, múltiplas e singulares, compostas à vontade do leitor, que não são nada das páginas definidas de uma vez por todas”. O texto do *stand-up comedy* é literalmente escrito em um primeiro momento, mas somente vem a público oralmente, pela voz do comediante, pois o gênero literário não está amarrado a nenhuma plataforma física ou a qualquer limite de formato.

a literatura não passa necessariamente pelo código gráfico [...]. De um lado, os enunciados em que são abundantes os indicadores paraverbais (a gesticulação em particular), as redundâncias e as elipses, as referências à situação de enunciação (embreagem linguística) [...]. Em suas formas dominantes, a literatura hoje é associada aos enunciados independentes do contexto (MAINGUENEAU, 2012, p. 214).

Ao qualificar como literatura um texto que se escreva não mais em um retângulo branco, mas no ar (com indicadores paraverbais, por exemplo, ou através de uma rede *Wi-Fi*<sup>30</sup>), um risco específico é catalisado. Seu material, muito mais volátil e movediço do que aquele registrado graficamente, ganha uma qualidade de bem público a partir do momento em que chega aos olhos e ouvidos dos presentes. A maior dificuldade encontrada pelo comediante neste caso está em projetar não apenas o primeiro destinatário (*TUd*, como veremos no capítulo seguinte, *3 A teoria semiolinguística do discurso*), mas também aquele não presente no momento do ato de linguagem ou, muitas vezes, sequer previsto pelo locutor.

A expressão oral e a interação com a plateia leva muitas vezes uma apresentação de *stand-up comedy* a caminhos inesperados, a respeito dos quais tudo o que o comediante pode fazer é tentar antecipar-se confiando na consistência do seu *material*<sup>31</sup>. E é este, inclusive, um dentre muitos motivos que Alleen e Don Nilsen (2008, p. 245, tradução nossa)<sup>32</sup> percebem como distanciadores da literatura e do *stand-up*:

dentre as razões pelas quais os romances humorísticos e ensaios podem mais facilmente ser qualificados como "literatura" do que o *stand-up comedy* está o fato de que os autores têm espaço para incluir alusões inteligentes e amarrar todas as pontas.

---

<sup>30</sup> Nome de uma popular marca de dispositivos para comunicação *wireless* (sem fio).

<sup>31</sup> Termo utilizado pelos comediantes de *stand-up* para definir a substância do show, que é efetivamente escrita de maneira prévia e narrada ou interpretada durante o espetáculo.

<sup>32</sup> Among the reasons that comic novels and essays can more easily qualify as "literature" than can *stand-up comedy* is that the authors have space to include smart allusions and to tie together. Because of a lack of space, jokes and cartoons are necessarily filled with stereotypes, while more sophisticated literary pieces are lexically packed, meaning that several strands of humor are being developed simultaneously. In addition to using such surface structure techniques as puns and word play, authors of fuller pieces make use of such deep structure tropes as metaphors, similes, irony, and synecdoche. They have the space to develop truly humorous characters and to establish and then break patterns.

Devido à falta de espaço, piadas e charges são necessariamente preenchidas com estereótipos, enquanto obras literárias mais sofisticadas são muito bem municiadas lexicalmente, o que significa dizer que várias vertentes de humor podem ser desenvolvidas simultaneamente. Além de utilizar técnicas mais superficiais, como trocadilhos e jogos de palavras, autores de obras literárias podem fazer uso de elementos estruturalmente mais profundos como metáforas, símiles, ironia e sinédoque. Eles têm o espaço para desenvolver personagens verdadeiramente humorísticos, para estabelecer e corromper padrões.

Praticamente todo comediante (excetuando-se os shows de improvisação, mesmo apesar de muitos destes partirem de um conceito pensado e trabalhado previamente) precisa, para todos os efeitos, escrever seu material. A questão do espaço para esta escrita (considerando também seus desdobramentos no palco), apontada por Alleen e Don Nilsen (2008), é pertinente, mas não é a única característica a separar, para efeitos de percepção, o *stand-up comedy* da literatura.

Há uma diferença determinante entre o que é escrito para o *stand-up comedy*, para ser desempenhado sobre o palco, e o que é escrito para ser impresso em forma de livro: a escrita, em um romance, é o dado substancial da literatura, é a superfície de contato entre o autor e o leitor. O intermédio neste caso é feito pelo livro entre leitor e autor, o que em uma apresentação ao vivo de *stand-up* não existe; por outro lado, há o intermédio entre espectador e escrita feita pelo comediante no caso do *stand-up comedy*, o que não existe na literatura. Na mesma folha em que o escritor registrou sua obra o leitor pousa seus olhos (o processo interno de produção resume-se a anotações e versões abandonadas dos originais). É do que trata Maingueneau (1996) nesta passagem do seu *Elementos da linguística para o texto literário*:

O leitor de um romance, de um poema, o espectador de uma peça de teatro não têm contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas sobretudo porque é da essência da literatura de não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais. Sendo o autor assim eclipsado, a comunicação literária anula qualquer possibilidade de resposta por parte do público. Nesse sentido, o texto literário aparece como um 'pseudo-enunciado', que só comunica pervertendo as regras do intercâmbio linguístico (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

No caso do *stand-up comedy*, a escrita já nasce elíptica e é complementada por elementos que, como na literatura, não dependem do signo gráfico ou da mídia. Mesmo em sua versão final, o que é escrito não vê a luz do dia ou recebe os aplausos da audiência — pelo contrário, permanece compondo a máquina criativa do artista, servindo a um propósito outro, e talvez esteja nesta natureza a dificuldade de percepção de que a literatura pode constituir o que não se constitui, o que não se materializa. Se no *stand-up* o ato de escrever é um guião para a obra, na literatura ele é a obra em si. Seria o caso, portanto, de uma variação de mídia.

A propósito disto, Maingueneau (2012), ao apontar o que chama de uma das constantes da midiologia, afirma que

para tornar pensável o surgimento de uma obra, sua relação com o mundo na qual surge, não podemos separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação [...]. A transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu estilo (MAINGUENEAU, 2012, p. 212).

Conforme veremos mais especificamente em 2.5.1 *Ato ético e valoração estética*, o estilo é componente singularizante do discurso, contribui para localizá-lo em um lugar único no mundo e para individualizar seu autor. É o que aponta Bakhtin (2012, p. 141) quando diz que o “ato-valoração [...] procura a sua própria justificação, não no interior de um sistema, mas em uma realidade única e concreta, irrepetível”. Quando Maingueneau (2012) afirma que a maneira como o texto se institui é parte integrante de seu estilo, reafirma que o estilo impresso no texto contém em si um universo de tempo e de espaço, do local onde o texto foi escrito e do *zeitgeist*<sup>33</sup> da época, ou seja, da realidade única, concreta e irrepetível de que fala Bakhtin (2012). Se a imprensa existisse na Grécia Antiga talvez não tivéssemos perdido para sempre a maior parte das tragédias gregas, condicionadas à mídia da época, o que, por outro lado, não as deprecia da qualidade de literatura. Quando Mark Twain deixava um pouco de lado os manuscritos de *Huckleberry Finn* para pagar uma visita à primeira taverna em que servissem bom uísque, e de um canto do balcão resolvia pedir a atenção dos viajantes e demais degenerados presentes para um pequeno show solo de comédia (em moldes muito próximos do que hoje é o *stand-up comedy*), sua arte não se deteriorava pela mera mudança do ambiente, ou seja, a transferência do seu verbo das páginas dos livros para o palanque de um *saloon* não deveria, isolada, desaboná-lo de ser considerado literatura.

Régis Debray (apud MAINGUENEAU, 2012, p. 212) aconselha que “é sempre útil correlacionar uma forma literária com o estado das transmissões materiais”. A literatura está mudando (já mudou) desde quando o primeiro “WWW” foi inserido em um navegador de internet. Se a mídia adquire propriedades tão flexíveis, nada mais adequado que também nós tratemos de flexionar nossa percepção do conteúdo suportado nestas mídias, por mais que a noção de autor, suspensa hoje numa nuvem aparentemente indiscernível de dados, venha a ter sua relevância contestada. Como veremos na sequência, é para a constituição da identidade do

---

<sup>33</sup> Atmosfera cultural de uma determinada época.

sujeito (e, portanto, da autoria que este sujeito detém sobre seu discurso) que um dos fundamentos da literatura, a valoração estética, é impressa pelo sujeito em seu ato de comunicação. Isto porque, apesar de os nomes e avatares se confundirem num novelo de pseudoidentidades, é preciso aceitar que estes nomes e estes avatares partem de um sujeito real, determinado socialmente e ocupante de um lugar singular no mundo; executor, portanto, de um ato ético.

### 2.5.1 Ato ético e valoração estética

A noção equivocada de que, com frequência, há uma injusta reação ao humor quando este toca temas (ou pessoas) que não deveriam normalmente ser tocadas, costuma convir mesmo apenas aos genitores desse humor. “É apenas uma piada”; quantas vezes já ouvimos argumento semelhante, como que eliminando a responsabilidade do sujeito sobre seu ato? Não se trata (ao menos não ainda; veremos o assunto com mais detalhes em 4.1.2 *A questão dos limites do humor*) de julgar se aquele tópico em específico permite uma abordagem humorística, mas de permitir que o humor também tenha o privilégio de abordagem, qualquer que esta seja. O discurso incansavelmente repetido de que piadas são apenas piadas, que não devem ser levadas a sério, analisadas, tomadas como objeto de discussão, comete um atentado contra a própria comédia.

Talvez seja fruto da má tradução e interpretação da analogia de E. B. White (1988), entre dissecar piadas e dissecar sapos, vista em 2.2 *Um breve painel das teorias do humor*; acabou surgindo, como corruptela das palavras de White, a ideia equivocada de que, quando analisadas, piadas perdem a graça e sua razão de ser. Isto, evidentemente, é uma inverdade. Apenas o humor frágil à “dissecação”, inconsistente o bastante para esfarelar-se ao primeiro toque do infortunado pesquisador que termina por arruinar sua amostra, é vulnerável à penetração do olhar científico. O humor de qualidade, pelo contrário, apenas se fortalece quando revelados seus méritos. É o que ocorre à arte, seu ônus e seu privilégio. O *stand-up comedy* não poderia jamais ser concebido como uma forma de arte caso se furtasse à apreciação crítica.

Não cabe ao comediante de *stand-up* recusar esta apreciação, e por dois motivos: ele representa sua categoria artística, e alegar indiferença diante da demanda por uma resposta é o mesmo que sabotá-la; em segundo lugar, o comediante não pode fugir à responsabilidade pelo

que diz sobre o palco porque este palco é um lugar único no mundo, que abriga, por sua vez, um indivíduo, um ser real e determinado socialmente que, como o lugar que ocupa, é ímpar.

A obrigatória constatação dessa individualidade constitui também a identidade de autor do sujeito sobre seu discurso, noção muito cara à arte de modo geral. De acordo com Charaudeau (2010b, p. 68, grifo do autor), “a identidade dos parceiros engajados na troca é a condição que requer que todo ato de linguagem dependa dos sujeitos que aí se acham inscritos”; ou seja, há sujeitos reais, determinados socialmente, por detrás das cortinas deste palco onde os atores do discurso representam seu jogo de cena, e a responsabilidade pelo que **dize** o ser projetado (EUe) recai irremediavelmente sobre o ser real (EUc). Esta necessidade de resposta e impossibilidade de fuga à responsabilidade por sua enunciação implica a concepção bakhtiniana de ato ético e, conseqüentemente, a questão do estilo e da valoração estética do discurso.

Bakhtin (1997, 2012) entende o ato ético como a ocupação de um lugar ímpar, a partir do qual ele deve responder (“ato responsável”, como o chama Sobral (2008)) por este movimento que o individualiza no panorama universal dos sujeitos. De acordo com Bakhtin (2012), não existe *álibi* na vida.

[...] eu também sou participante no existir de modo singular e irrepitível, e eu ocupo no existir singular um lugar único, irrepitível, insubstituível e impenetrável da parte de um outro. [...] A singularidade do existir é irrevogavelmente obrigatória. Este fato do *meu não-álibi* no existir, que está na base do dever concreto e singular do ato, não é algo que eu aprendo e do qual tenho conhecimento, mas algo que eu *reconheço e afirmo de um modo singular e único* [...], cada existir é único (BAKHTIN, 2012, p. 96, grifo do autor).

O sujeito, imbuído de sua individualidade e ocupante de um lugar único no mundo, possui a responsabilidade pelo que enuncia a partir deste lugar. Enquanto ser singular, não há como fugir às conseqüências do seu ato. Da mesma forma, embora a palavra “*álibi*” evoque a princípio um cenário adverso, este inescapável preceito bakhtiniano aponta para a constituição da própria identidade do sujeito, do seu posicionamento enquanto indivíduo; na arte e na literatura a impossibilidade de fuga significa também a característica inviolável da integridade do artista, ou seja, de sua condição de autor. A partir do momento em que o sujeito aplica sobre o objeto de sua arte (a escrita, compartilhada entre literatura e *stand-up comedy*) seu

tom “emotivo-valorativo”<sup>34</sup> (BAKHTIN, 1997), seu estilo, ele o *marca* como seu e se *demarca* no mundo.

A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida; podemos defini-lo como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo, e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra, cuja natureza deve, naturalmente, ser conhecida para se compreender essa própria relação (BAKHTIN, 1997, p. 208).

Há uma razão para utilizarmos o “estilo” no lugar de “literariedade”, noção à qual, em tese, deveria caber este papel: até hoje não se sabe ao certo o que a literariedade de fato é. Este atributo ou qualidade inespecífica que serviria de indicador para classificar um texto como “literário” permanece sombrio enquanto conceito e tratado com cautela desde as antigas postulações do russo Roman Jakobson (2005).

Jakobson (2005), em seu conhecido artigo *Linguística e poética*, lista suas seis “funções da comunicação” como características elementares da literariedade (em formato, aliás, muito semelhante ao utilizado por Eddie Tafoya (2009) e por Alleen e Don Nilsen (2008) quando se referem a humor e literatura); são elas: emotiva, conativa, referencial (estas provenientes do modelo tríplice de Karl Bühler<sup>35</sup>), fática, metalinguística e poética. Para o linguista, era pelo arranjo verbal de “seleção e combinação” entre elas, com soberania da função poética sobre as outras, que se construía a literariedade.

Contudo, muitos dilemas, como o dado elementar de que a fala cotidiana exibe uma imperativa frequência das seis funções da comunicação, incluindo a função poética, deixaram praticamente impossível determinar o que é a literariedade a não ser quando observada em seu *habitat*, já cristalizada e operante em uma obra literária. Já que os pesquisadores consideram complexa a tarefa de apontar a literariedade no próprio livro de literatura, apontá-la em uma apresentação de *stand-up* seria um desafio especialmente contundente.

O único senão de Jakobson talvez tenha sido a expectativa de taxar na arte o que se tem mais por energia vital do que por corpo físico, o que é antes espírito do que matéria.

---

<sup>34</sup> Em *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2012), Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco traduzem o termo como “tom emotivo-volitivo”, nomenclatura adotada neste trabalho.

<sup>35</sup> Em seu ensaio *Linguística e poética*, Jakobson designa seis funções da linguagem (conforme listadas no corpo do texto). Este modelo é, na verdade, uma complementação a um modelo precedente, do linguista e psicólogo alemão Karl Bühler, que apresentava apenas três funções: expressiva, apelativa e representativa.

Consideramos mais prudente, nesta pesquisa, seguir a lógica secular de um astrônomo, que detecta uma fonte de força no universo não ao pousar o olho no telescópio, mas ao calcular os efeitos desta força quando infligida em seus arredores. Como prefere Tafoya (2009), apontar o que a literatura *faz*, não o que *é* a literatura *é*. Sob esta lógica, como já vimos, o *stand-up comedy* tem o potencial para (e muitas vezes a necessidade de) fazer basicamente o mesmo que faz a literatura. E a constituição da autorialidade em ambas as artes advém, sobretudo, do estilo. Em face disto, decidimos que a valoração estética apontada por Bakhtin (1997, 2012), em primeiro lugar, nos serviria como uma noção menos movediça, mais apreensível para sustentar este ou aquele ponto de vista, e em segundo lugar, porque manteria a conexão entre ambas as esferas (lingüística e literatura) nos mesmos entornos teóricos.

Segundo Bakhtin (1997, p. 306), “a entonação expressiva [...] é um dos recursos para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso”. Conforme Brandão (2005, p. 6), “essa relação valorativa do locutor define o estilo individual”. Dotado deste estilo individual, o sujeito passa a ocupar um lugar singular no mundo, passa a enunciar de um ponto específico e irrepitível no tempo e no espaço, o que é chamado pelo Círculo de Bakhtin de “entonação avaliativa”.

“Entonação avaliativa” é a expressão do Círculo para designar o fato de que sempre se diz algo a alguém a partir de uma dada posição; o Círculo revoluciona com esse conceito as chamadas filosofias do processo (e da vida), ao propor a responsabilidade/responsividade situadas do sujeito, sua valoração/avaliação de seus próprios atos, como o elemento unificador de todo o seu agir. O ato avaliativo “responsável/responsivo” envolve o conteúdo do ato, seu processo, e, unindo-os, a entonação avaliativa como aspecto arquitetônico: o valor do ato é o valor que ele tem para o agente em suas interações, em vez de um valor absoluto que viesse impor-se a ele ou a seus interlocutores (SOBRAL, 2009, p. 124).

Sob a sombra da entonação avaliativa, não é permitido ao sujeito apresentar seu “álibi da existência”. O ato ético está posto, o sujeito *existe*, e deve responder por isto. Este “responder”, contudo, abre-se em dois sentidos interdependentes no que Sobral (2005) traduz como “responsabilidade”.

O termo “responsabilidade” une o responder pelos próprios atos, o responder por, e a responsividade, o responder a alguém ou a alguma coisa, sendo fiel à palavra russa *otvetstvennost'*, que designa o aspecto responsivo e o da assunção de responsabilidade do agente pelo seu ato. O ato “responsável” envolve o conteúdo do ato, seu processo, e, unindo-os, a valoração/avaliação do agente com respeito a seu próprio ato (SOBRAL, 2005, p. 229).

Esta “valoração/avaliação” representa, na prática, muito do que a literatura (e também o *stand-up comedy*) *faz*, o que a constitui como arte, como uma marca de estilo do autor. Esta

marca constitui o ato ético do sujeito, pois desfamiliariza o ordinário em seu discurso e localiza-o em um lugar único no mundo. De acordo com Brait (2004, p. 199),

ainda que o termo “estilo” não se restrinja necessariamente às artes, ele sempre parece dizer respeito às idiossincrasias, à maneira de se expressar de uma determinada pessoa, sugerindo uma estreita e exclusiva relação entre estilo e personalidade, estilo e individualidade.

Esta individualidade transfere ao sujeito o ônus da responsabilidade. Sobral (2005, p. 233) lembra que “para a concepção do ato ético de Bakhtin, agir é sempre comprometer-se, agir é sempre ser interpelado pelo outro do ponto de vista ético, agir é sempre ser chamado à responsabilidade e à responsividade”. Neste panorama, o estilo é o ponto de convergência para o ato ético. Sobral (2005, p. 232) ainda destaca que

a valoração/avaliação ética que o agente tem de fazer de seus próprios atos é o elemento unificador de todos os atos de sua atividade. Trata-se de um ato de avaliação “responsível” em que se fazem presentes o processo do ato, ou sua singularidade, o conteúdo do ato, ou sua generalidade, e o agente como sujeito que avalia seus atos/feitos singulares no âmbito da generalidade dos atos/atividades. O sujeito não está sozinho: o valor de seus atos, a avaliação/valoração que o sujeito faz deles é o valor que eles têm para o agente, em vez de um valor absoluto que se impusesse a ele, mas cabe insistir que essa valoração/avaliação ocorre numa situação de interação com outros sujeitos.

A partir deste lugar singular na realização do ato ético o sujeito irá interagir com outros, na conhecida perspectiva dialógica<sup>36</sup> para a qual frequentemente convergem os textos bakhtinianos. O estilo é concebido em função do destinatário, base sobre a qual Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012) viria a fundar a semiolinguística. Ao tratar da questão, Bakhtin (1997, p. 320) pergunta: “a quem se dirige o enunciado? Como o locutor (ou o escritor) percebe e imagina seu destinatário? É disso que depende a composição, e sobretudo o estilo, do enunciado”.

Ou seja, o que Bakhtin (1997, 2012) nos diz é que o estilo do enunciado depende da encenação do ato de linguagem, depende de EUC (sujeito comunicante, ser psicossocial) projetar um EUE (sujeito enunciativo, ser de fala) e um TUI (ser de fala) e pôr em funcionamento uma estratégia discursiva para trazer o TUD (ser psicossocial) para seu universo de pensamento, tendo por objetivo a *simetria* do ato de linguagem. Para tratarmos desta máquina enunciativa vamos rever a seguir a Teoria Semiolinguística do Discurso, de

---

<sup>36</sup> *Dialogismo* é um conceito do Círculo de Bakhtin aplicado em Análise do Discurso. Refere-se às “relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente, bem como com os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 160).

Patrick Charaudeau, a fim de investigar de que modo o estilo é posto em uso na encenação de um ato de linguagem.

### 3 A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO

No âmbito da Teoria Semiolingüística do Discurso, desenvolvida por Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012) a partir da década de 80 como braço semiológico da Análise do Discurso, o discurso é tomado, em uma primeira acepção, junto ao fenômeno de encenação do *ato de linguagem*, e em segunda, relacionando-se a um conjunto coerente de *saberes partilhados* (CHARAUDEAU, 2001). É a partir da noção de ato de linguagem que Charaudeau (2001) desenha a relação contratual de comunicação, com suas condições, coerções e estratégias discursivas.

A noção de ato de linguagem à qual se apega Charaudeau (2001) descende de uma abordagem interacionista (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b). Como explica Charaudeau (2001, p. 28), “esse termo não é, aqui, tomado no sentido que lhe dá a Pragmática, mas sim em um sentido mais extenso, uma vez que ele designa o conjunto da realidade linguageira”. Conserva-se, entretanto, a ideia de “agir por meio da linguagem” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 72), “edificada” pela teoria dos *speech acts*<sup>37</sup>. Charaudeau (2001) entende “ato de linguagem” como o combinado entre circuitos interno e externo da comunicação onde se estabelece o *contrato de comunicação*, sob o qual o sujeito desenvolve estratégias discursivas para seduzir ou persuadir seu destinatário. “Considerar os enunciados como atos é, então, admitir que eles são realizados para agir sobre os outros, mas também levá-los a *reagir*: o dizer não é somente fazer, mas também *fazer fazer*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 73, grifo dos autores).

Em razão desta especificidade e da afiliação que o termo “ato de linguagem” possui com a teoria de Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012), além da aproximação inevitável com o ato ético de Bakhtin (1997, 2012), preferimos utilizá-lo em detrimento de “cena de enunciação” ou simplesmente “comunicação”, noções que, embora comportassem conceitos que serão vistos neste trabalho e, especificamente, neste capítulo, não ofereciam a precisão que “ato de linguagem” inspira quando empregado por Charaudeau nas obras apontadas anteriormente, que ainda conclui: “Essa noção é

---

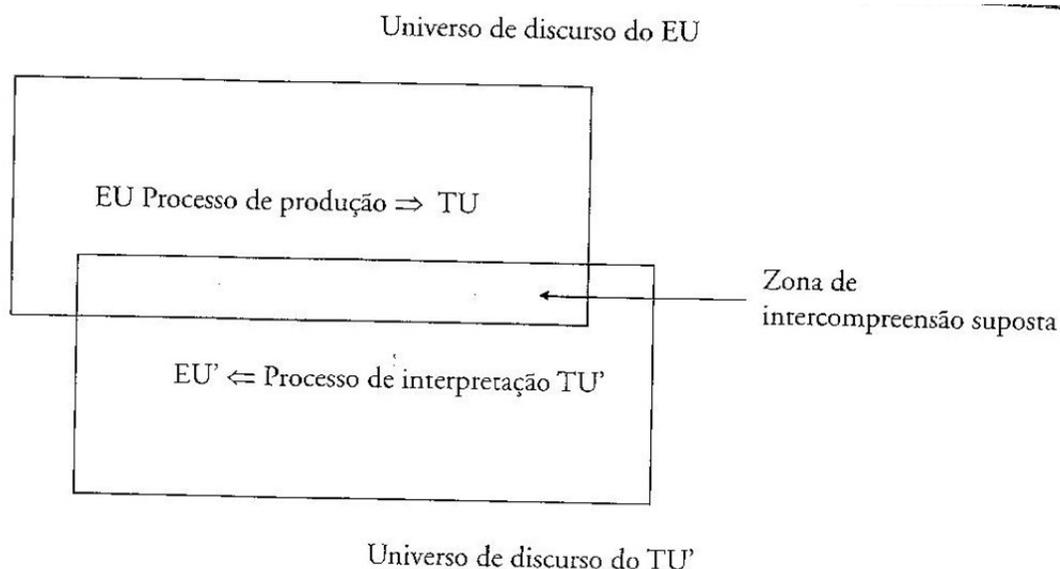
<sup>37</sup> Segundo Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 72), a teoria dos *speech acts* é fundamental porque, “em vez de opor, como se fazia frequentemente, a fala à ação, propõe que a própria fala é uma forma e um meio de ação”. Aceita-se como ponto de partida desta teoria a publicação, em 1962, de *How to do things with words*, de John L. Austin.

indispensável à descrição do funcionamento dos discursos e das interações” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 73).

Charaudeau (2001) lembra que as teorias estruturalistas reduziam o ato de linguagem a um processo simétrico entre aquele que o produz e aquele que o recebe e o decodifica. A teoria supunha um modelo ideal, perfeito, para o qual não havia cabimento se falar em sujeitos da comunicação. É somente a partir da Teoria da Enunciação, de Émile Benveniste (1988) que os papéis desempenhados pelos sujeitos começam a ser levados em consideração. É por esta razão que a corrente semiológica da Análise do Discurso é toda fundada sobre uma base enunciativa. Conforme nos confirma Charaudeau (2008a, p. 19), “até o surgimento da Teoria da Enunciação, a língua era considerada como um objeto abstrato, cujos sistemas internos era necessário descrever”.

Nos jogos discursivos do ato de linguagem, Charaudeau e Maingueneau (2008b) resgatam em Benveniste (1988) a relação interdependente entre um EU e um TU como atores do discurso. Contudo, esse ato de linguagem institui o jogo não entre dois sujeitos comunicacionais apenas, mas quatro. Isto ocorre porque, no entendimento de Charaudeau e Maingueneau, a concepção de “discurso” ultrapassa o âmbito da expressão verbal para abraçar outros códigos semiológicos, como o gestual e o icônico. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 45) “o ato de linguagem [este conceito será trabalhado em 3.2 *Da encenação do ato de linguagem*] torna-se então um ato interenunciativo entre quatro sujeitos (e não dois), lugar de encontro imaginário de dois universos de discurso que não são idênticos”. O esquema é representado da seguinte forma, conforme Figura 1:

**Figura 1 – Encontro de dois universos do discurso**



**Fonte: Charaudeau (2010a, p. 45)**

Trata-se de “um fenômeno que combina o *dizer* e o *fazer*” (CHARAUDEAU, 2001, p. 28, grifo do autor), entendendo-se “fazer” por *instância situacional*, espaço das *restrições*, e “dizer” por *instância discursiva*, espaço das *estratégias*. Este modelo duplica a interação EU–TU da enunciação ao concebê-la nestes dois campos de ação: um *circuito externo* (instância situacional) e um *circuito interno* (instância discursiva), ligados entre si por um *contrato de comunicação*, compondo assim o *ato de linguagem*, que difere do *ato de comunicação* por não ser somente o resultado de um processo duplo e simétrico entre um *emissor* e um *receptor* (CHARAUDEAU, 2010a); diferentemente deste, portanto, o *ato de linguagem* é

um encontro dialético (é este encontro que funda a atividade metalinguística de elucidação dos sujeitos da linguagem) entre dois processos: 1) processo de produção: produzido por um EU para um TU-destinatário; 2) processo de interpretação: produzido por um TU'-interpretante que constrói uma imagem EU' do emissor. (FREITAS, 2011, p. 115)

O aporte de que Charaudeau lança mão nos anos 80 para a elaboração da semiolinguística e o estabelecimento destes conceitos é variada, mas encontra referência principalmente na enunciação de Benveniste (1988) e na atenção que Bakhtin (1997, 2012) deu ao *outro* na troca linguageira. Como explica Machado (2006, p. 14–15):

Para criar sua teoria, Patrick Charaudeau saiu do *Héxagone*, ou seja, da França e se internacionalizou, de certa forma. Partindo de sua sólida formação como lingüista, ele alçou novos vãos para outros horizontes além dos que lhe foram dados pela lingüística “pura” e “dura”, mas também pela lingüística *light* e mais “humana” de Benveniste e Bakhtin e pela Semiótica Greimasiana; o teórico voltou-se, ainda, para aquisições vindas de modernas teorias comunicativas anglo-americanas, tais como a Etnologia, a Antropologia e, mais especificamente, na Inglaterra, para as belas teorias de Grice e

Austin e pela Pragmática. É por isso que ele mesmo já nos disse, várias vezes, que sua teoria é “antropofágica”. Mas, os discursos — e isso nos leva a Bakhtin (1970), naturalmente, — não são jamais “puros”, já que uns alimentam ou dão origem a outros e estão sempre em transformação, segundo seus diferentes usuários.

É a partir das noções de *contrato de comunicação* e de *ato de linguagem* que Charaudeau elabora sua *teoria dos sujeitos* na semiolinguística. Apropriando-se de conceitos de Benveniste (1988) e de Bakhtin (1997, 2012), Charaudeau ensaia o retorno do sujeito, visto a seguir; noção que fora derrubada nos anos 60, primeiro, por Roland Barthes, e posteriormente por Michel Pêcheux e seus seguidores (MACHADO, 2006).

### 3.1 DOS SUJEITOS DA LINGUAGEM

A multiplicidade de abordagens acerca do sujeito falante garantiu de herança à linguística uma igual multiplicidade de termos para defini-lo. Em *Dicionário de Análise do Discurso*, Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 459) propõem a divisão dessa nomenclatura a partir de duas oposições: “(1) a oposição entre locutor *externo/interno* ao discurso; (2) a oposição *produção/recepção*”. Resulta dessa tentativa de síntese o Quadro 1 aqui reproduzido:

**Quadro 1 – Os sujeitos diante da oposição produção/recepção**

Sujeito	Posição de produção	Posição de recepção
externo ( <i>ao discurso</i> )	Emissor	Receptor *
	Locutor *	{ Interlocutor *Alocutário
	Autor	{ Ouvinte Leitor
interno( <i>ao discurso</i> )	Enunciador *	{ Destinatário *Alocutário Co-enunciador
	Narrador	Narratário
	Autor modelo	Leitor modelo

Fonte: Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 459)

O sujeito imaginado por Charaudeau (2010a), dentro da Teoria da Semiologia, é posicionado a partir de dois níveis: o *situacional* e o *discursivo*, evoluindo a partir de noções propostas em Benveniste (1988) e Bakhtin (1997, 2012). Esse sujeito é, como veremos, “ao mesmo tempo coagido pelos dados da situação de comunicação (*contrato*) que o conduzem a se comportar discursivamente de uma certa maneira, e livre de se *individuar*, o que o leva a usar *estratégias* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 459).

O ato de linguagem conforme pensado a partir da concepção estruturalista, assim como da Teoria Gerativa de Chomsky<sup>38</sup>, era o ato feito pelo “locutor-ouvinte ideal” em um processo igualmente ideal, simétrico, entre a produção e a recepção deste ato (CHARAUDEAU, 2008a). Não havia lugar, completa Charaudeau (2008a), para uma teoria dos sujeitos, sendo que as teorias vigentes contemplavam um “modelo de competência supostamente perfeito”.

É somente a partir de Benveniste (1988), em artigo publicado no *Journal de psychologie*, em 1958, intitulado *Da subjetividade na linguagem*, que a organização teórica começa a sofrer certa alteração. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito* [...]. A ‘subjetividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1988, p. 286). Ao falar em subjetividade, confirma Charaudeau (2010a), Benveniste (1988) estabelece a hierarquia da *enunciação* sobre o *enunciado* e abre novas possibilidades para o duo *eu/tu*, valendo-se principalmente de uma noção de alteridade que Charaudeau usaria, em artigo publicado em 1995, já sob o nome *princípio da alteridade*, “para designar um dos quatro princípios que fundam o ato de linguagem (com os princípios de influência, de regulação e de relevância)” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 35). É partindo desta noção de alteridade, tomada emprestada por Charaudeau, que Benveniste (1988) ensaia a oposição entre os sujeitos e a concebe como fundamento da relação dialógica:

A consciência de si só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade — que eu me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa por *eu*. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a

---

<sup>38</sup> A Teoria Gerativa foi proposta pelo linguista americano Noam Chomsky nos anos 50, e deu origem à Gramática Gerativa de Noam Chomsky.

ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco — ao qual digo *tu* e que me diz *tu* (BENVENISTE, 1988, p. 286, grifo do autor).

Charaudeau (2010a), contudo, em sua Análise Semiolinguística do Discurso, avança esta abordagem benvenistiana, que concebia uma relação de enunciação entre apenas duas pessoas (um EU e um TU), para propor o ato de linguagem como *encenação*, um esquema dotado de processos de *produção* e de *interpretação*, dinâmica que mobiliza não dois, conforme listados em Benveniste (1988), mas quatro sujeitos (EUc, EUE; TUi, TUD). Para Freitas (2011, p. 115), este novo modelo “se fundamenta numa concepção que pretende ultrapassar a formulação simplista [...] segundo a qual o processo enunciativo se definiria em termos de uma relação simétrica entre emissor e receptor [...]”. Charaudeau (2010a) resgata, portanto, além de Benveniste (1988), a concepção bakhtiniana que enfatiza o papel do *outro* na comunicação, pois embora o *efeito de discurso*<sup>39</sup> seja produzido sobre o interpretante, ele dependerá também deste efeito de modo igual (CHARAUDEAU, 2010a). Bakhtin (1997) afirma que os esquemas da linguística tradicional (que dividia o processo em “ativo” e “passivo”; “locutor” e “ouvinte”) representam somente “certos aspectos” da comunicação, e que qualquer tentativa de conceber a comunicação verbal sem que se inclua o enunciado no processo não passa de mera “ficção científica”. Ao falar sobre a compreensão responsiva, Bakhtin (1997, p. 291) afirma que “o ouvinte dotado de uma compreensão passiva [...] não corresponde ao protagonista real da comunicação verbal”, de modo que o “papel ativo do *outro* [...] fica minimizado ao extremo” (BAKHTIN, 1997, p. 292).

Mesmo a distante abordagem de Bakhtin serve, em instância primária, ao estudo do *stand-up comedy*. Na constituição monologal do discurso, desempenhada pelo comediante sobre o palco, não resta à plateia opção válida de resposta que não seja o riso, compreensão responsiva ativa por excelência. Um show de *stand-up comedy* é uma performance, ele depende em todos os seus níveis da resposta do público. Ainda que haja um texto pré-concebido (um “material”, conforme nomenclatura própria do gênero), a condução do espetáculo está intimamente ligada à capacidade de leitura do artista sobre sua plateia. Não

---

<sup>39</sup> *Efeito de discurso*, chamado também de *efeito de sentido*, é majoritariamente empregado como oposição a *sentido de língua*, aquele intrínseco ao sistema da língua, quando não operante em uma *situação de comunicação*. Charaudeau ainda abre o termo em duas noções: *efeito pretendido* e *efeito produzido*. O efeito pretendido é aquele que o sujeito comunicante (EUc) projeta em seu plano de fala sobre um interlocutor igualmente projetado de modo ideal; já o efeito produzido é aquele percebido pelo sujeito interpretante (TUi). Eles não são necessariamente coincidentes (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 180, grifo dos autores).

somente do ponto de vista da performance em si mesma, mas do próprio processo de produção e refinamento do material do comediante, que somente é capaz de construir um show sólido a partir da amostragem do seu material diante do público. Em caso contrário, não há referência para se fazer a seleção, para decidir o que deve ser mudado, aperfeiçoado ou mesmo descartado. Não há, portanto, a mera recepção, impotente, despojada de influência; há, assim como no caso do “emissor”, a incidência de um processo. O “receptor” dá uma contribuição não apenas relevante, mas essencial à dinâmica de comunicação, principalmente no caso do *stand-up*, em que o artista dependerá do *feedback* do seu “receptor” para elaborar sua apresentação.

Como recorda Freitas (2008, p. 266), “colocar os sujeitos da linguagem no centro das teorias linguísticas é uma preocupação recente e que ainda não está generalizada”. Há constatações deste aspecto ainda primordial quanto à posição dos sujeitos na teoria. Durante o desenvolvimento da Teoria Semiolinguística, por exemplo, nos recentes anos 80, Charaudeau (2010a) propõe uma revisão dos termos “emissor” e “receptor”, pontuando a substituição das noções de *emissão* e *recepção* por *produção* e *interpretação*. Para o linguista, a concepção de um ato de comunicação que resulte da “simples produção de uma mensagem que um Emissor envia a um Receptor” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 44) é por demais simplória para comportar a complexidade da relação entre os sujeitos (uma relação que deve ser de *intersubjetividade*). Charaudeau (2010a) então concebe *produção* e *interpretação* como *processos*, exatamente por presumirem uma organização *estratégica* do discurso, não a simples “emissão” de um lado e a “recepção” do outro. O processo de produção é criado por um EU comunicante e dirigido a um TU destinatário pelo EU enunciador, enquanto que o processo de interpretação é criado pelo TU interpretante que constrói a imagem do EU do locutor, em uma mecânica que será detalhada logo mais, em 3.2 *Da encenação do ato de linguagem*. Abrem-se aí, então, os quatro sujeitos da comunicação de Charaudeau (2010a).

Essa dinâmica de produção e interpretação (que, por conseguinte, conduz a elaboração, reelaboração do discurso e a outra série de desdobramentos) guarda a noção de *mise-en-scène* que Charaudeau (2010a) trabalha: a encenação do ato de linguagem por meio de estratégias de discurso.

A noção de *estratégia* repousa na hipótese de que o sujeito comunicante (EUC) concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados *efeitos* — de persuasão ou de sedução — sobre o sujeito interpretante (TUi), para levá-lo a se identificar — de modo consciente ou não — com o sujeito destinatário ideal (TUD) construído por EUC (CHARAUDEAU, 2010a, p. 56).

Charaudeau (2010a) é enfático, contudo, ao destacar que, por mais elaborado que seja o processo de encenação, ele pode sucumbir à interpretação do TUi, que, embora esteja sob o *efeito de discurso* do sujeito comunicante, foge a seu controle em questões como sua visão de mundo, sua personalidade, sua bagagem de informações pré-discursivas e, ainda, em função de uma eventual falha de estratégia do próprio comunicante (cenário que veremos reproduzido no *corpus*).

Dada esta “importância do outro” (ou seja, do interpretante, TUi), que destacou Bakhtin (1997), a encenação se encontra “revista e corrigida [...] pelo sujeito interpretante que detecta e interpreta, à sua maneira, tais contratos e estratégias” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 57). É por essa razão que Charaudeau (2010a) trata de desfazer essa ideia estruturalista de um sujeito passivo, mero receptor, para conceber um sujeito interpretante que, ao receber o discurso, pode reagir a ele de modo virtualmente imprevisível (conquanto, convém repetir, “direcionável”, influenciável, por parte do *ato de linguagem* do comunicante). É de fato o que leva o linguista a enxergar no ato de linguagem “não apenas uma expedição, mas também uma aventura” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 57). Uma acepção que se enquadra perfeitamente à comédia, gênero discursivo especialmente perigoso a quem o desempenha por permitir ao alocutário (o público) julgar o locutor (o comediante) constantemente a cada nova piada (acima de tudo pelo fato de o locutor, neste caso, precisar deste julgamento).

O riso, o silêncio ou mesmo a vaia são reações do sujeito interpretante, são (vinculando Bakhtin) compreensões responsivas que às vezes correspondem às expectativas do comunicante, e às vezes não (daí a *assimetria* do *ato de linguagem* e a necessidade de abertura, procedida por Charaudeau (2010a), da noção de *efeito de discurso* em *efeito pretendido* e *efeito produzido*). No *stand-up comedy* esta resposta acompanha o ritmo inerente ao gênero, o que levou o comediante Jerry Seinfeld a dizer, no *HBO's Talking Funny*, em 2011, que “ninguém é mais julgado na sociedade civilizada do que o comediante de *stand-up*: a cada doze segundos você é avaliado” (tradução nossa)<sup>40</sup>.

A concepção de Charaudeau (2010a) para o sujeito, portanto, amplifica a oposição benvenistiana simples EU/TU para uma dupla oposição: EUc, EUe; TUi, TUd. Esta perspectiva enquadra-se em um dispositivo de *situação de comunicação*, regido por sua vez por um *contrato de comunicação* que, embora imponha *coerções*, também abre espaços de

---

<sup>40</sup> No one is more judged in civilized society than the *stand-up* comedian: every twelve seconds you're rated.

manobra para os sujeitos testarem *estratégias de discurso*. Todos estes elementos compõem a encenação do ato de linguagem, que veremos na sequência.

### 3.2 DA ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM

A noção de “comunicar” é tratada já de modo imanente à noção de “encenação” (*mise-en-scène*) na semiolinguística. Comunicar, diz Charaudeau (2010a, p. 68, grifo do autor), “é proceder a uma *encenação* [...] para produzir *efeitos de sentido* visando um público imaginado [...]”. Conforme Freitas (2011, p. 120), “todo ato de linguagem [...] é, afinal de contas, uma representação comandada por sujeitos externos [...]. Todos nossos atos de linguagem têm um lado ‘teatral’ [...]”, a partir do qual representamos ou nos colocamos “em cena” (na cena de comunicação, discursiva) de uma determinada maneira, buscando infligir efeitos específicos (*efeitos de discurso*). Estes efeitos são pretendidos a partir do dispositivo do *ato de comunicação*, que “se mantém em uma constante manobra de equilíbrio e de ajustamento entre as normas de um dado discurso e a margem de manobras permitidas pelo mesmo discurso” (PAULIUKONIS; MONNERAT, 2008, p. 56). São quatro os componentes do *ato de comunicação* (CHARAUDEAU, 2010a):

- *Situação de comunicação*: quadro físico e mental onde se encontram os parceiros da troca linguageira. Estes sujeitos são determinados por uma identidade psicossocial e estão ligados por um *contrato de comunicação*.
- *Modos de organização do discurso*: constituídos de *princípios de organização* de matéria linguística ligados à finalidade de comunicação do locutor. Os modos são quatro: *enunciativo*, *descritivo*, *narrativo* e *argumentativa*. O primeiro “comanda” os outros três.
- *Língua*: material verbal organizado em categorias linguísticas que possuem, consubstancialmente, uma *forma* e um *sentido*.
- *Texto*: produto material do *ato de comunicação*; resulta de escolhas (conscientes ou não) feitas pelo sujeito dentre as *categorias de língua* e os *modos de organização do discurso*, em função de restrições impostas pela *situação*.

Como vimos anteriormente, conforme Charaudeau (2010a), este ato de comunicação não é desempenhado por dois sujeitos apenas, mas quatro: EUc, EUe; TUi, TUd. EUc (*sujeito comunicante*) e TUi (*sujeito interpretante*) são seres reais, determinados socialmente. EUe

(*sujeito enunciador*) e TUd (*sujeito destinatário*) são seres da fala, concebidos pelos seres sociais. EUc, sujeito com identidade psicossocial, projeta em seu ato de linguagem uma certa imagem de si mesmo, um sujeito que só existe nos limites daquele ato: o EUe. Este sujeito é uma encenação de EUc com a finalidade de alcançar sua finalidade comunicacional, de fazer surtir seus efeitos de sentido. Consequentemente, ele “é sempre uma imagem de fala que oculta em maior ou menor grau o EUc” do ponto de vista do sujeito interpretante (TUi) (CHARAUDEAU, 2010a, p. 51). Do mesmo modo, EUc concebe um destinatário ideal, que igualmente só existe no universo da fala: o TUd. Este sujeito, também projetado, cuja existência também resume-se ao desempenho deste ato, corresponde às expectativas linguageiras que o EUc alimenta para o ato de comunicação. “O EUc é o iniciador-responsável pelo ato de produção e é a relação EUc-EUe que produz um certo efeito pragmático sobre o Interpretante” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 52).

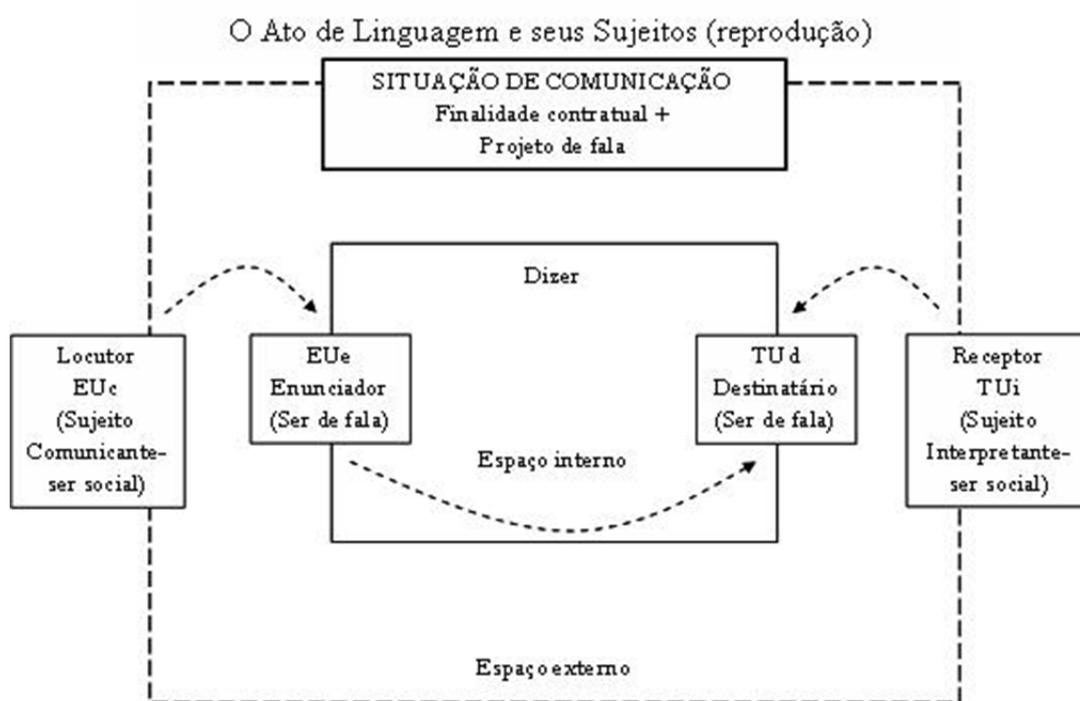
O espaço de ação onde é desempenhado este ato é reproduzido por Charaudeau (2010a) em um esquema binário, que é frequentemente referido, dada a apropriação de cada termo à conjuntura trabalhada, como *situação/contexto*, *contexto linguístico/contexto discursivo*, *circuito externo/circuito interno* ou *espaço externo/espaço interno* (no âmbito do esquema do ato de linguagem visto na Figura 2). Charaudeau (2010a, p. 69) postula que “*contexto* é interno ao ato de linguagem e sempre configurado de alguma maneira [...], enquanto *situação* é externa ao ato de linguagem, embora constitua as condições de realização desse ato”. No cenário do ato de linguagem, a situação é o circuito interno e o contexto o circuito interno do dispositivo deste ato.

O circuito externo é, portanto, a arena dos interlocutores, que Charaudeau (2010a) chama de *parceiros*. Eles são seres sociais, reais, historicamente determinados e possuidores de intenções. São os seres do “fazer”, logo: o *sujeito comunicante* (EUc) e o *sujeito interpretante* (TUi). O EUc “inicia o processo de produção do discurso a partir de um projeto de fala (de um objetivo) visando influenciar, informar, persuadir etc. o seu parceiro” (PIRES, 2009), o TUi. Para cumprir este objetivo, estabelece-se o *circuito interno*, lugar da troca linguageira e do processo de *encenação* como um todo (*contrato de comunicação, coerções e estratégias discursivas*). O EUc irá projetar um sujeito enunciador (EUe) para encenar o ato de linguagem diante de um sujeito destinatário (TUd), por ele igualmente projetado. Como vimos, este sujeito destinatário é também, por sua vez, projetado pelo sujeito comunicante,

como parte daquilo que o EUc imagina que corresponda à intencionalidade<sup>41</sup> do TUi. É neste circuito interno, espaço discursivo, dos *seres de fala* (que Charaudeau também chama de “*protagonistas da enunciação*”, de “estatuto exclusivamente linguageiro”), que é operada a encenação do ato de linguagem para o sujeito interpretante (um ser social), do outro lado da arena, no espaço situacional junto ao sujeito comunicante.

Este esquema, Figura 2, pode ser ilustrado da seguinte maneira (CHARAUDEAU, 2010a, p. 77):

**Figura 2 – O ato de linguagem e seus sujeitos**



Charaudeau (2010a) destaca ainda os papéis destes quatro sujeitos, chamando os seres sociais de *parceiros* (EUc e TUi) e os seres de fala de *protagonistas* (EUE e TUD). Necessário ressaltar que esta situação de comunicação não é terreno neutro na troca linguageira. Dependem da situação, e são formulados a partir dela, o projeto de fala e o fim contratual. É na situação de comunicação que estão postados sujeito comunicante e sujeito interpretante, seres determinados psicossocialmente, sendo sua abordagem e sua delimitação, nas situações

<sup>41</sup> Charaudeau (2008, p. 48) destaca que *intencionalidade* e *intenção* são conceitos empregados em sua teoria de modo distinto. Intencionalidade é todo o conjunto de intenções marcadas pelo selo de uma coerência psicossociolinguageira. Ela é permeável aos impactos do inconsciente e do contexto sócio-histórico, e equivale ao termo *projeto de fala*.

especificadas em nosso corpus e na revisão geral de seu conceito que veremos a seguir, procedimentos essenciais a este estudo.

### 3.3 SITUAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

A situação de comunicação (espaço externo ao ato de linguagem), em oposição a contexto de comunicação (interno ao ato de linguagem), gira sempre em torno de um sujeito falante, um EUc, agente da comunicação e responsável por sua organização. A situação de comunicação constitui um *espaço de troca* onde o locutor (EUc) coloca-se *em relação* com um interlocutor (TU<sub>i</sub>). Charaudeau (2010a, p. 70) compreende a situação de comunicação a partir de três tipos de características. Em primeiro lugar, as *características físicas*: dizem respeito aos parceiros (se estão ou não presentes fisicamente durante o ato, se estão próximos ou afastados, se são únicos ou múltiplos) e quanto ao canal de transmissão (e oral ou gráfico, se direto ou indireto, se organizado em código semiológico imagético, gráfico, gestual etc.). Em segundo lugar, as *características identitárias dos parceiros*: sociais (classe, idade, raça...), socioprofissionais (médico, publicitário, político...), psicológicas (nervoso, sereno, espontâneo...) e relacionais (os parceiros se conhecem? Eles possuem familiaridade?). E em terceiro lugar, as *características contratuais*: em relação à *troca/não troca* (se dialogal ou monologal) e quanto a *rituais de abordagem* (restrições, obrigações ou condições de contato entre locutor e interlocutor) e aos *papéis comunicativos*.

A situação de comunicação vigente em um espetáculo de *stand-up comedy*, conforme associamos aos princípios de Charaudeau (2010a), pode ser definida da seguinte forma:

- *Quanto a suas características físicas*: os parceiros do ato de comunicação (o comediante, locutor, e o público, interlocutor) estão fisicamente próximos. O locutor é único; o interlocutor, múltiplo. O canal de transmissão é prioritariamente oral, parcialmente gestual;
- *Quanto a suas características identitárias*: o locutor exerce seu ato de linguagem na condição de comediante em uma situação específica (um show de *stand-up comedy*) onde ele é o centro; sua identidade socioprofissional será, portanto, a de “comediante”. Sua identidade psicológica variará conforme a flutuação de humores do próprio espetáculo. Quanto à relação, embora o comediante em geral não conheça os componentes de seu público, é muito provável que este público conheça previamente o comediante (na sua condição de comediante, ou seja, na posição de ser de fala, sujeito

projetado sobre o palco e que oculta, do ponto de vista do público, o sujeito determinado socialmente);

- *Quanto às características contratuais*: este caso é um pouco mais complexo. Embora majoritariamente monologal, posicionado na condição de “não troca” (já que apenas o comediante possui o microfone em mãos, instrumento que pontua a voz do indivíduo, enquanto o público manifesta-se como um ente coletivo), o espetáculo de comédia é cerceado e conduzido pela resposta de sua plateia, manifestada sob forma de riso, vaia ou mesmo silêncio após uma piada cujo objetivo, cujo projeto de fala, era fazer rir. Charaudeau (2010a, p. 72) pontua que na situação “monólogo” o locutor não poderia perceber imediatamente (apenas imaginar) as reações do interlocutor, o que será parcialmente verdade nos casos analisados em nosso *corpus*. O comediante poderá perceber a reação do seu público presente fisicamente, mas o alcance de sua apresentação<sup>42</sup> e a natureza da mídia utilizada<sup>43</sup> podem localizar o caso da comédia entre ambas as situações: a dialogal e a monologal.

É possível perceber, por exemplo, que, em uma apresentação comum de *stand-up comedy* (em que o comediante se coloca diante de uma plateia presente fisicamente, podendo ou não haver uma audiência externa aos limites físicos da situação de comunicação), há presença de parceiros, apesar de o contrato ser prioritariamente de não troca<sup>44</sup>, o que indica um pequeno paradoxo no campo dos “componentes composicionais”. Do mesmo modo, quanto às “consequências para o locutor”, há a percepção imediata pelo locutor das reações do interlocutor, característica dialogal; o locutor, porém, pode ou não estar “à mercê” do interlocutor, visto que ele molda seu discurso a partir das reações da plateia, antecipando, retificando e complementando, mas possui reflexão e organização lógica, características monologais, por ter seu discurso previamente escrito. Além disso, o tipo de performance em que se encaixa o *stand-up comedy*, no que concerne à definição do ponto e vista das artes cênicas, deve ser chamada, teoricamente, de “monólogo”, já que consiste de um artista, um “ator” sobre o palco enunciando um texto de modo solitário.

---

<sup>42</sup> No caso específico em que a piada foi feita em um programa de televisão com plateia presente, ou seja, contando com uma audiência fisicamente presente, de quem se pôde ler as reações, e outra fisicamente distante da qual a leitura imediata era impossível.

<sup>43</sup> Caso em que o comediante utiliza uma ferramenta como o *Twitter*, uma rede social de troca de mensagens de texto, com natural atraso de reação e cuja percepção imediata do resultado também não é possível.

<sup>44</sup> Em algumas ocasiões, normalmente em locais fisicamente menores como bares e clubes de comédia, a voz de um indivíduo da plateia, libertando-se do ente coletivo que ele ajuda a compor, é não apenas ouvida pelos presentes mas respondida pelo comediante.

Quanto ao *destinatário* de um show de comédia, em específico, convêm esclarecimentos. O *destinatário* desta situação é o *auditório*, um conjunto de ouvintes fisicamente presentes ou não no ato de linguagem. Trata-se de uma “*instância destinatária*, ou *instância de recepção*” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 78). Charaudeau e Maingueneau (2008b) enumeram algumas características da relação do orador com este destinatário:

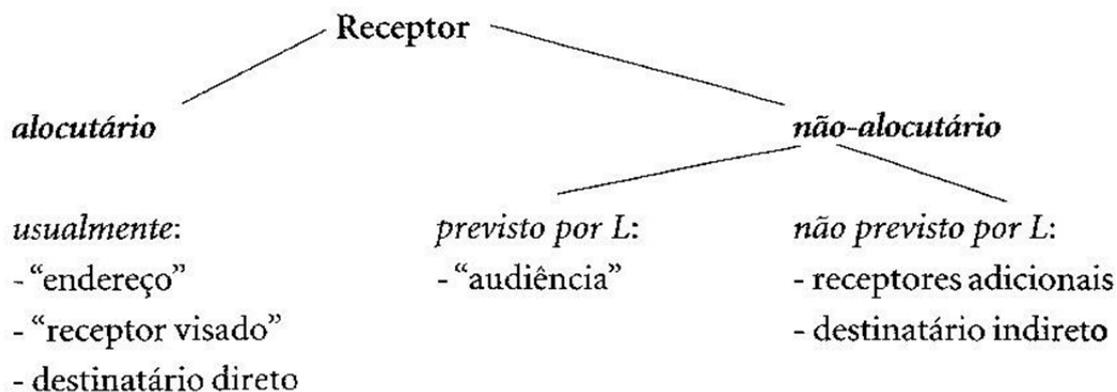
- a) o orador possui um conhecimento de seu *auditório* (em uma leitura feita antes ou mesmo durante o ato) por base do qual formula suas *estratégias* a fim de “orientar o auditório na direção de sua proposição”;
- b) a interação orador/auditório é monológica;
- c) sua estrutura é assimétrica;
- d) as possibilidades de intervenção do auditório são restritas e específicas (o aplauso, o riso, a vaia, o silêncio...).

O auditório também é idealmente imaginado. A persona (sujeito enunciador, intralinguístico) que o profissional (sujeito comunicante, extralinguístico) projeta dirige-se a um auditório idealizado, a uma coletividade que o comunicante imagina corresponder às suas expectativas languageiras. Em uma apresentação de *stand-up*, o comediante que ocupa o palco é em si mesmo um ser de fala cuja performance é dirigida a um ente coletivo que ele imagina: (1) ouvirá o que ele diz; (2) compreenderá o que ele diz; (3) aceitará sua legitimidade para dizê-lo; (4) corresponderá ao seu projeto de fala, ou seja, caminhará na “direção de sua proposição”.

O dilema do comediante em um contexto sócio-histórico como o atual (em que se localizam os casos abordados neste estudo) é que seu ato de linguagem envolverá, muitas vezes, componentes do auditório que ele não havia imaginado integrar a situação de comunicação. Ou, em outras palavras, poder-se-ia dizer que esta situação é, na verdade, mais abrangente do que ele havia concebido inicialmente. Tendo o *stand-up comedy* crescido em popularidade no Brasil principalmente em função das ferramentas de comunicação mais recentes, como canais de vídeo online e redes sociais, o comediante deve considerar em seus cálculos que uma mensagem proferida em um clube fechado de comédia, para um auditório com componentes fisicamente presentes, poderá se dispersar para além daquelas paredes em questão de horas (como veremos em mais detalhes posteriormente, na análise do nosso corpus e em 3.9 *Da transferência de efeitos para o circuito externo*). A este caso convém resgatar um modelo proposto em 1997 por Kerbrat-Orecchioni, citada por Charaudeau e Maingueneau

(2008b, p. 417–418), que contempla os chamados “receptores adicionais” e os “destinatários indiretos”, conforme consta na Figura 3:

Figura 3 – Relação entre destinatários e o receptor



Fonte: Kerbrat-Orecchioni (1997 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 418)

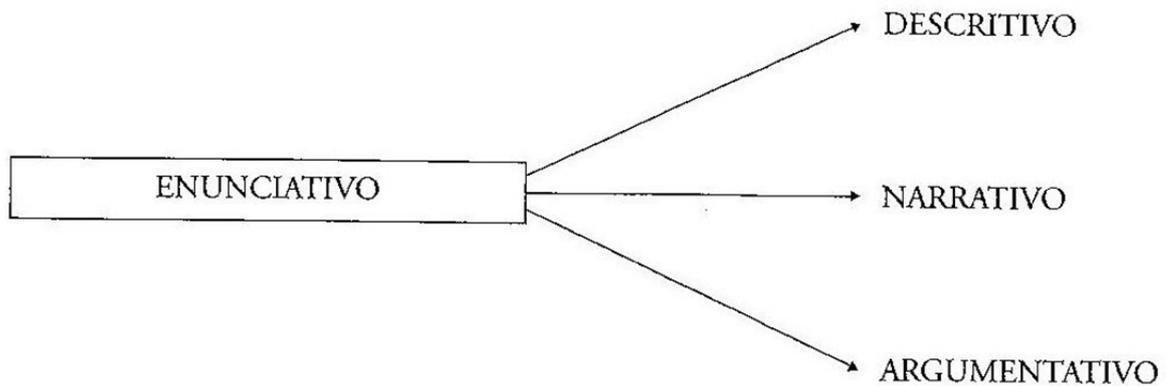
São estes os componentes que farão ocorrer a transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo. Em nosso *corpus* veremos casos em que uma piada apresentada em um clube para um número limitado de destinatários espalhou-se rapidamente pela internet, um meio de comunicação alheio ao controle que o comediante/EUc possui sobre seu ato de linguagem, visto que a possibilidade de troca linguageira nestes casos nem sempre existe e que a mensagem, concebida originalmente para uma determinada situação de comunicação, onde presidiam condições determinadas e onde o comunicante lançou mão de estratégias específicas formuladas em função da leitura que fez de seu auditório (ou seja, idealizando um TUi específico que se perde do lado de fora deste contexto), será receptada muitas vezes em formato diferente (escrito ao invés de oral, por exemplo) e desprovida das ferramentas de que dispunha o comediante no momento em que desempenhou o ato de fala, ordenado sob uma estratégia específica e sob um modo de organização específico. Toda esta informação material é diluída ao passar pelos vários filtros midiáticos (jornais, programas de televisão, *sites* na internet, redes sociais). Há todo um modo de pôr em cena (*mise-en-scène*) e uma organização a que se deve obedecer. É para tratarmos desta organização, mais especificamente dos *modos de organização do discurso* propostos por Charaudeau (2010a), que procederemos agora a um enfoque muito caro a este trabalho, no que diz respeito não apenas aos efeitos imediatos sobre um público com capacidade de reagir imediatamente, mas também a um público indireto, fora da situação de comunicação para a qual o ato de linguagem foi primariamente concebido.

### 3.4 DOS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO

“Falar é também *organizar a descrição do mundo* que propomos/impomos ao outro”, diz Charaudeau (2010d, p. 60, grifo do autor). Os *modos de organização do discurso* são definidos conforme a finalidade do ato de comunicação postulado pelo sujeito falante (*argumentar, narrar, descrever, enunciar*) e o princípio de organização que demarca a posição do locutor em relação ao interlocutor, ao dito e aos outros discursos (PAULIUKONIS; MONNERAT, 2008, p. 57). Para Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 337–338), trata-se de pôr em funcionamento operações languageiras nos três níveis de competência: o nível situacional (onde é determinada a finalidade do ato de linguagem, a identidade dos parceiros, o domínio do saber vinculado e o dispositivo), o nível comunicacional (onde são determinadas as maneiras de falar e os papéis languageiros dos sujeitos) e o nível discursivo (onde intervém o sujeito enunciador que deverá atender às condições de legitimidade, credibilidade e captação, que veremos a seguir) (BARBISAN et. al., 2010, p. 181).

São quatro os modos de organização discursiva: *enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo*. Cada um deles possui uma *função de base* e um *princípio de organização*, propondo, ao mesmo tempo, uma *organização do “mundo referencial”* e uma *organização* de sua “*encenação*” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 74). Antes de passarmos à especificação de cada um dos modos, é importante comentar a hierarquia que Charaudeau aponta entre eles. O modo enunciativo, por assim dizer, “comanda” os modos descritivo, narrativo e argumentativo, uma vez que, segundo Pauliukonis e Monnerat (2008, p. 57–58), “intervém na *mise-en-scène* de cada um dos outros três, dando testemunho da maneira pela qual o falante se apropria da língua para organizar o discurso”. Charaudeau (2010a, p. 74) ilustra esta ascensão do modo enunciativo sobre os demais, conforme consta na Figura 4:

**Figura 4 – Modos de organização do discurso**



Fonte: Charaudeau (2010a, p. 74)

Antes de proceder à explanação do *modo enunciativo*, convém passar pelos outros três modos de organização do discurso (BARBISAN et. al., 2010, p. 186):

- **Modo de organização descritivo:** consiste em fazer existirem os seres do mundo ao nomeá-los, qualificá-los e ao determinar o lugar que ocupam no espaço e no tempo. Charaudeau (2010a, p. 112), corrigindo um erro comum, que o modo descritivo não se limita a servir o modo narrativo, mas dá sentido a este último. Organiza o mundo de maneira taxionômica, descontínua e aberta.
- **Modo de organização narrativo:** caracteriza-se por uma dupla articulação: a organização lógica da narrativa e a organização da encenação narrativa. Organiza o mundo de maneira sucessiva e contínua, numa lógica com princípio e fim determinados. Charaudeau (2010a, p. 152) ainda aponta para a diferença entre o narrativo e narração: narração é o “ato e efeito de narrar”, enquanto o modo narrativo diz respeito à “maneira de narrar”.
- **Modo de organização argumentativo:** impele a formulação de explicações acerca de pontos de vista de terceiros através de duas perspectivas: uma de razão demonstrativa (que estabelece relações de causalidade) e uma de razão persuasiva (estabelece a prova). É composto ainda por três quadros: a proposta, a proposição (ou tese) e a persuasão.

Já o *modo enunciativo*, por sua vez, tem como papel primário estabelecer a posição do locutor em relação ao interlocutor, em relação a terceiros e em relação a si mesmo, o que resulta, segundo Charaudeau (2010a, p. 74), na construção de um *aparelho enunciativo*; em

função disso, ele intervém na *encenação* de cada um dos demais modos. Charaudeau lembra que o verbo “enunciar”, da perspectiva da análise semiolinguística do discurso, se refere ao fenômeno que consiste em “organizar as *categorias da língua*, ordenando-as de forma a que deem conta da posição que o sujeito falante ocupa em relação ao *interlocutor*, em relação ao *que ele diz* e em relação ao *que o outro diz*” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 82), o que nos permite visitar as três funções do modo enunciativo:

- **Alocutivo** (posição em relação ao interlocutor: EU/TU): estabelece uma *relação de influência* entre locutor e interlocutor, onde o primeiro implica o segundo impondo-lhe um determinado *comportamento*. O locutor, portanto, *age* sobre o interlocutor, atribui-lhe *papéis linguageiros* e se enuncia em relação a ele de dois modos: ocupando uma *posição de superioridade* ou uma *posição de inferioridade*. Tal alternância de posições ocupa certo lugar de destaque no estudo de caso da comédia.
- **Elocutivo** (posição em relação ao mundo: EU/ELE): revela o *ponto de vista* do locutor sem implicar o interlocutor nessa tomada de posição. Possui o efeito de *modalizar subjetivamente* a verdade do propósito enunciado, *revelando* o ponto de vista *interno* do sujeito falante. No caso da comédia, o locutor muitas vezes usa de modalidades como a “constatação” e a “opinião”, ainda que sejam em parte componentes de um ponto de vista simulado dentro da estratégia discursiva adotada pelo comediante, como veremos no decorrer do estudo.
- **Delocutivo** (posição em relação a terceiros: ELE): *retoma* a fala de um terceiro ao mesmo tempo em que *se apaga* do seu próprio ato de comunicação. O efeito do comportamento delocutivo é uma enunciação “aparentemente objetiva”, através do *testemunho* da maneira pela qual os discursos do mundo *se impõem* a ele. Também manifesta-se no *stand-up comedy*, na primeira possibilidade assinalada por Charaudeau (2010a, p. 83): “O propósito se impõe por si só”, em que o locutor “diz como o mundo existe” relacionando-o a seu modo e grau de *asserção*.

Charaudeau (2010a) resume o quadro de *modos de organização de discurso*, suas respectivas *funções de base* e seus *princípios de organização* na seguinte Figura 5:

#### Quadro 2 – Modos de organização do discurso

## Modos de organização do discurso.

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	Relação de influência (EU -> TU) Ponto de vista do sujeito (EU -> ELE) Retomada do que já foi dito (ELE)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posição em relação ao interlocutor</li> <li>• Posição em relação ao mundo</li> <li>• Posição em relação a outros discursos</li> </ul>
DESCRITIVO	Identificar e qualificar seres de maneira objetiva / subjetiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização da construção descritiva (Nomear-Localizar-Qualificar)</li> <li>• Encenação descritiva</li> </ul>
NARRATIVO	Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização da lógica narrativa (actantes e processos)</li> <li>• Encenação narrativa</li> </ul>
ARGUMENTATIVO	Expor e provar casualidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização da lógica argumentativa</li> <li>• Encenação argumentativa</li> </ul>

Fonte: Charaudeau (2010a, p. 75)

Charaudeau (2010a) ainda divide a construção enunciativa em dois procedimentos possíveis: os de ordem *linguística*, que “explicitam os diferentes tipos de relações do ato enunciativo, através dos processos de modalização do enunciado”; e os de ordem *discursiva*, que “contribuem para pôr em cena os outros modos de organização do discurso (*descritivo*, *narrativo* e *argumentativo*)”. São estes, os *procedimentos discursivos*, que “comandam” os outros modos de organização dando origem ao que Charaudeau (2010a) chama de *encenação descritiva*, *encenação argumentativa* e *encenação narrativa*. O termo ganha o aditivo do verbo “encenar” porque é através de categorias de língua ordenadas nos modos de organização de discurso que se produz sentido, e este sentido faz parte de uma estratégia, de um “colocar-se” de uma determinada maneira na cena de enunciação (*mise-en-scène*). Charaudeau (2010a, p. 75) salienta que:

para o locutor, falar é, pois, uma questão de estratégia, como se ele se perguntasse: “Como é que vou / devo falar (ou escrever), levando em conta o que percebo do interlocutor, o que imagino que ele percebe e espera de mim, do saber que eu e ele temos em comum, e dos papéis que eu e ele devemos desempenhar”.

Pauliukonis e Monnerat (2008, p. 58) ainda lembram que todo ato de tomar a palavra “implica, para o locutor, a construção de uma imagem de si próprio. E é inegável que a ‘maneira de dizer’ induz a uma imagem que pode facilitar ou condicionar a boa realização de um projeto”. No caso do *stand-up comedy*, a *encenação narrativa* merece atenção especial. Charaudeau (2010a) aborda a encenação narrativa a partir do caso literário.

*Quem conta* (uma história) não é *quem escreve* (um livro) nem *quem é* (na vida). Dito de outra forma, embora aparentemente seja uma mesma pessoa, como na autobiografia, não se pode confundir o *indivíduo*, ser psicológico e social, o *autor*, ser que escreve, por exemplo, um romance, e o *narrador*, “ser de papel” que conta uma história (CHARAUDEAU, 2010a, p. 183, grifo do autor).

O que ocorre com frequência na comédia é exatamente esta “confusão” de que nos fala Charaudeau (2010a) em relação aos seres que atuam no dispositivo da encenação narrativa: *quem conta* é frequentemente confundido com *quem é*, em função do que chamamos de “vício inerente”, conforme visto em 2.3 *Stand-up comedy e o “vício inerente”*. No *stand-up* isto não é incidental, pelo contrário; é *tendência* que ambos os seres coincidam aos olhos do destinatário: o ser da vida real e aquele que enuncia as piadas no palco. Inclusive em função dos princípios básicos que regem o *stand-up comedy*: o artista não usa maquiagem, sobe ao palco despojado da “persona” do teatro. Há dois casos distintos: os casos em que o comediante faz piadas sobre “verdades”, relatando histórias que ele realmente viveu ou opiniões reais que ele sustenta sobre algum tópico; em outro caso, o comediante enuncia um discurso que é fantasioso, como espécie de licença poética pelo bem da comédia. Jerry Seinfeld, em entrevista para Andrew Denton em 2007, afirmou que possui uma série de piadas construídas como experiências que ele viveu e que, na realidade, nunca aconteceram, bem como observações pontuais sobre a vida de casado nas quais ele não acredita realmente.

O que ocorre que difere a comédia do gênero literário é que, no caso do *stand-up*, o *quem conta* procura a todo o momento encenar um *quem é*, ou seja, transmitir a falsa impressão de que quem está presente sobre o palco é o indivíduo, o ser psicossocial, não apenas um ser de fala, uma criatura intralinguística que vive apenas dentro dos limites do ato de comunicação. Para o discurso de humor funcionar com mais intensidade, o comediante frequentemente relata histórias de ficção como se correspondessem a experiências reais; caso não encenasse essa fusão de sujeitos, caso não se colocasse em cena como se fosse o

indivíduo determinado socialmente, contando histórias que aconteceram a este indivíduo e emitindo opiniões como se a ele pertencessem, o espetáculo se transformaria em um mero relato impessoal de piadas (em seu estilo mais simplório).

Parte importante de sua estratégia discursiva, obediente ao vício inerente do *stand-up comedy*, é inscrever um EUE no ato de linguagem cuja função é *emular* o EUc. Acompanha este procedimento o linguajar utilizado, o tratamento de tópicos comuns do cotidiano, a própria escolha do que vestir: tudo age na direção de despertar no interlocutor uma sensação de empatia que, pela própria natureza do gênero *stand-up comedy*, não pode se constituir realmente. Dois fatores colocam o indivíduo sobre o palco em uma posição de *superioridade* na relação com aqueles do *auditório*: em primeiro lugar, o próprio palco, cuja função mais básica é elevar fisicamente os artistas em relação à plateia; e em segundo lugar, o microfone, instrumento cujo valor imanente está em dominar as massas, em fazer distinta uma voz única no meio do caos de discursos que atravessam uns aos outros compondo o uníssono ruidoso típico das multidões. Temos, portanto, três elementos intrínsecos ao *stand-up comedy* e o ato desempenhado, em parte, para atenuá-los:

- O **palco** permite ao indivíduo ser *visto*;
- O **microfone** permite ao indivíduo ser *ouvido*;
- O **ato de linguagem** permite ao indivíduo ser *visto* e *ouvido* sem padecer de uma indesejável *superioridade* em relação ao *auditório*, ainda que, de forma velada, ele usufrua desta posição.

Lembrando que o paliativo a esta sensação de *inferioridade* que o interlocutor pode sentir, e que praticamente anula os efeitos pretendidos pelo comediante (ri-se do que é humano, como já disse Bergson (1983). Ou seja, ri-se de algo ou alguém com que se pode estabelecer uma relação empática), deve coincidir com a encenação de um eu-real, determinado psicológica e socialmente, no lugar do eu-cênico, ser de fala, pois, como dito anteriormente, o *stand-up comedy* caracteriza-se, em um de seus preceitos mais fundamentais, por não ser representado detrás de um personagem, detrás de uma encenação evidente, teatral. A definição dada por Charaudeau a este indivíduo, ainda partindo do âmbito literário, é interessante. Charaudeau (2010a, p. 185) chama de “*autor-indivíduo*” (em oposição a “*autor-escriptor*”) aquele que tem um nome próprio, uma biografia pessoal (pública ou não, que pode se tornar conhecida ou não), que vive e age na vida social e que conhece experiências individuais e coletivas como participante do mundo das práticas sociais. Charaudeau (2010a, p. 185) completa:

Este *autor-indivíduo* pode estar ausente da narrativa, mas pode igualmente aparecer de maneira explícita. Torna-se, então, personagem da narrativa, e testemunha de uma história vivida que lhe é pessoal, ancorada num contexto sócio-histórico, e cujo ordenador só pode ser a vida, o destino, o acaso, Deus, ou ele mesmo. Ele convoca o *leitor real* a receber (e eventualmente a *verificar*) a veracidade dos fatos em função de sua própria experiência de vida, já que o *leitor real* também é considerado aqui como um indivíduo.

Estes indivíduos, “autor” e “leitor”, ocupam o circuito externo do ato de linguagem, ocupam o campo da situação, o extralinguístico. Os efeitos pretendidos no interior do ato de linguagem podem, portanto, “sobrar” para a parte externa do ato. É o que ocorre, como veremos na sequência deste trabalho, em 3.7 *Estratégias de discurso* e durante a análise do nosso *corpus*, quando uma estratégia discursiva falha (em especial a de captação), levando a uma assimetria do ato de linguagem e à transferência de efeitos do circuito interno para o externo.

Veremos que comediante assume muitas vezes papéis como o do narrador-contador (que conta uma história como se fosse real), porém, como também já vimos, é parte da atmosfera adequada a um show *de stand-up* que ele se represente como autor-indivíduo. Parte da rejeição a alguns comediantes (como nos casos que compõem o corpus deste estudo) se deve à falta de *competência de leitura*, “como diz Genette” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 186). Sempre haverá esse fator inerente ao *stand-up comedy* de o comediante precisar projetar na cena um falso eu-indivíduo, um eu-real. O comediante encena a ausência de cena, e é esta trucagem, esta atmosfera construída artificialmente, que torna o show “mais engraçado” na maioria das vezes, que intensifica os *efeitos de discurso* que o comunicante *pretende*. A assimetria ocorre quando a estratégia discursiva de captação começa a dar errado. O interlocutor não é convocado por este narrador-contador que é o comediante (que se projeta como indivíduo) a “receber e compartilhar a história contada como história inventada” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 187), pelo contrário, a encenação tem o objetivo de levar o interlocutor a perceber uma história representada (ou uma opinião inventada) como real, como verdadeira, e atribuir esta opinião, que pertenceria a um narrador apenas, ao indivíduo por trás da narração, que *organiza a encenação narrativa*.

O narrador “morre” no momento em que deixa o palco. O indivíduo social, pelo contrário, é encontrado no dia a dia, é fotografado, é perseguido nas ruas e está sujeito às penas da lei (como um processo federal, caso que veremos em nossa análise). Trata-se, afinal, do risco natural, do “vício inerente” ao dispositivo de encenação escolhido e à assimetria entre

produção e recepção, decorrente também da perda de efeito durante o processo de transição que se experimenta ao se fazer a semiotização do mundo, que veremos na sequência.

### 3.5 DA SEMIOTIZAÇÃO DO MUNDO

O sentido não pode ser encontrado como artefato acabado no mundo, não se trata de um elemento natural autônomo em relação ao homem. Pelo contrário, é construído através da linguagem, é dado ao mundo pelo homem, que “dá sentido às formas deste mundo e dá formas aos seus sentidos” (PIRES, 2009, p. 61). Este sentido se constrói em função de um duplo processo de semiotização: de *transformação* e de *transação*, complementado ainda pelo processo de *interpretação*, que dá conta da conta da instância de recepção (o sujeito interpretante; em nosso caso, o *auditório*) (CHARAUDEAU, 2010b).

O *processo de transformação* “consiste em transformar o ‘mundo a significar’ em ‘mundo significado’, estruturando-o segundo um certo número de categorias que são, elas próprias, expressas por formas” (CHARAUDEAU, 2010b, p. 41). De acordo com Pires (2009, p. 63), estas categorias são quatro:

- Identificação: o locutor identifica, conceitualiza e nomeia os seres do mundo, transformando-os em *identidades nominais*;
- Qualificação: o locutor qualifica, especifica e discrimina os seres do mundo, transformando-os em *identidades descritivas*;
- Ação: o locutor descreve as ações em que os seres do mundo estão engajados, transformando-os em *identidades narrativas*;
- Causação: o locutor argumenta e avalia os motivos das ações que envolvem os seres do mundo, explicando a sucessão dos fatos do mundo por *relações de causalidade*.

O *processo de transação*, por outro lado, “é a troca que ocorre entre o sujeito falante e seu interlocutor ao semiotizarem o mundo negociando os seus sentidos” (PIRES, 2009, p. 63). Consiste, pois, em dar uma significação psicossocial ao ato de linguagem do sujeito falante, “isto é, atribuir-lhe um objetivo em função de um certo número de parâmetros” (CHARAUDEAU, 2010b, p. 41), que observamos a seguir:

- Princípio de alteridade: os sujeitos falante e destinatário precisam se reconhecer, ao mesmo tempo, como semelhantes e como diferentes para se legitimarem como parceiros da troca linguageira;

- Princípio de pertinência: é preciso que a troca seja apropriada ao contexto, à finalidade e aos saberes que os interlocutores partilham naquela determinada situação de comunicação;
- Princípio de influência: o sujeito falante possui o objetivo de induzir seu interlocutor a agir de determinada maneira, orientando seu pensamento para conduzi-lo na direção do seu universo de discurso;
- Princípio de regulação: o interlocutor, por outro lado, conserva a possibilidade de responder a esta tentativa de influência ao tentar, também ele, influenciar o parceiro da troca.

Quanto ao *processo de interpretação*, Pires (2009, p. 64) releva que não constava no modelo original proposto pela primeira vez em 1995, no artigo “*Une analyse sémiolinguistique du discours*”, publicado na revista *Langages*; é somente onze anos mais tarde, na edição brasileira de “*Le discours d’information médiatique: la construction du mirror social*” (publicado na França em 1997), traduzido como “*Discurso das mídias*”, que o terceiro processo é incluído para dar conta da interpretação que o destinatário (*instância de recepção*) faz do “mundo significado” — interpretação esta, pondera Pires (2009, p. 64), “de acordo com seus próprios parâmetros”.

Deste modo, temos o esquema da semiotização do mundo que Charaudeau nos traz (2010b, p. 42), de acordo com o que consta na Figura 6:

**Figura 5 – Semiotização do mundo**



**Fonte: Charaudeau (2010b, p. 42)**

Assim, completa o linguista, “todo discurso, antes de representar o mundo, representa uma relação [...]”. O enfoque deste trabalho mobiliza uma atenção naturalmente maior ao processo de transação, a partir do qual veremos todos os componentes do dispositivo de

encenação do discurso: o *contrato de comunicação*, as *coerções* e as *estratégias discursivas*, bem como o insucesso destes processos incorrendo na assimetria do ato de linguagem. Os quatro princípios, “indissociáveis”, que aparecem no processo de transação ajudam a constituir o *contrato de comunicação*, que veremos a seguir.

### 3.6 CONTRATO DE COMUNICAÇÃO

É da relação entre os quatro sujeitos do ato de linguagem (EUc, EUe, TUi e TUd) que nasce o *contrato de comunicação*, “conjunto das condições nas quais se realiza qualquer ato de comunicação [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 132). Conforme ilustra Charaudeau (2010a, p. 77), o dispositivo deste ato é organizado a partir de uma “finalidade contratual + [um] projeto de fala”. Este contrato é fundamental a todo ato de comunicação, pois ele supõe entre os interlocutores dois aspectos absolutamente necessários: o reconhecimento de um pelo outro quanto ao direito à palavra e quanto à disposição para ouvir; permite que o ato de comunicação seja reconhecido como *válido* do ponto de vista do sentido (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b). O contrato é responsável por determinar “uma parte da *identidade* dos parceiros para que eles sejam legitimados na situação de troca na qual se situam [...]” (CHARAUDEAU, 2012, p. 5).

Segundo Leci Barbisan et. al. (2010, p. 180), o contrato de comunicação “diz respeito às condições de realização dos textos ou à situação comunicativa em que os textos se inserem e às características discursivas daí decorrentes”. Ele estrutura uma situação de troca verbal, “dando condições de realização dos atos de linguagem que são ali produzidos para que sejam considerados ‘válidos’” (GIERING, 2012, p. 98). De acordo com Charaudeau (2010a, p. 56, grifo do autor), através do contrato comunicacional, “o ato de linguagem torna-se uma *proposição* que EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência”. Todo contrato de comunicação é fundado sob a égide de um implícito codificado, definido por Charaudeau (2010a, p. 60) como “o estatuto que resulta dos estatutos do EUc e do TUi e da relação imaginada que os interdefine”. Sob esse aspecto, o contrato de comunicação é o “ritual sociolinguageiro [...] constituído pelo conjunto das restrições [ou *coerções*] que codificam as práticas sociolinguageiras”. Este contrato resulta, para Charaudeau (2010b, p. 68, grifo do autor), “das características próprias à situação de troca, os *dados externos*, e das características discursivas decorrentes, os *dados internos*”.

Os *dados externos* são compostos de regularidades comportamentais dos indivíduos e das constantes que caracterizam as trocas que eles realizam. Estes dados se assinalam em quatro categorias, cada uma correspondente a um tipo de condição de enunciação (CHARAUDEAU, 2010b, p. 69):

- Condição de identidade: o ato de linguagem é um ato intersubjetivo, ou seja, ele depende da determinação psicossocial dos seus sujeitos. A condição de identidade responde às perguntas “quem troca com quem?” ou “quem se dirige a quem?”;
- Condição de finalidade: estabelece que todo ato de linguagem seja orientado por um objetivo. Responde à pergunta “estamos aqui para dizer o que?”. É nesta condição que entram os quatro tipos de visadas<sup>45</sup>: a *prescritiva* (“fazer fazer”), a *informativa* (“fazer saber”), a *incitativa* (“fazer crer”) e a visada do *páthos* (“fazer sentir”);
- Condição de propósito: estabelece que todo ato de linguagem seja orientado a partir de um domínio de saber. Responde à pergunta “do que se trata?”;
- Condição de dispositivo: estabelece que todo ato de linguagem se desenvolva por meio de uma maneira particular, segundo as circunstâncias materiais em que se desenvolve.

Os *dados internos* são aqueles que Charaudeau (2010b, p. 70) chama de “propriamente discursivos, os que permitem responder à pergunta do ‘como dizer?’”. Os dados internos constituem as restrições discursivas presentes em todo ato de linguagem, são os “comportamentos languageiros” que se esperam dos sujeitos a partir do momento em que eles reconhecem os dados externos. Estes comportamentos dividem-se em três espaços determinados (CHARAUDEAU, 2010b, p. 71):

- Espaço de locução: é o espaço a partir do qual o sujeito “toma a palavra”, impondo-se como sujeito falante e identificando o seu interlocutor. Trata-se, de acordo com Charaudeau, da conquista do direito de poder se comunicar;

---

<sup>45</sup> Conforme Charaudeau (2004, p. 5), “as visadas correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e por conseguinte da própria troca languageira”.

- Espaço de relação: espaço a partir do qual o sujeito falante estabelece relações de força ou de aliança, de exclusão ou de inclusão, de agressão ou de convivência com seu interlocutor;
- Espaço de tematização: espaço onde se organiza os temas da troca linguageira. O sujeito falante deve tomar posição em relação ao tema imposto pelo contrato (a partir da escolha de um *modo de intervenção*) e escolher um *modo de organização de discurso* em função das restrições localizadas na situação de comunicação.

Estas restrições inerentes ao contrato de comunicação não impedem, como nota Pires (2009, p. 72), “que haja um espaço de liberdade para que os sujeitos concretizem os seus projetos de fala”. É neste espaço de liberdade, nesta “margem de manobra”, que se operam as estratégias discursivas.

### 3.7 ESTRATÉGIAS DE DISCURSO

O espaço de estratégias está diretamente relacionado ao *nível discursivo* da linguagem; é o espaço onde o sujeito possui certa liberdade (certa “margem de manobra”) para operar a *mise-en-scène* (encenação). Segundo Charaudeau (2010a, p. 76, grifo do autor), “fala-se (ou escreve-se) organizando o discurso em função de sua *própria identidade, da imagem que se tem de seu interlocutor e do que já foi dito*”. O sujeito irá pôr seu discurso em cena (e *pôr-se*, por conseguinte) visando a determinando objetivo, que, para ser correspondido, demanda a elaboração de uma *estratégia de discurso*.

“Estratégia” é um termo que provém da ciência militar, definindo a “arte” de conduzir e organizar tropas em um campo de batalha. Tal acepção, contudo, conforme Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 218), “acabou tomando um sentido mais geral, designando toda ação realizada de maneira coordenada para atingir um certo objetivo”. Em *Análise do Discurso*, Charaudeau (2010a) imprime no espaço das estratégias a noção elementar de encenação do ato de linguagem. Trata-se do espaço, ou “margem de manobra”, onde o sujeito poderá fazer escolhas a fim de encenar seu discurso.

Charaudeau (2010a) propõe três espaços das estratégias discursivas: *legitimação, credibilidade e captação*.

- Estratégia de legitimação: estado que outorga ao sujeito enunciador o direito à palavra e a possibilidade de ser ouvido. A legitimação pode partir junto ao

próprio contrato de comunicação, à situação discursiva em que ocorre a comunicação ou ser construída pelo sujeito diante de seu interlocutor;

- Estratégia de credibilidade: espaço por meio do qual o sujeito visa a alcançar uma posição de confiabilidade junto a seu interlocutor. É uma noção que “define o caráter de veracidade dos propósitos de uma pessoa (‘o que ele diz é verdadeiro’) ou de uma situação (‘essa situação não é confiável’)” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 143);
- Estratégia de captação: o objetivo desta estratégia discursiva é a sedução ou persuasão do sujeito destinatário, levando-o a “entrar no universo do pensamento que é o ato de comunicação” para que assim “partilhe a intencionalidade, os valores e as emoções dos quais esse ato é portador” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 93).

As duas primeiras estratégias fazem parte de um conjunto de licenças que permitem ao locutor falar e ser ouvido. De acordo com Pauliukonis (2004a, p. 73, grifo da autora),

o interpretante precisa reconhecer que seu interlocutor tem um propósito que o torna digno de ser escutado. O direito à palavra, portanto, é o próprio fundamento da relação interativa que se apoia em três condições: o reconhecimento do Saber do falante (baseado nas verdades e crenças), do PODER comunicar (legitimidade da palavra) e do Saber Fazer (credibilidade) do sujeito.

Estas etapas, contudo, não são excludentes. Elas se distinguem apenas pela natureza de seus objetivos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b), podendo ocorrer em sincronia durante um único ato de linguagem. Convém, no entanto, dar maior destaque à *estratégia de captação*, dada sua importância em nossa análise.

A razão para a assimetria observada com maior frequência no *corpus* de pesquisa diz respeito à estratégia de captação. Como já abordado, esta estratégia discursiva pretende fazer o interlocutor entrar no universo de pensamento (o próprio ato de comunicação) e assim partilhar intencionalidade, valores e emoções do locutor. Quando a estratégia de captação não atinge este objetivo, significa que a interpretação do TU não correspondeu à intencionalidade do EU quando este enunciou seu ato de linguagem. A estratégia de captação desempenha um papel de destaque na comédia porque o riso, reação espontânea e involuntária, manifesta-se como um indisfarçável sinal de empatia. Quando se ri de uma piada, demonstra-se haver compartilhado a perspectiva a respeito daquele determinado assunto conforme ele foi retratado no discurso. Ao manifestar esta identificação, o TU abre mão tacitamente de uma prerrogativa de hostilidade ou de contestação, como poderia ocorrer em relação a uma piada

sobre estupro, como veremos em nosso *corpus* de pesquisa. Ao rir de uma piada que se desenvolve sob este tema, demonstramos ter frequentado o “universo de pensamento” do EU, demonstramos coabitar a mesma zona de intercompreensão. Se rimos de uma piada sobre estupro, passa a ser incoerência acusar o comediante que a concebeu de insensibilidade ou até de incitação à violência, visto que, ao rir, tomamos parte no efeito que a piada provoca; tornamo-nos cúmplices de quem a concebe.

Por outro lado, quando a estratégia de captação falha, o TU não se ressentido em atacar o conteúdo daquele discurso, pois não deu a ele sua contrapartida de convivência, ou seja, não “concordou” com a perspectiva cômica que o comediante pretendeu transmitir a seu público. Neste caso, o TU habita, sozinho, uma zona de confronto para atacar o discurso que não cativou. Como Charaudeau (2010a, p. 45) destaca, o ato de linguagem é um ato *interenunciativo* entre quatro sujeitos, “lugar de encontro imaginário de dois universos de discurso que não são idênticos”, o universo de *produção* que parte do EU e o universo de *interpretação* dirigido pelo TU. Quando o universo do TU revela uma interpretação incompatível com a postulada no universo de produção do EU, a estratégia de captação não produzirá o resultado esperado, e EU não conseguirá com que TU partilhe de sua intencionalidade, valores e emoções.

Em se tratando do humor, como ocorre no *stand-up comedy*, o comediante não cumprirá seu objetivo ao encenar seu discurso, ou seja, trazer o público para seu universo de pensamento, permitindo-lhe ver sob sua perspectiva o humor da situação que ele aborda. Neste caso, o locutor perde a *aposta*<sup>46</sup> com seu interlocutor, que não interpreta segundo sua intenção o ato encenado. Consequências deste desencontro entre os dois universos de discurso de EU e de TU podem reverberar em dois níveis: no circuito interno e no circuito externo. A este desencontro entre os dois universos Charaudeau (2010a) deu o nome de assimetria do ato de linguagem.

### 3.8 A ASSIMETRIA DO ATO DE LINGUAGEM

É sobre essa imprevisibilidade dos resultados do discurso que assenta a noção de *assimetria*, o que consiste num desencontro entre o processo de produção e o processo de

---

<sup>46</sup> Segundo Charaudeau (2010a, p. 44), “todo ato de linguagem é uma ‘aposta’ que fazemos, ‘aposta’ que tem por alvo nosso interlocutor que pode — ou não — interpretar corretamente a mensagem que estamos querendo lhe transmitir”.

interpretação do ato de linguagem (CHARAUDEAU, 2010a), algo extremamente comum, sobretudo na comédia. Toda vez que um comediante enuncia uma piada e seu público não ri (ou seja, ele não obtém a resposta esperada, sendo recebido com a vaia ou mesmo com o silêncio), há um desvio entre a produção e a interpretação. Isto ocorre porque, diferentemente da concepção estruturalista do ato de comunicação, o parceiro da troca comunicativa não é um mero *receptor*, um ente passivo. Pelo contrário, ele construirá uma interpretação a respeito da mensagem que lhe é dirigida.

Conforme Charaudeau (2010a, p. 52), “o ato de linguagem não pode ser considerado somente como um ato de comunicação: tal ato não é apenas o resultado de uma única intenção do emissor e não é o resultado de um duplo processo simétrico entre Emissor e Receptor”. Esta assimetria, afirma Charaudeau (2010a, p. 57), pode ocorrer em três instâncias:

Se, de um lado, o sujeito comunicante é senhor de sua encenação, do outro lado (o da recepção propriamente dita), ocorre o contrário: (i) o sujeito interpretante pode não dominar completamente os efeitos produzidos na instância de comunicação do sujeito comunicante; voltamos a lembrar que EUC tem controle total apenas sobre o destinatário, ou seja TUd; (ii) mas, pode também ocorrer que o sujeito comunicante não seja capaz de dominar seu próprio inconsciente e deixe transparecer evidências que não estão contidas em seu ato de linguagem; em outras palavras, pode produzir, no sujeito-interpretante efeitos não previstos ou desejados; e, por fim, cabe lembrar (iii) que, muitas vezes, o sujeito-interpretante não está totalmente consciente do contexto sócio-histórico que deu origem ao ato de comunicação, o que pode alterar, consideravelmente, sua interpretação.

No campo da comédia as três possibilidades ocorrem com frequência, gerando desde simples desentendimentos, como uma piada que não cumpre seu objetivo e logo é relegada ao ostracismo, até situações mais graves como as registradas no *corpus* deste estudo (em que, ao contrário, a piada é reproduzida inclusive fora da *situação de comunicação* em que se encontrava, em sites de internet, revistas e jornais, expandindo as consequências de sua assimetria original). Nesses casos, o locutor perde a *aposta* que se estabelece no contrato de comunicação, e seu ato de linguagem deixa de corresponder à sua intencionalidade quando o colocou em cena.

Todo comediante, com alguma variação de ênfase, tem a necessidade de lançar mão das três estratégias discursivas postuladas por Charaudeau (2010a): a de legitimação, a de credibilidade e a de captação. O comediante precisa ter legitimidade para, em primeiro lugar, ser ouvido como comediante (e não como um linguista, por exemplo, ou como um político), ser percebido pelo público como alguém a quem foi autorizada a capacidade e a finalidade prima de entregar um discurso humorístico. Em segundo lugar, o público demanda credibilidade para confiar que o comediante, além de ser alguém legítimo de postular um

discurso de humor, será também capaz de fazê-lo sem frustrar suas expectativas. Estas duas primeiras etapas costumam ser cumpridas, ainda que não passem imunes aos efeitos de uma falha na etapa seguinte, a de captação. Na ocorrência de falha na estratégia de captação, contudo, o locutor precisa ficar atento para outros efeitos. Muitas vezes, estes efeitos não se limitam apenas ao contexto discursivo do ato de linguagem, e podem reverberar também entre os seres determinados socialmente. É este processo, a transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo, que veremos a seguir.

### 3.9 DA TRANSFERÊNCIA DE EFEITOS PARA O CIRCUITO EXTERNO

Conforme Charaudeau (2010a), há uma dupla representação do mundo realizada pelos sujeitos, variando de acordo com a esfera em que eles se encontram. Quando do interior do circuito interno, a representação será discursiva; quando do circuito externo, “corresponderá a uma representação da situação de comunicação” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 53). Isto significa que, dependendo em muito da situação de comunicação e do objeto do discurso humorístico, a perda desta aposta pelo comediante significará uma consequência na esfera discursiva (o desencontro entre os universos de produção e interpretação não criará as condições necessárias para o riso do público) e/ou na esfera psicossocial (falar-se-á a respeito da piada em questão fora de sua situação de comunicação).

Como veremos em mais detalhes neste trabalho, durante a análise de nosso *corpus*, estas consequências se aplicarão a dois sujeitos diferentes, cada um correspondente a sua própria esfera de comunicação. No caso de a assimetria reverberar somente no circuito interno, apenas o EUE (“máscara de discurso” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 490) que o comediante coloca durante sua encenação) será “lesado” pelo desencontro (não terá sua mensagem interpretada corretamente). Se esta assimetria chegar ao circuito externo, aos olhos de TUI, EUE e EUC se fundirão em uma só imagem, e EUC, mesmo quando fora daquela situação de comunicação (o show que desempenhava naquele momento), sentirá consequências que o atingirão para além de seu *EU-comediante*, como veremos em alguns casos do *corpus* analisado.

Como vimos em 2.3 *O stand-up comedy e o “vício inerente”*, o *stand-up* possui esta particularidade quando se trata de realizar do ato de linguagem: o EUC projeta um EUE que tem por objetivo não apenas ocultar o primeiro, mas representá-lo, simulá-lo. Ou seja, o *ser de fala* procura refletir uma imagem de *ser psicossocial*. Como explicado anteriormente, tal

iniciativa faz parte da estratégia do comediante para remover, ou no mínimo disfarçar, as barreiras que se impõem naturalmente entre o artista e o público. Por tudo que define o *stand-up comedy*, a falta de maquiagem, fantasias e outros elementos teatrais (ou seja, a ausência da persona) têm prioridade.

O *stand-up comedy* é tomado como o anverso de um espetáculo de ficção, mesmo que de muitos modos o seja. Este preceito é seguido, principalmente, porque no tipo de comédia que se realiza no gênero *stand-up*, em que não há quaisquer recursos além do próprio texto, da própria voz e de sua linguagem corporal, a empatia com o público surge como fundamento, como o equalizador de toda a atmosfera que assenta ao ambiente. O comediante não interpreta um personagem, não empresta sua voz ao texto de um terceiro ou tampouco declama um texto assumidamente de ficção. Ele coloca-se na cena de enunciação como o ser real que, para todos os efeitos, em princípio, falará o que de fato pensa, falará em instância de não ficção, pois o discurso, na perspectiva do destinatário, corresponderá à natureza daquela determinada situação de comunicação e do seu ator: no caso, um ser real e socialmente determinado, que não muda de nome nem veste uma máscara para subir ao palco. Nesta situação, o comediante vê-se compelido a emular a si mesmo, ou seja, a interpretar uma versão (muito próxima) de si mesmo.

Por este motivo, Rafinha Bastos, comediante que fornece o material para o corpus deste estudo, é Rafinha Bastos quando sobe ao palco e depois ao deixá-lo. Não muda de nome, não veste um personagem explícito, a não ser o personagem de si mesmo, o que se permite falar coisas no contexto de um show de *stand-up* que não correspondem necessariamente a suas crenças. Ainda assim, em função da natureza do gênero, ele precisa emular a verdade de suas declarações sobre o palco, para não romper a relação empática acordada com o público. Portanto, se o EUC precisa projetar um EUE cuja imagem deve emular, outra vez, uma versão do mesmo EUC, é natural que os seres social e de fala acabem se confundindo na perspectiva do TUi.

Desta confusão nasce uma conseqüente transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo, ou seja, os atos e falas assumidos pelo EUE acabam atingindo e sendo atribuídos também ao EUC, como se, descontando a desproporção da analogia, um ator fosse responsabilizado pelas ações do seu personagem. Em nosso *corpus*, verificaremos estas situações: o comediante cujos casos são analisados, Rafinha Bastos, enfrenta conseqüências graves por discursos encenados em uma situação específica de comunicação, ou seja, no interior do circuito interno do ato de fala, cujos desdobramentos

extrapolam os seres de fala e atingem também os seres reais, socialmente determinados. Estes seres reais, exatamente por serem determinados, ou seja, por ocuparem lugares singulares no mundo, não podem fugir à responsabilidade de responder por seus atos. Bakhtin (2012) já tratava da duplicidade dos sujeitos envolvidos no que Charaudeau (2010a) conceberia como encenação do ato de linguagem.

Ali eu não encontrarei a mim mesmo, mas somente o meu duplo que se faz passar por mim; nessa vida eu não posso senão interpretar um papel, isto é, vestir, como uma máscara, a carne de um outro — de um morto. Mas, na vida real, permanece a responsabilidade estética do ator e do indivíduo humano em relação à oportunidade da interpretação, dado que a interpretação na sua totalidade é, em geral, um ato responsável seu — do ator, do intérprete, e não da pessoa representada, do herói (BAKHTIN, 2012, p. 66).

Se um ser é socialmente determinado, se ocupa um lugar ímpar, inconfundível, ele pode ser atingido, pode sofrer uma demissão, enfrentar um processo, ver sua reputação maculada. Somente aos seres reais, habitantes do circuito externo do ato de linguagem, estas consequências dizem respeito. O ser de fala deixa de existir a partir do momento em que o ato de linguagem é cessado. É para avaliar as causas desta assimetria entre os efeitos de produção e de recepção, para avaliar a falência da *mise-en-scène* do locutor em questão e também de que modo ocorre esta transferência de implicações do circuito interno para o externo, que procederemos agora à metodologia aplicada ao nosso trabalho e à análise do *corpus* selecionado.

## 4 METODOLOGIA E ANÁLISE

Esta pesquisa nasce de um fenômeno de massa: a reação pública a duas piadas feitas pelo comediante Rafinha Bastos e o debate que se seguiu no Brasil em torno do assunto. As posições encontradas neste debate são confusas, quase sempre presas à noção de que o humor deve respeitar temas e não cruzar alguns “limites”, seguindo-se a isto a dúvida jamais esclarecida sobre que limites, afinal, seriam estes (embora seja seguro dizer que em geral as pessoas procedem idealizando este limite como espelho de sua própria tolerância). Trata-se de uma hipótese válida enquanto aberta para discussão, sobretudo porque, se desempenha um papel fraco quanto à análise da questão em si, serve como bom índice de como funciona a percepção popular em torno do assunto. É um caso de atribuir os vícios de um incidente ocorrido no micro para o que é macro, a transferência das falhas de um discurso à estrutura de todo o seu gênero.

Ao desconfiarmos desta noção, propomos investigar as causas da falha da encenação do ato de linguagem operada pelo comediante, para entender por que seu discurso sofreu de uma assimetria entre os processos de produção e de recepção do discurso, ou seja, por que o público não absorveu o ponto de vista humorístico do comediante sobre aquele assunto.

Vamos, na sequência, analisar sob a perspectiva da semiolinguística, de Patrick Charaudeau, os discursos escolhidos para compor o *corpus* do estudo: duas piadas realizadas por Rafinha Bastos, a primeira em um clube de comédia e posteriormente divulgada por uma revista de circulação nacional, e a segunda ao vivo no horário nobre de uma grande rede de televisão.

### 4.1 APRESENTAÇÃO DO CORPUS

A questão do que se pode ou não falar debaixo do selo de um discurso humorístico (o que é tratado frequentemente por “limites do humor”, tópico que veremos logo adiante neste capítulo) não é nova, tampouco limitada ao Brasil. Através dos anos, principalmente depois de o *stand-up comedy* ganhar força nos EUA durante a década de 70, comediantes enfrentam consequências fora do palco pelo que dizem sobre ele. Se as consequências são justas ou não em todos os casos não nos cabe avaliar, mas de que a existência de uma necessidade de resposta como consequência do que é dito é correta não há dúvidas. Não se foge, conforme

Bakhtin (2012), à responsabilidade de responder pelo ato ético, pelo que é dito por um sujeito que ocupa uma posição singular no mundo, o que vai de encontro ao argumento frouxo usado muitas vezes de que “é apenas uma piada”, como se isto significasse um salvo-conduto que apaga a figura do sujeito de onde parte a persona configurada sobre o palco (ou seja, o EUc que projeta o EUe, ser de fala). O debate que enverede por este caminho está condenado ao tergiversar infinito, a um *looping* retórico inescapável. Este dado solucionado nos permite investigar linguisticamente os mecanismos desta comunicação abaixo de sua superfície.

O comediante gaúcho Rafinha Bastos é expoente de uma geração de comediantes brasileiros de *stand-up comedy* surgida na segunda metade da década passada. Seu sucesso nos palcos lhe proporcionou um contrato com a Rede Bandeirantes e um lugar cativo na bancada do humorístico semanal *Custe o que custar*. Os casos avaliados nesta pesquisa representam (na qualidade de amostra do todo) ao mesmo tempo o teor (o tom, a estética) dispendido por esta nova geração do humor nacional ao texto, o poder de alcance que seu discurso ganhou quando transportado do palco de um clube de comédia para a internet e a televisão, e seu respectivo potencial para gerar tema, debate ou mesmo influência. Quando o canal é amplificado, amplificam-se também as consequências da simetria (o sucesso, a popularidade) e da assimetria do ato de linguagem (a perda de popularidade, demissão, processos criminais).

Dois casos compõem nosso *corpus* de estudo. Em maio de 2011 o comediante Rafinha Bastos foi solicitado para uma matéria de capa da revista *Rolling Stone*. Enquanto cobria a matéria, o repórter André Rodrigues assistiu a um show de Bastos, presenciou uma piada sobre estupro que não funcionou diante de sua plateia, e a reproduziu nas páginas da revista. A partir da reprodução, a rejeição da piada por conta de algumas dezenas de pessoas presenciada por Bastos no clube de comédia ganha reprodução também em redes sociais e em programas de televisão, transformando-se em uma rejeição generalizada por um número incalculável de pessoas. A piada gera nota oficial de repúdio publicada pela Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e posterior instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo. Poucos meses depois, em setembro de 2011, Rafinha Bastos fez uma piada sobre a gravidez da cantora Wanessa Camargo na bancada do programa *Custe o que custar*, da Rede Bandeirantes. A rejeição à piada de Rafinha, feita ao vivo em um programa de horário nobre da televisão aberta, rapidamente espalhou-se pelas redes sociais. Afastado pela direção do programa, Rafinha acertou sua saída da emissora pouco tempo depois, além

de ser novamente investigado pelo Ministério Público de São Paulo e sofrer processo nas esferas criminal e cível movido por Wanessa Camargo e seu marido, Marcus Buaiz.

Os casos podem ser sintetizados da seguinte forma:

#### **Caso nº 1: “o estupro”**

**Locutor:** Rafinha Bastos.

**Discurso:** “Toda mulher que eu vejo na rua reclamando que foi estuprada é feia pra caralho. Tá reclamando do quê? Deveria dar graças a Deus. Isso pra você não foi um crime, e sim uma oportunidade. Homem que fez isso não merece cadeia, merece um abraço”.

**Reprodução original:** revista *Rolling Stone*, Edição nº 56, reportagem assinada por André Rodrigues, em maio de 2011.

**Consequências:** nota oficial de repúdio publicada pela Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo para averiguar se a fala do comediante constitui apologia ao crime de estupro e violência à mulher.

#### **Caso nº 2: “o bebê”**

**Locutor:** Rafinha Bastos.

**Discurso:** “Comeria ela e o bebê; tô nem aí”.

**Reprodução original:** *Custe o que custar*, semanal veiculado pela Rede Bandeirantes em 19 de setembro de 2011.

**Consequências:** instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo, processos nas áreas criminal e cível e demissão da Rede Bandeirantes.

Estes dois casos serão analisados do ponto de vista do ato ético bakhtiniano (1997, 2012) e da semiolinguística, de Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012). Para contextualizá-los vamos condensar de modo muito breve a repercussão que estes casos tiveram e também discutir uma questão da qual não podemos fugir, nem que seja para lhe tirar o foco indevido: os limites do humor.

#### **4.1.1 A repercussão**

A questão do “limite do humor” voltou a ganhar força nos últimos anos. As reações à piada de Rafinha Bastos envolvendo temas como estupro e, principalmente, à sua piada com a

gravidez de Wanessa Camargo, desencadearam um debate nacional. De uma hora para outra, a comédia virou coisa séria. Haveria realmente, afinal, um “limite” para o que pode e o que não pode servir de objeto em uma abordagem cômica? É possível “brincar” com temas como o estupro, o racismo e a morte?

Vários profissionais ligados ao universo do humor emitiram e continuam a emitir sua opinião em portais de notícias e revistas de grande circulação, como a *Veja* e a *Trip*, da Editora Abril. A editoria de cultura do *Último Segundo*, portal de notícias do *iG*<sup>47</sup>, realizou, entre setembro e outubro de 2011, uma série de entrevistas com grandes nomes ligados à comédia, como Marcelo Adnet (ator e comediante, atualmente na MTV Brasil), Marcelo Tas (jornalista e ex-parceiro de bancada de Rafinha Bastos no CQC<sup>48</sup>, da Rede Bandeirantes), Luis Erlanger (diretor da Central Globo de Comunicação) e Marcelo Rubens Paiva (escritor e diretor teatral).

Mesmo entre quem trabalha no meio a questão parece exigir mais que uma breve reflexão. Adnet (2011) pondera e contemporiza diante da pergunta do entrevistador:

Acho que não existe exatamente um limite, cada um tem um limite diferente, acho que é muito difícil imaginar o que vai ofender um ou outro. É muito delicado. O que eu acho que é uma regra justa é o seguinte: o humorista tem a liberdade de expressão e o público a liberdade de reação. Se um setor da sociedade não gostou de uma determinada coisa, acha que aquilo é grave, ele tem o direito de reagir, de entrar na justiça, de discutir. O criador daquilo que gerou a discórdia tem que aceitar essa discussão, tem que botar a cara a tapa nem que seja para dizer que não concorda. Para mim não tem regra, qual o limite? Não dá para fazer uma lei pro humor, pode isso, não pode aquilo. Você pode tudo a princípio, o seu bom senso traz o equilíbrio.

É notável certa retração diante do assunto, com afirmações em tom absoluto como “não existe exatamente um limite” dividindo espaço com “cada um tem um limite diferente”, para então finalizar com o próprio entrevistado perguntando, talvez para si mesmo, “qual o limite?”. Marcelo Tas (2011) segue relativamente a mesma linha; entretanto, com uma diferença essencial:

O limite do humor é a graça, é ser engraçado. O politicamente correto é uma peste que veio para infernizar a vida dos seres humanos, sou totalmente contra. Acho um nojo ter que falar “afro-brasileiro” ao invés de negro. Não poder fazer piada para judeu? O humor tem que ser engraçado. Se você faz uma coisa que agride alguém e não é engraçado, aí para mim você chegou no limite.

---

<sup>47</sup> *Internet Group*, provedor brasileiro de acesso à internet, pertence ao grupo *BrasilTelecon*.

<sup>48</sup> CQC (*Custe o que custar*) é um programa de televisão humorístico da *Rede Bandeirantes*, no ar desde 2008.

A afirmação de que “o limite do humor é a graça” equivale a uma maneira simplificada de dizer que o limite está no funcionamento das estratégias discursivas do comediante, no sucesso de seu ato de linguagem e na simetria entre os processos de produção e recepção do discurso. Se o destinatário percebe a tentativa de humor do comediante como procedente de graça, então significa que ele foi conduzido ao “universo de pensamento” do locutor, que operou com sucesso a estratégia discursiva de captação. Luis Erlanger usa o nome de Charles Chaplin, icônico comediante britânico da era do cinema mudo, para tratar de um termo também utilizado no raciocínio de Tas: o politicamente correto.

O Brasil vive um período sombrio, o do politicamente correto. Quando o governo brasileiro não resolve o seu papel, eles enquadram a iniciativa privada. O Charlie Chaplin, hoje no Brasil, seria preso na saída do estúdio. Imagina fazer uma cena incitando um garoto a jogar uma pedra na janela do vizinho! Ele seria acusado de formação de quadrilha e aliciamento de menores (TAS, 2011).

Rubens Paiva (2011) acompanha o foco no politicamente correto, mas não chega à mesma conclusão de Tas e Erlanger, “[o politicamente correto] não matará [o humor] nunca. Apenas prova que há limites”. Sírio Possenti e Roberto Leiser Baronas publicaram em 2006, na revista *Polifonia*, da UFMT, um artigo em que discutem o movimento do politicamente correto sob a luz da Análise do Discurso, em especial a questão de termos marcados negativamente e que, quando operando em determinados contextos, denotam segregação e discriminação. Possenti e Baronas (2006) abordam um risco cuja implicação, inclusive, vem sendo utilizada com frequência como espécie de curinga retórico dos comediantes envolvidos em polêmicas, pois

para alguns, este movimento corre o risco de transformar-se numa forma de censura. Um dos efeitos seria o cerceamento da liberdade de expressão. Diversos campos de manifestação cultural certamente tenderiam a ser afetados pelo comportamento politicamente correto (POSSENTI; BARONAS, 2006, p. 53).

É discutível se as consequências enfrentadas por Rafinha Bastos depois de suas declarações seriam somente regulação natural da sociedade ou uma forma branda de censura (ou ainda: em que lugar estaria a separação entre estes dois comportamentos?). Muitos dos comediantes, contudo, afirmam que as recentes reações ao humor poderiam resgatar dos velhos porões da nossa história um renovado sopro de censura, outros consideram perigoso que um formador de opinião como Rafinha, considerado pelo *The New York Times* a pessoa mais influente do mundo no *Twitter* em 2011, use a bandeira da liberdade de expressão para falar o que quiser. Mas não seria exatamente esse o preço da liberdade? Conservar o direito de falar mesmo o que não se quer ouvir?

O comediante, escritor e diretor teatral Jô Soares (2011), em entrevista à revista *Rolling Stone*, respondeu quando questionado sobre os limites do humor: “o humor não peca quando é grosso: é quando não tem graça. Como é que você pode criterizar o humor? Pra mim, só desta maneira: se é engraçado ou não”. O raciocínio de Jô Soares segue a linha de Marcelo Tas. Já quando perguntado sobre a piada de Rafinha Bastos com Wanessa Camargo, Jô Soares, tendo vivido o período mais sombrio do Regime Militar, margeou entre a condenação do ato e a garantia da liberdade de expressão:

Se o outro do CQC fala aquela bobagem, aquela infelicidade, e continua depois falando, quem sou eu para julgar? Ele que continue falando. Se quisesse, ele devia ter continuado, “Não [eu também como] ela, o filho, o marido e o avô também...” Qual é o critério que você estabelece? A censura é pior do que qualquer coisa (SOARES, 2011).

Vê-se, diante deste diminuto recorte do debate travado, que a questão do limite do humor parece distante de um esclarecimento, mesmo dentre os que trabalham para fazer rir. O que se convencionou chamar de “limites do humor” supõe abaixo desta superfície toda a questão da relação locutor/alocutário que se estabelece entre o comediante e o seu público, de que manobras ele se utiliza para conquistá-lo e o que leva o processo a falhar. É somente, pois, quando a mecânica deste ato de linguagem não atinge seu objetivo, que se vem a falar em “limites do humor”.

A partir deste tópico procederemos a uma tentativa de jogar alguma luz sobre a polêmica questão dos “limites” aos quais o humor estaria submetido. Para compreender o funcionamento de uma piada dentro de um determinado ato de linguagem é preciso compreender que consequências ele implica e que tipo de discussão ele gera em seu entorno. A percepção deste humor sempre aliado a uma noção de limite, de circunscrição temática, como que se regressássemos a um tempo em que não se podia escrever um livro ou montar uma peça de teatro sobre determinado assunto, merece nossa atenção na sequência.

#### **4.1.2 A questão dos limites do humor**

Este não é um tema de resolução necessariamente complexa, embora os debates observados em todo tipo de mídia, sempre que se diz que um comediante “ultrapassou os limites”, possam, com razão, sugerir alguma estafa. Por isto mesmo, e por ser de importância relativamente pequena no panorama de nosso trabalho, vamos tratá-lo de modo breve, muito porque uma de suas resoluções mais contundentes está ligada precisamente à questão do estilo

bakhtiniano e da encenação do ato de linguagem, objetos localizados em posição mais central nesta pesquisa.

É verdade que o movimento do “politicamente correto” (tornado oficial em cartilha lançada pelo Governo Federal, em 2005) deixou a sociedade de uma forma geral mais vigilante e intransigente em relação a muitas coisas, sobretudo ao humor. Somos, apesar do antigo estereótipo de exportação — do samba, do carnaval, das mulatas e do futebol —, um país extremamente moralista.

Em 29 de janeiro de 2013, o chargista Marco Aurélio, do jornal gaúcho Zero Hora, publicou uma charge de homenagem (o que de imediato foge à definição de charge) às vítimas da tragédia de Santa Maria e sofreu severa reação popular, principalmente em redes sociais. Marco Aurélio, após 45 anos no Grupo RBS, terminou afastado por tempo indeterminado. Ao se olhar para a charge, resta a sensação de que a revolta ocorreu mais pelos valores que a iconografia “charge” carrega (de ser uma arte de conteúdo satírico, burlesco, irônico) do que pela real mensagem contida no trabalho de Marco Aurélio. “Não é hora para humor” foi o discurso massivo de reação, fazendo coro a uma velha “equação” do humor no *show business* americano (atribuída ora a Carol Burnett, ora a Woody Allen): “comédia = tragédia + tempo”. Escapou às pessoas, neste caso, o fato de que Marco Aurélio subverteu os preceitos mais básicos de “charge”, preferindo usar o espaço não para realizar uma piada como é regra no gênero, mas para prestar uma homenagem, algo que fica claro a quem a ler sem armas e com alguma atenção.

Difícilmente as piadas feitas por Rafinha Bastos passariam imunes em qualquer tempo, sob a sombra ou não de uma vigília moral bem mais sensível que em outras épocas, mas sua situação certamente se agravou muito em função deste comportamento e da rápida difusão da revolta conduzida pelas fibras do hipertextual. Ainda assim, isto não o vacina contra a responsabilidade por seu ato. Bastos ocupa um lugar único, realiza um ato ético, e deve responder por ele, da mesma forma que Marco Aurélio, estejam seus detratores corretos ou não, sob este ou aquele ponto de vista.

É em um momento como este que voltamos a patinar na questão do “limite do humor”. No caso de Rafinha, o limite seria o “estupro”. Temas inteiros, como a violência sexual contra a mulher, o holocausto, o racismo ou a tragédia de modo geral, são, de modo bastante simplista, banidos como elementos capazes de alimentar um discurso de humor. Bakhtin (1997), ao expor que o sentido não está acabado e envelopado nas prateleiras do sistema linguístico, mas pelo contrário, ganha vida no processo de enunciação, afirma que

a oração enquanto tal carece de expressão típica, é neutra. Conforme o contexto do enunciado, a oração “Ele morreu” pode também corresponder a uma expressão positiva, feliz, até jubilosa. E a oração “Que alegria!” no contexto de um enunciado pode assumir um tom irônico ou sarcástico. (BAKHTIN, 1997, p. 309)

Sobral (2005) traça o ônus auferido pelo ato ético do sujeito sob a fusão de regras gerais e circunstanciais; de acordo com o autor, a responsabilidade deriva da combinação entre estas duas esferas, uma individual e outra universal. Este sujeito é

um sujeito cujas decisões éticas não ocorrem a partir de regras gerais aplicáveis a todas as situações, mas da junção entre essas regras e as circunstâncias específicas da decisão. Em vez de um código moral, um conjunto de regras abstratas, ele propõe um sistema ético, um conjunto que parte de regras abstratas e as torna concretas nas situações em que se tomam decisões éticas. O sujeito que toma decisões éticas, e ele as toma em suas circunstâncias específicas, não pode alegar depois que foi vítima delas (naturalmente, exceto em caso de uma coação irresistível), nem pode culpar as regras gerais pelo desfecho de suas decisões concretas específicas. (SOBRAL, 2005, p. 229)

Se as decisões éticas não ocorrem a partir de regras gerais aplicáveis a todas as situações, a ideia de que o humor possui limites intrínsecos é abatida no voo. Caso contrário, não haveria como explicar por que o comediante americano Louis C.K. consegue realizar uma piada a respeito de estupro com tanto sucesso, passando imune a qualquer tipo de crítica da opinião pública, ou como uma piada sobre holocausto, do comediante britânico Ricky Gervais, é objeto de tanta aclamação em sites de compartilhamento de vídeos. O contra-argumento de que se trata de uma “questão cultural”, e que o público brasileiro não estaria preparado para determinados discursos de humor, falece ao constataremos que grandes comediantes americanos, amados por seu público, já enfrentaram situações tão ou mais graves do que as enfrentadas pelos comediantes brasileiros por piadas que não funcionaram; é o caso dos comediantes Daniel Tosh e Gilbert Gottfried, que veremos com mais detalhes em 4.4.1 *Caso nº 1: “o estupro”*. Isto considerando que a posição do comediante seja diferente, seja de alguma vulnerabilidade sensivelmente acentuada na comparação com outros sujeitos, o que talvez renove crédito à conhecida analogia de Kierkegaard: “o humorista, como a fera na caça, anda sempre sozinho” (*apud* ZIOLKOWSKI, 1992, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Por isto acreditamos que a questão da assimetria tenha origem antes no processo empreendido pelo locutor do que no tema da piada, ou então no próprio destinatário. A causa desta assimetria entre os processos de produção e de recepção do discurso reside

---

<sup>49</sup> The humorist, like the beast of prey, always walks alone.

primordialmente na encenação do ato de linguagem. Em *Talking Funny*, especial da HBO com Ricky Gervais, Jerry Seinfeld, Chris Rock e Louis C.K. exibido em abril de 2011, Gervais (2011, tradução nossa, grifo nosso) pergunta<sup>50</sup>: “há alguma coisa com que não deveríamos fazer piadas?”. Seinfeld responde: “Não é ‘deve’, é ‘pode’. Você *pode*?”. Ou seja, ‘você tem a habilidade, os recursos, o talento para fazer esta piada funcionar?’. A maioria dos que reclamam de injustiça, de falta de sensibilidade, que justificam “é uma piada, não levem a sério”, são comediantes que simplesmente “não *podem*”. Não há limite do humor, há limite do humorista.

Nosso objetivo aqui é investigar, do ponto de vista da semiolinguística de Patrick Charaudeau, como e por que isto acontece. Verificar onde ocorre a falha de estratégia discursiva que leva à assimetria entre os processos de produção e de recepção e as consequências geradas em função do “vício inerente” do *stand-up comedy* e do “não-álibi” ao que está sujeito o comediante pela realização do seu ato ético. A seguir, passaremos à descrição dos procedimentos metodológicos utilizados em nosso trabalho.

#### 4.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A realização deste trabalho teve início com o acompanhamento, através da mídia (televisão, jornais, redes sociais), do intenso debate a respeito dos “limites do humor”, assim descritos como determinados temas que seriam interditos aos comediantes. Deste ponto de partida, observando o tratamento superficial dado à questão, recorreremos à semiolinguística, de Patrick Charaudeau (2001, 2004, 2008a, 2008b, 2010a, 2010b, 2010c, 2010d, 2012), e à filosofia do ato ético, de Bakhtin (1997, 2012), para tentarmos jogar alguma luz científica sobre o debate, carente, como o próprio *stand-up comedy* até então, do olhar da linguística.

A pesquisa é descritiva, bibliográfica e de caráter qualitativo. Foram recolhidos dois casos para serem analisados segundo a semiolinguística e a filosofia do ato, a partir dos quais foram verificados os elementos e a conjectura de seus respectivos atos de linguagem, como os sujeitos, os modos de organização do discurso, as estratégias discursivas, a assimetria do ato de linguagem e o intercâmbio de efeitos entre os circuitos interno e externo deste ato.

---

<sup>50</sup> Ricky Gervais pergunta: “is there anything you shouldn’t joke about?”. Seinfeld responde: “it’s not should, it’s could. Can you?”. A maioria dos comediantes simplesmente “can’t”.

O procedimento utilizado foi o observacional e o método de abordagem foi o dedutivo, a partir do qual parte-se do geral — ou seja, a definição de *stand-up comedy*, as teorias existentes acerca do humor, a questão do ato ético e da valoração estética ao texto do *stand-up comedy* e a descrição da Teoria Semiolinguística do Discurso — para o específico, a apresentação do *corpus* de pesquisa e sua respectiva análise pelo dispositivo teórico composto com base na semiolinguística.

O *corpus* do estudo é composto por dois casos envolvendo o comediante Rafinha Bastos. A coleta de dados pela leitura de matérias veiculadas na imprensa e pelo acompanhamento da massiva repercussão que ambos tiveram na mídia. Estes casos foram escolhidos pela relevância social que acabaram adquirindo. Não somente o comediante em questão é uma figura pública e, até a data das ocorrências tratadas neste estudo, indiscutivelmente bem-sucedido (ocupante de um lugar no horário nobre da televisão aberta e apontado pelo *The New York Times* como a pessoa mais influente do mundo no *Twitter* em 2011), mas também as consequências sofridas por ele em função do fracasso de seu projeto de fala em ambos os casos foram graves e incitaram uma contenda nacional a respeito não especificamente do comediante, mas do humor como um todo e do que poderia ou não ser abordado sob perspectiva humorística.

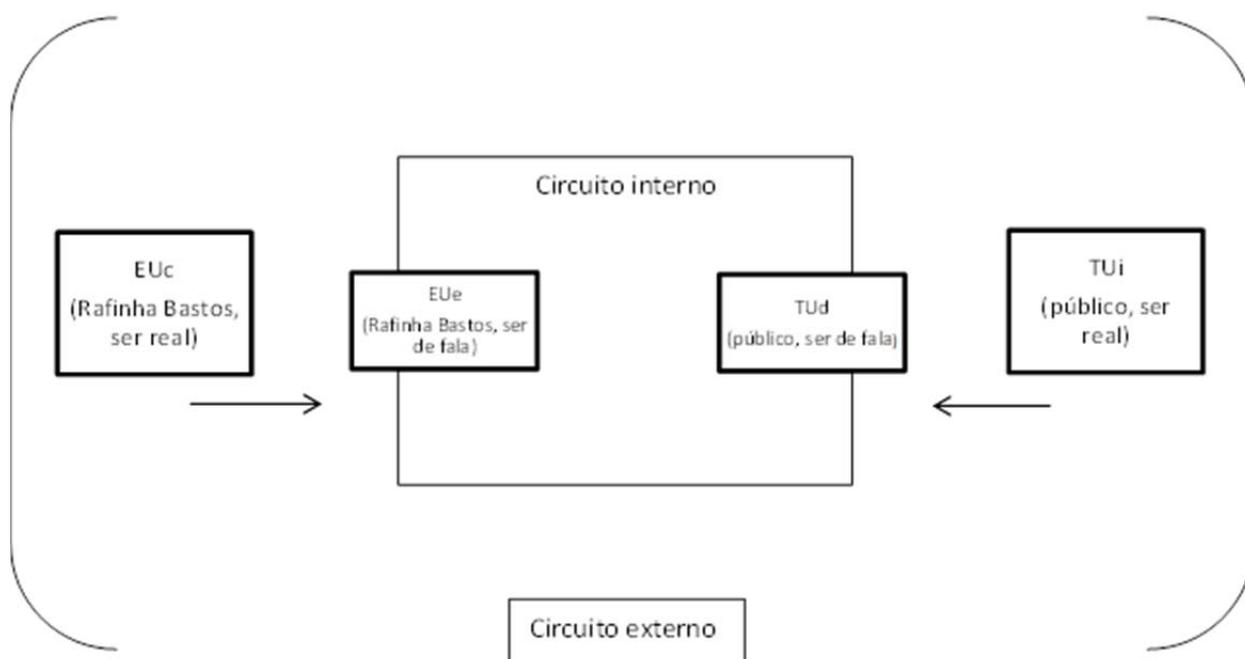
A Teoria Semiolinguística do Discurso foi utilizada por tratar das falhas de comunicação pelo ponto de vista da encenação (*mise-en-scène*) do ato de linguagem, trazendo conceitos como estratégias discursivas e a assimetria entre produção e recepção do discurso. Já o conceito de ato ético, visto em Bakhtin (1997, 2012), sobretudo em *Para uma filosofia do ato responsável*, foi trazido como solução a uma questão frequentemente lançada pelos comediantes quando uma piada como as vistas neste *corpus* produzem resultado similar: o argumento abonador contido em “é apenas uma piada”. Veremos que o sujeito ocupa um lugar singular no mundo e enuncia seu discurso a partir deste lugar, sendo “obrigatória” e “irrevogável” (BAKHTIN, 2012) sua responsabilidade sobre seu discurso.

Foram analisadas, nos casos que compõem nosso *corpus* de pesquisa, a estratégia discursiva de captação, a análise da valoração estética como constituição de identidade no texto das piadas e a consequente assimetria entre a produção e a recepção do discurso no ato de linguagem. Em seguida, foram avaliados os efeitos transferidos dos seres de fala (EUE e TUi) para os seres psicossociais (EUc e TUd), como os inquéritos policiais instaurados pelo Ministério Público de São Paulo. Estas ponderações podem ser vistas em seguida, nos procedimentos de análise.

#### 4.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

A piada, em *stand-up comedy*, é um ato de linguagem proposto pelo comediante (EUC) ao destinatário idealizado (TUd) e do qual ele espera uma contrapartida de convivência (que só pode ser fornecida pelo ser real, TUi), ou seja, o riso. Estes são os princípios do contrato que se estabelece entre ambas as partes. Procedemos agora a uma esquematização desta mecânica, que rege os dois casos que compõem nosso *corpus*, dispostos a seguir em ordem cronológica (respectivamente maio e setembro de 2011), segundo os procedimentos de análise baseados na semiolinguística, de Patrick Charaudeau. De acordo com a encenação do ato de linguagem e do jogo interdiscursivo que Charaudeau (2010a) nos oferece, de que participam seres reais e seres de fala, podemos conceber ambos os atos de linguagem de Rafinha Bastos da seguinte maneira:

**Figura 6 – O ato de linguagem de Rafinha Bastos**



Nesse sentido, os procedimentos metodológicos e seus dispositivos, que nortearam a análise, foram configurados da seguinte forma:

## **A. ATO ÉTICO E VALORAÇÃO ESTÉTICA**

Ao tomar o discurso mundano para si (o conteúdo do ato) e submetê-lo a um processo de enunciação, o sujeito desvencilha-se da massa composta por seus pares na sociedade para se individualizar. Ao dar ao discurso um acabamento estético, o sujeito realiza a valoração/avaliação do ato e desfamiliariza este discurso do ordinário, assumindo assim uma posição única e irrepitível, singularizante. A esta marcação o Círculo de Bakhtin deu o nome de “entoação avaliativa” (SOBRAL, 2009, p. 124). O estilo do sujeito é sua marca individualizante, demarcando-o também no mundo, localizando-o em um lugar específico. De acordo com Bakhtin (2012, p. 86), “tudo o que é efetivamente experimentado o é como alguma coisa que concerne simultaneamente ao dado e ao por-fazer-se, recebe uma entoação, possui um tom emotivo-volitivo, entra em relação afetiva comigo na unidade do evento que nos abarca”. Deste lugar (único) recai sobre o sujeito o ônus pelo que é dito, ou seja, ao conferir a seu discurso tom emotivo-volitivo, o sujeito coloca-se sob a responsabilidade de responder (*responsabilidade*) pelo que é dito. Segundo Bakhtin (2012, p. 96), “eu também sou participante no existir de modo singular e irrepitível, e eu ocupo no existir singular um lugar único, irrepitível, insubstituível e impenetrável da parte do outro”. Esta singularidade ocorre ao sujeito porque o estilo o isola enquanto indivíduo; o estilo depreende-se diretamente da identidade do sujeito. Este estilo, singular e intransferível, é também a marca do artista, é a carta de que dispõe o comediante para cativar e persuadir seu público na direção de um determinado comportamento, ou seja, a valoração estética de um texto de comédia é peça fundamental na modulação da estratégia discursiva de captação e no Modo Enunciativo Alocutivo de organização do discurso, a partir dos quais o comediante conduz seu público até seu espaço de intencionalidade, emoções e valores e lhe impõe um comportamento (visada incitativa de fazer rir).

## **B. CONTRATO DE COMUNICAÇÃO (coerções situacionais e discursivas)**

Como nos lembram Giering e Severo (2011, p. 291), “o contrato de comunicação é estabelecido no nível situacional da comunicação e interage em (influenciando e sendo influenciado por) todos os níveis do ato de linguagem”. Isto significa que, para falarmos de contrato de comunicação, falaremos também de coerções a nível situacional e a nível discursivo; em dados externos e dados internos.

**Dados externos (coerções situacionais/condições):**

De acordo com Charaudeau (2010b, p. 68), “os dados externos são aqueles que, no campo de uma prática social determinada, são constituídos pelas regularidades comportamentais dos indivíduos que aí efetuam trocas [...]”. São divididos em quatro categorias:

1. **Identidade:** comediante Rafinha Bastos (locutor) e Público/Audiência (instância destinatária).
2. **Finalidade:** visada incitativa do “fazer rir”.
3. **Propósito:** criar um discurso humorístico sobre uma cena de enunciação cujo tema é o abuso e violência contra a mulher.
4. **Dispositivo** (circunstâncias materiais): predominantemente monologal (apenas o locutor, em posse do microfone e legitimado para tal, faz sua voz distinta, individualizada), conservando, contudo, características de diálogo (há a presença física, o canal oral de transmissão e a partilha do mesmo ambiente físico perceptível pelos dois parceiros, no qual o locutor percebe e reage às manifestações — orais, ou compreensões responsivas — da plateia).

#### **Dados internos (coerções discursivas/espacos):**

Os dados internos opõem-se aos dados externos por serem essencialmente linguageiros. Divididos em três espaços comportamentais, “são aqueles propriamente discursivos, os que permitem responder à pergunta ‘como dizer?’” (CHARAUDEAU, 2010b, p. 70).

1. **Locução:** (1º CASO) o espaço de locução é assegurado pela disposição típica de uma apresentação de *stand-up comedy*: o comediante é chamado ao palco pelo anfitrião da casa/clube/teatro e posiciona-se diante da plateia. Sua legitimidade para falar é dada pela situação em que o show se desenvolve. (2º CASO) O espaço de locução é assegurado pela posição que o comediante ocupa, no papel do icônico âncora jornalístico, ainda que o *Custe o que custar* utilize o formato como sátira. Sua legitimidade é garantida por esta situação.
2. **Relação:** o comediante busca estabelecer relações de aliança e de convivência com a plateia.
3. **Tematização:** o comediante assume um discurso humorístico sobre o tema.

### C. SEMIOTIZAÇÃO DO MUNDO

Conforme Charaudeau (2010b, p. 41), o sentido não se encontra acabado no mundo, pelo contrário, é “construído pela ação languageira do homem em situação de troca social”. A semiotização ocorre em um duplo processo de transformação e de transação (com ascendência do segundo sobre o primeiro), concluído ainda pelo processo de interpretação.

1. **Processo de transformação:** Rafinha Bastos tem como “mundo a descrever” o modo como a mulher é percebida na sociedade quando em uma posição de vulnerabilidade. No *processo de transformação* operado pelo comediante, este mundo atravessa um filtro cômico, ganhando tintas de exagero e que devem cumprir a finalidade de *fazer rir* não através da contestação da posição da mulher nos cenários dados pelo comediante, mas de sua confirmação;
2. **Processo de transação:** Rafinha Bastos e o público, locutor e instância destinatária, obedecem aos quatro princípios previstos por Charaudeau (2010b). Ambos se legitimam como parceiros da troca languageira (*princípio da alteridade*) e realizam uma troca apropriada ao contexto (*princípio da pertinência*); o locutor procura induzir o alocutário a seu universo de pensamento para que se comporte de uma determinada forma (*princípio da influência*) e o alocutário conserva a possibilidade de resposta ou reação que possa também influenciar o locutor (*princípio da regulação*);
3. **Processo de interpretação:** O público (*instância de recepção e interpretação*) processará o mundo descrito pelo locutor segundo seus próprios termos, o que significa dizer, nos casos analisado, que a interpretação das piadas de Rafinha Bastos será realizada pelo público com base no que este entende sobre o tema (incluindo suas restrições, em maior ou menor nível, quanto a utilizá-lo como tema de uma abordagem humorística). A divergência entre os parâmetros de ambas as partes sobre o mundo a descrever pode contribuir para a falha das estratégias discursivas do locutor e, por consequência, para a assimetria entre os processos de produção e recepção do discurso.

### D. PROJETO DE FALA (espaço das estratégias) (nível discursivo / margem de manobra)

**Modo de organização discursiva:** enunciação argumentativa de função alocutiva. O locutor estabelece uma relação de influência com o alocutário, conforme prevê Charaudeau (2010a, p. 82), induzindo-o a um determinado comportamento. Neste caso, obedecendo à visada incitativa do “fazer crer” (para “fazer fazer”), este comportamento é simplesmente “rir”. O comediante, EUc, ser social, ocupa *a priori* uma *posição de superioridade* sobre o público (TU<sub>i</sub>, instituição destinatária composta de seres sociais); entretanto, ele precisa empreender um *aparelho enunciativo* e operar a *mise-en-scène* para disfarçar esta posição ou então invertê-la, ou seja: através da projeção de um EUe que ocupe uma *posição de inferioridade* em relação à entidade que ele projeta como representativa do seu público (TU<sub>d</sub>), maquiando sua real posição. No caso analisado, a projeção de Rafinha Bastos de um ser de fala que ocupe uma posição de inferioridade é falha, deflagrando a posição de superioridade que pertence ao ser social, o que termina por amplificar a rejeição do público e facilitar a transferência dos efeitos da assimetria do ato de linguagem da esfera dos seres de fala para a esfera dos seres sociais, haja vista que a confusão entre os dois planos tem origem na confusão entre as posições que eles ocupam no ato de linguagem.

### **Estratégias discursivas:**

As estratégias de discurso são artifícios essenciais de que lança mão o sujeito, EUc, na tentativa de aproximar o destinatário por ele projetado (TU<sub>d</sub>) com o destinatário real (TU<sub>i</sub>). Segundo Charaudeau (2010a, p. 56, grifo do autor),

a noção de estratégia repousa na hipótese de que o sujeito comunicante (EUc) concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados efeitos — de persuasão ou de sedução — sobre o sujeito interpretante (TU<sub>i</sub>), para levá-lo a se identificar — de modo consciente ou não — com o sujeito destinatário ideal (TU<sub>d</sub>) construído por EUc.

Charaudeau concebe as estratégias discursivas na seguinte tripartição:

1. **Estratégia de legitimação:** Bastos adquire legitimidade a partir do momento em que é chamado ao palco e apresentado à plateia. Do momento em que está sobre o palco com o microfone em mãos, ele dota-se de legitimidade para falar e ser ouvido dentro dos termos que a situação de comunicação determina.
2. **Estratégia de credibilidade:** Bastos carrega credibilidade atrelada ao fato de ser um comediante popular, âncora de um programa no horário nobre da TV aberta.

3. **Estratégia de captação:** Bastos tenta fazer a instância destinatária (plateia) compartilhar do seu universo de ideias, ou seja, da sua perspectiva de humor sobre o caso narrado envolvendo estupro. O estupro não é um tópico *a priori* cômico, tampouco a possibilidade de relação com uma mulher grávida e seu filho. Assim, Bastos procura vencer esta posição inicial trazendo a plateia para o seu universo, de onde a perspectiva voltada para o tema é cômica. Contudo, o comediante falha em instituir a estratégia de captação, falhando conseqüentemente em partilhar com o público sua “intencionalidade, valores e emoções”, incorrendo na assimetria do seu ato de linguagem.

### E. ASSIMETRIA

Ocorre a assimetria entre os processos de produção e recepção do discurso a partir do momento em que a perspectiva humorística do comediante sobre seu discurso não é compartilhada com o público; a “graça” que Rafinha Bastos “vê” em sua piada, na esfera do seu universo de pensamento, em algum momento perde-se no caminho entre a produção e a recepção. Esta assimetria ocorre por uma falha na estratégia discursiva de captação: o locutor, EUc, não consegue conduzir o alocutário, TUi, para que este venha a “entrar no universo do pensamento que é o ato de comunicação e assim partilhe a intencionalidade, os valores e as emoções dos quais esse ato é portador” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b, p. 93). Da parte do sujeito interpretante (TUi), é determinante para a transferência de efeitos entre os circuitos externo e interno, que veremos na sequência, um tipo de assimetria que decorre, como aponta Charaudeau (2010a, p. 57), do risco de que TUi pode não estar “totalmente consciente do contexto sócio-histórico que deu origem ao ato de comunicação, o que pode alterar, consideravelmente, sua interpretação”. É o que ocorre não dentre os que assistiram à apresentação de Rafinha Bastos, mas dentre aqueles que leram a reportagem da revista *Rolling Stone* ou que tomaram conhecimento de sua piada com Wanessa Camargo por redes sociais ou portais de notícias, em um efeito de propagação acelerado que se experimenta em uma sociedade altamente midiaticizada como a nossa, onde a captação indireta de um discurso como o de Rafinha Bastos ocorre por um viés severamente diluído, ainda que o julgamento deste TUi indireto, que é uma instituição destinatária massiva, não venha a ser cativado por estes atenuantes, não servindo ao propósito de abrandar as conseqüências para o comediante.

**Transferência de efeitos entre os circuitos:** de acordo com Charaudeau (2010a, p. 56, grifo do autor), a partir do contrato de comunicação e das estratégias discursivas, “o ato de linguagem torna-se uma *proposição* que EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência”. Com o fracasso da estratégia de captação e a assimetria entre os processos de produção e de recepção do discurso deflagrada, o público não concede ao locutor a contrapartida de convivência que ele espera ao postular seu ato de linguagem. EUc (ser psicossocial) e EUe (ser de fala), embaralhados *a priori* pela configuração *standard* do *stand-up comedy* (a que chamamos de “vício inerente”), não são diferidos pelo TUi, que atribui as crenças encenadas pelo EUe, dentro do circuito interno do ato de linguagem (ou seja, a situação de comunicação daquela específica apresentação do comediante), para o EUc, habitante do circuito externo, um ser determinado socialmente e passível de consequências. Assim, os efeitos da rejeição ao discurso postulado dentro do ato de linguagem terminam por ecoar fora dele, atingindo não somente o ser projetado (EUe), mas também o ser real (EUc).

#### 4.4 ANÁLISE

A relação da academia com o humor é inconstante. Por anos, de acordo com Possenti (2003), tem-se deixado de lograr com o bom material que o humor oferece para muitas áreas de pesquisa além da linguística.

[...] pode-se ter certeza de que o humor é marginal na pesquisa. Se é verdade que até se dedica algum espaço à comédia, porque o gênero se configura como um tratamento alto do baixo, precisamos convir que tem sido raro — pelo menos, proporcionalmente raro — que haja pesquisas sobre outras faces do humor (POSSENTI, 2003, p. 103).

Possenti (2003) ainda pondera se a razão para esta “marginalização” do humor como objeto de pesquisa se deve à linguagem pouco polida que dá forma às piadas de modo geral, o que, na visão do linguista, advém da perspectiva arcaica de que a língua *são* as palavras, e que os discursos de humor violariam a linguagem tida por educada, ou assentada sobre um padrão, sobre uma maneira convencionada como certa, quando um dos fundamentos do humor é precisamente desvirtuar a língua de seu curso e levá-la até seus limites (outra razão para, de acordo com Possenti (2003), servirem aos propósitos da pesquisa).

Foi necessário Freud abrir portas para a psicologia do humor para que o tema ganhasse certa atenção (e então a perdesse gradualmente ao longo do século), e ainda assim consideramos aí uma perspectiva restrita a uma área da ciência. Mais recentemente (uma pesquisa que começa nos anos 80 e se estende até hoje), Victor Raskin (a partir de 1985) e

Salvatore Attardo (a partir de 1994) conduziram pesquisas fundadas em uma base linguística, mas que se detêm especificamente aos mecanismos dos textos humorísticos. A relação do comediante com o público, o colocar em funcionamento, o pôr-se e o pôr em cena (*mise-en-scène*) deste discurso em uma situação de comunicação para um determinado destinatário, permanece carente de atenção. Os relevos do *stand-up comedy*, sobretudo, demandam exploradores. O debate recente aceso pelas piadas de Rafinha Bastos e outros comediantes deflagrou que não temos as ferramentas para avaliar com acuidade o assunto.

André Rodrigues, na matéria da revista *Rolling Stone* que primeiro fez menção à piada sobre estupro de Rafinha Bastos, divaga sobre a misteriosa relação entre o comediante e o seu público.

“Pedofilia... Muitas pessoas são contra a pedofilia, outras pessoas são padres...”. Rafinha continua mexendo com temas polêmicos, mesmo após chocar parte da plateia com o papo sobre estupro. A espectadora que achou a piada anterior um horror agora gargalha, aliviada. Pedofilia agradou mais do que violência sexual contra mulher. A plateia se revela uma entidade ainda mais indecifrável do que os humoristas (RODRIGUES, 2011).

É para decifrar este “indecifrável” referido pelo jornalista, não simplesmente a plateia mas sua relação com o comediante e os passos que levam à assimetria de seu ato de linguagem, que trataremos agora os dois casos que compõem o *corpus* deste estudo. Tentamos encontrar, ao longo da pesquisa, o papel do estilo (do tom emotivo-volitivo) no *stand-up comedy* enquanto elemento individualizante do sujeito, pois, como destaca Bakhtin (2012, p. 96–97), “cada pessoa ocupa um lugar singular e irrepitível, cada existir é único”, constatação que implica a identidade e a condição de autor em que se enquadra comediante nesta forma de arte, condição que joga sobre ele o ônus da resposta pelo que diz (*responsabilidade*). Além desta função do estilo, abordamos o lugar do *stand-up comedy* nos gêneros do discurso e sob a Análise Semiolingüística do Discurso desenvolvida por Charaudeau, pela qual veremos, dentre outros fatores, que o “vício inerente” do *stand-up comedy* o condiciona a uma visada incitativa combinada com uma visada prescritiva (CHARAUDEAU, 2010b). Passaremos agora a uma aplicação destes procedimentos para verificar de perto o ato de linguagem e sua assimetria no caso da comédia.

#### 4.4.1 Caso nº 1: “o estupro”

O primeiro caso deste *corpus* toma por objeto de análise o ato de linguagem realizado por Rafinha em um clube de comédia, relatado em reportagem da revista *Rolling Stone*. Em

consequência desta piada, o Ministério Público de São Paulo levantou inquérito criminal para averiguar a possibilidade de apologia à violência contra a mulher.

Convém uma anotação: deixamos claro desde o princípio desta pesquisa que os casos foram escolhidos em função da gravidade das consequências que eles deflagraram e da relevância que tiveram enquanto objeto de debate público. Não se trata, em nenhum momento, da avaliação do comediante Rafinha Bastos. Nem Bastos, nem o comediante brasileiro de um modo geral, detêm o privilégio da revolta pública e do debate incitado pela assimetria discursiva. Em julho de 2012, o comediante americano Daniel Tosh, durante uma apresentação no clube de comédia *Laugh Factory*, investiu boa parte do seu tempo em um discurso no qual argumentava por que piadas sobre estupro “sempre são engraçadas”. Em dado momento, uma espectadora do evento ergueu sua voz e disse: “na verdade, piadas sobre estupro nunca são engraçadas”. Daniel Tosh parou por um instante, mas recompõe-se rapidamente e faz um questionamento direto à plateia: “não seria engraçado se essa garota fosse estuprada por, tipo, cinco caras agora mesmo?”. A diferença para o caso investigado aqui é que a resposta de Daniel Tosh não foi preparada, não foi escrita ou sequer ensaiada. Isto, contudo, não serviu de atenuante para Tosh: ele foi forçado a pedir desculpas publicamente, além do debate nacional, muito parecido com o ocorrido no Brasil, sobre os limites do humor e se o estupro poderia ou não servir de tópico para um comediante.

Ao responder, a espectadora, TUi, despreendeu-se da condição de instituição destinatária que abriga o público para fazer-se ouvir de modo individual — em igualdade, portanto, com o locutor, EUc. A resposta de Tosh teve como objetivo primário recolocá-la na condição de massa aparentemente homogênea que é o público; reposicioná-la como instituição destinatária para que sua voz individualizada fosse apagada e, portanto, não rivalizasse com a do locutor (pois apenas ele, em princípio, detém o privilégio do ato ético, e por isto mesmo o ônus pelas implicações que este ato traz). No caso de Rafinha Bastos, nenhuma voz ergueu-se à condição de alocutária e a posição de superioridade do locutor não foi ameaçada, mas ainda assim a piada, segundo relata a matéria da *Rolling Stone*, pouco funcionou, e as consequências para Rafinha, devido à divulgação da revista e à gradual reação popular ao ocorrido, culminaram com um processo do Ministério Público, uma imagem arranhada e, ainda, um “precedente” que viria a desempenhar papel de relativa importância poucos meses depois, no segundo caso avaliado em nossa análise.

Vamos começar por investigar o papel do estilo no discurso de Rafinha Bastos, seguindo para o detalhamento da estratégia de captação utilizada e finalmente dos efeitos transmitidos do ser de fala para o ser social.

#### 4.4.1.1 *O estilo e seu papel singularizante*

Como realçamos ao longo deste trabalho, o estilo ocupa lugar de destaque no tratamento de um texto de *stand-up comedy*. Avalia-se em textos mais bem-sucedidos de consagrados comediantes como George Carlin, Richard Pryor e Louis C.K., mesmo quando o humor é prospectado em tópicos mais áridos e perigosos, a presença desta desfamiliarização do mundano, característica da literatura, um aspecto que individualiza o sujeito e o localiza no mundo, transformando-o em responsável imediato pelo discurso que enuncia.

Nota-se com frequência, em entrevistas ou declarações em redes sociais, que uma persistente alegação por parte dos comediantes tende a se repetir. “Apenas uma piada”, em sua série de variações, é uma afirmação que pretende eximir o comediante da responsabilidade pelo que é dito sobre o palco, como se “piada” se posicionasse em oposição a “falar sério”, deslegitimando iniciativas de interpretá-la em qualquer nível. “É uma piada, não leve a sério” serve como este escudo imaginário capaz de repelir qualquer contestação, alçando o discurso de um comediante a um status de material inviolável. Nenhuma forma de arte se encontra digna de atenção se não se permitir vulnerável à reflexão científica ou social, inerente à sua natureza, pois o estilo demarca posições no mundo. Sobral (2008, p. 228, grifo nosso) nos lembra que

para Bakhtin, “*não há álbi na existência*”, e os atos do sujeito, sejam ou não voluntários, são responsabilidade sua, ou melhor, “responsabilidade” sua, isto é, responsabilidade pelo ato e responsividade aos outros sujeitos no âmbito das práticas em que são praticados os atos.

A ideia de que não há álbi na existência constitui para o sujeito o ônus de responder por seu ato, mas também depõe em favor de sua identidade. Em uma forma de arte como a literatura, ou, neste caso, o *stand-up comedy*, a identidade do artista está posta no mundo, externada por sua arte, onde ele investe seu estilo, sua marca pessoal. A valoração estética dada ao texto, seu acabamento, pulveriza quaisquer chances de eximir o sujeito da responsabilidade de responder por seus atos, pois ele passa a ocupar um lugar específico no mundo, desfazendo-se da massa para localizar-se em uma posição de singularidade; no caso das artes, um lugar de autor. Proença Filho (2005, p. 41) lembra que a complexidade do

discurso literário é morada do estilo deste “sujeito situado”, como o chama Sobral (2005). O poder de não apenas significar, mas de ressignificar, de operar ligações extraordinárias entre signos e referentes, ligações que não podem ser previstas nos dicionários, fora do raio de alcance do léxico comum. Um texto preparado para um espetáculo de *stand-up* é em todos os níveis diferente de uma fala cômica que integra o rol dos falantes cotidianos, como anedotas contadas entre amigos. Se “a linguagem literária produz; a não literária reproduz” (PROENÇA FILHO, 2005, p. 42), o estilo é determinante para localizar o sujeito neste ponto singular. Segundo Sobral (2009, p. 125),

cada ato do sujeito é único em seu processo, mesmo compartilhando com todos os outros atos uma dada estrutura de conteúdo. Merece destaque, portanto, o papel do sujeito como agente responsável por seus próprios atos, pois é essa sua condição o que une em seu ser complexo o pessoal e o social.

Não cabe o sujeito queixar-se do impacto que seu discurso possui no mundo, ou seja, que a transferência de efeitos do ser de fala para o social tenha origem em uma suposta miopia social, que por tal lógica não compreenderia que uma piada é imune à reflexão. Não há suporte para esta hipótese.

Bakhtin (2012) explica o complicador natural do ‘se fazer entender pelo outro’ (o que é particularmente acentuado no caso da comédia). De acordo com Bakhtin (2012, p. 142), “a vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir”. O desafio do comediante é sintonizar o seu enunciado ao centro de valor do outro, pois ele enunciará, irremediavelmente, a partir do seu próprio centro de valor, conflitante em relação ao do outro. Segundo Bakhtin (2012, p. 142),

Este caráter biplano da determinação valorativa do mundo — para mim e para o outro — é muito mais profundo e mais essencial do que a diferença na determinação do objeto que observamos no interior do mundo na visão estética, no qual uma única e mesma Itália resultava terra natal para um e terra estrangeira para outro [...].

“Itália” refere-se ao exemplo que Bakhtin utiliza em sua ilustração, um poema de Alexander Pushkin. A “Itália” de Rafinha Bastos na piada (sua perspectiva humorística do cenário de violência contra a mulher) não era a mesma “Itália” do público (a perspectiva padrão de que o estupro é um crime para o qual o culpado merece pena de reclusão, não um abraço, como enfatiza Bastos). Para driblar esta oposição natural, Bastos precisa realizar o movimento de captação do público para o seu universo, a sua “Itália”, de onde o público seria capaz de tomar emprestada a perspectiva do comediante para, só então, rir com ele. Depende

da valoração estética do texto a conclusão deste movimento, de fazer o que é próprio da literatura, desfamiliarizar o ordinário, pois o discurso ordinário não será capaz de reverter uma posição: pelo contrário, tenderá apenas a reforçá-la. A fim de cumprir a estratégia de captação e romper com a distribuição vigente destes “centros de valores”, como os chama Bakhtin (2012), é necessário que o discurso saia do comum, operação que demanda o tom emotivo-volitivo da valoração estética para torná-lo diferente do usual, “não familiar”; apenas esta ação será capaz de fazer o público rir de uma piada sobre um tema a respeito do qual ele tem *a priori* sentimentos que não lhe permitem uma abordagem sarcástica, irônica, burlesca.

A falha da estratégia de captação, causa da assimetria do ato de linguagem e, finalmente, da transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo, é ligada pela chave da valoração estética. Esta valoração pode ser inadequada ou insuficiente aos propósitos do sujeito, caso este que se afilia ao observado no *corpus* de estudo. Podemos examinar o discurso do comediante:

Toda mulher que eu vejo na rua reclamando que foi estuprada é feia pra caralho. Tá reclamando do quê? Deveria dar graças a Deus. Isso pra você não foi um crime, e sim uma oportunidade. Homem que fez isso não merece cadeia, merece um abraço. (BASTOS, 2011)

Por mais agressivo e nada engraçado que este discurso nos pareça, é possível compreender, em um esforço mais ou menos arqueológico, a intenção de Rafinha Bastos e onde se localizaria, em tese, a “graça” da piada. Rafinha começa por fazer o que normalmente faz um discurso de humor: desvirtua (aparente e superficialmente, como veremos em seguida) o discurso padrão, entendendo-se por padrão, neste caso, o fato pacificado em nossa sociedade de que o estupro é um crime de natureza hedionda. Possenti e Baronas (2006, p. 70) recordam que “Freud deu explicações bastante aceitáveis sobre o fato de que os chistes são uma forma que encontramos para dizer, de forma bastante indireta, o que não poderíamos dizer como pessoas civilizadas”. Este movimento pretendido por Bastos acusa uma valoração estética e por consequência uma entoação avaliativa, ou seja, o comediante apropria-se do ordinário, avalia-o, desestabiliza-o com a aplicação do valor, intendendo dar-lhe um acabamento estético que melhor sirva a seus propósitos (a enunciação do discurso sob um invólucro que melhor transmita a “graça” que Bastos vê em sua piada, uma “visão” que ele pretende compartilhar com o público).

Este valor conferido, ainda que insuficiente ou de mau gosto, cumpre seu papel de identificar Rafinha Bastos em um lugar específico no mundo, transferindo-lhe, deste modo, a

responsabilidade pelo que diz, a necessidade de responder pelo seu ato (quando bem ou malsucedido). Bastos transforma-se em sujeito situado.

Na piada, o público é apresentado a um cenário em que mulheres feias deveriam agradecer por terem sido estupradas, já que, devido à sua aparência física, contemplariam pouca ou nenhuma chance de engajarem um relacionamento com outra pessoa. Neste caso, o estupro é abordado de um ponto de vista radical: o de um ato de altruísmo, pelo qual, segundo o comediante, o homem deveria merecer um abraço, não a prisão.

O fato de a piada não ter funcionado em nenhuma mídia, sequer ao vivo (segundo relata a reportagem), indica que a valoração estética pretendida por Rafinha Bastos foi insuficiente em seu objetivo de conduzir o público a ver este cenário pela sua perspectiva — ou seja, ao executar a captação (cativar, persuadir, seduzir), o que implica pronunciada demanda de uma valoração estética cuidadosa em função deste caráter hipertextual que a publicação da piada em uma revista conferiu ao discurso de Rafinha. O público presente durante a encenação da piada é muito diminuto em um universo de destinatários por assim dizer “indiretos”, que entraram em contato com um discurso encenado para algumas dezenas de pessoas apenas semanas depois, por meio da matéria na *Rolling Stone* e por sua repercussão em redes sociais, programas de televisão, notícias, outras revistas. É o caso de EUc e TUi não se encontrarem na mesma instância de fala, situação prevista por Charaudeau (2010a, p. 76, grifo do autor):

Vê-se nitidamente essa diferença se compararmos a Situação de comunicação *dialogal*, na qual Locutor [EUc], Enunciador [EUE] / Destinatário [TUD] e Interlocutor [TUi] se encontram na mesma instância de fala, com a Situação de comunicação *monologal escrita*, na qual Locutor [EUc] e Enunciador [EUE] / Destinatário [TUD] se encontram na mesma instância de fala, enquanto o Interlocutor [TUi] se encontra numa instância de fala posterior.

A situação de comunicação em que Rafinha Bastos se viu após a publicação da matéria foi praticamente a de “monologal escrita”, como a relação que um autor de um livro mantém com seu leitor, pois sua piada foi reproduzida de modo escrito apesar de ter sido encenada de modo oral, com prejuízo, na transição, dos elementos paraverbais (cuja menção é negligenciada na reportagem) que Bastos poderia ter utilizado na estética de seu texto para ajudar a cativar o público. A reprodução escrita da piada eliminou boa parte dos recursos do comediante, como domínio de palco, gesticulação e tom de voz, reduzindo-a apenas ao texto, cuja falta de um tom emotivo-volitivo mais eficaz tornou-se evidente diante da reação

pública. A valoração estética dada ao texto não foi suficiente para cativar o público, para executar a estratégia de captação.

A posição que o sujeito ocupa no mundo é singular, portanto, para trazer o destinatário para esta posição, ele deve forjá-la, operando a estratégia discursiva de captação, que veremos na sequência, para transferir-lhe o *seu* olhar. Maingueneau (1996, p. 185) assinala que “por sua maneira de dizer, o texto pressupõe pragmaticamente um certo universo, aquele no qual é pertinente falar como ele o faz”. É para este universo que o locutor intende “captar” o destinatário, um processo que Rafinha Bastos falha em completar.

A subversão do discurso mundano é tão somente aparente porque investe apenas em sua superfície, quando, na realidade, os efeitos percebidos desta tentativa de subversão são de um movimento de reforço deste discurso comum, ou seja: reforço do discurso machista de inferiorização da mulher. Não pode ser contracultural um discurso que faz somente concordar com a cultura vigente.

#### 4.4.1.2 *A questão do gênero e as ancestrais relações de poder*

A valoração estética pretendida por Rafinha Bastos é insuficiente porque desvirtua o ordinário até apenas sua epiderme, reforçando preconceitos milenares e impulsos da identidade masculina que vão fazer eco a seus ancestrais hominídeos.

A questão desta falsa subversão de valores realizada por Rafinha é que ela representa a última escala do raciocínio machista que corre o tecido da sociedade um pouco abaixo da superfície, pois o discurso de Rafinha, dialogicamente, ativa outros discursos, ainda que enunciados em uma frequência mais baixa: no lugar do estupro, qualquer tipo de comportamento inferiorizante, como remunerar melhor o profissional homem para um cargo genérico; ambos exercícios do poder do masculino sobre o feminino, signo de tempos pré-históricos. Os enunciados dialogam entre si.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhe determinam o caráter. O enunciado está repleto de ecos, lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera [...]: refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 1997, p. 316).

A piada autoriza um comportamento, confere um selo de aprovação para que seu raciocínio, embrenhado em algum nível daquele discurso, se manifeste na sociedade. Assim,

não necessariamente alguém que riu desta piada sairá estuprando mulheres feias pela rua (como gostam de colocar alguns, carregando deliberadamente na hipérbole), mas poderá, sim, “cantar” uma mulher na rua achando-se de algum modo no direito de fazê-lo. O operário em uma construção (tomando aqui certa liberdade para sermos terrivelmente estereotípicos) que acena e assovia para uma mulher que passa na rua, já que ela é feia e ele a estaria fazendo um favor, tem seu comportamento avalizado.

A piada não contesta a vigência de uma determinada ordem, papel que a comédia historicamente desempenha, mas pelo contrário, acaba a reafirmando através de noções que casam uníssono ao discurso preconceituoso e machista que corresponde ao estado vigente na sociedade. Podemos analisar alguns elementos da piada mais cuidadosamente:

*Toda mulher que eu vejo na rua reclamando que foi estuprada é feia pra caralho. Tá reclamando do quê? Deveria dar graças a Deus. Isso pra você não foi um crime, e sim uma oportunidade. Homem que fez isso não merece cadeia, merece um abraço* (BASTOS, 2011, grifo nosso).

Em “toda mulher” ocorre uma generalização; esta “personagem” no cenário posto na piada agora representa não um indivíduo, mas a universalidade do gênero *mulher*, o que por sua vez encontra oposição em “homem”, na terceira linha, igualmente uma generalização. Está inscrita nesta polarização “homem x mulher” a relação de opressão da primeira figura sobre a segunda: em vez de contestada, confirmada pela piada. Em “reclamando” há um defeito de estilo, uma má seleção lexical. O verbo “reclamar” não cabe e denuncia no mínimo um descuido na valoração estética do texto, já que não faz sentido dizer que uma mulher foi vista “reclamando” de ter sido estuprada. Por outro lado, sua escolha indica que há um anesesiamento da gravidade do fato e uma banalização da relevância que um crime de estupro realmente possui. “Reclama-se” do tráfego, de uma conta vencida, do atendimento da empresa de telefonia móvel; de um crime de estupro se chora, lamenta, enfrentam-se graves consequências psicológicas. Por sua vez o “pra caralho” é uma forte marcação masculina, expressão de confraria, usada normalmente por homens entre homens, em círculos masculinos.

O “deveria” que surge na sequência contém a noção mais ofensiva da piada: a de que mulheres feias não deveriam se queixar pela violência praticada contra elas, mas agradecer. A conversão de “crime” em “oportunidade” que surge em seguida completa essa ideia: em uma situação “normal”, quando o estupro é praticado contra uma mulher bonita ou razoavelmente atraente, ele é “crime”; quando praticado contra uma mulher feia, é “oportunidade”. Nesse sentido, a escolha de “merece” chama atenção. A ideia de mérito denota orgulho,

normalmente em jogo numa oposição “homem x mulher”: quando o cenário é extremo, como o cenário de um estupro, o orgulho é tirado (extirpado) da mulher (da vítima que sofre o crime) e contraído pelo homem, dominante sobre o sexo oposto, líder da matilha. Na piada, o homem “não merece cadeia, merece um *abraço*”, ou seja, tem por mérito um prêmio por dominar fisicamente a mulher. Esta, por sua vez, “merece” ser estuprada, pois é feia e o estupro é uma oportunidade; há mérito para ela em encontrar um homem capaz de engajar em um relacionamento apesar de sua aparência física.

Em suma, listados todos estes índices do reforço de um preconceito antigo, mas muito vivo ainda hoje, a perspectiva de Rafinha na piada é de que o estupro de uma mulher feia não seria um crime, mas um ato de altruísmo, pelo qual o nobre filantropo em questão deveria receber não a cabível punição, mas uma recompensa.

O discurso de Rafinha, mesmo apesar da constante paliativa “é apenas uma piada”, repetida como que capaz de autorizar um comediante a dizer tudo e de todas as maneiras sem consequências (condição que, como garante Bakhtin (2012), o indivíduo é incapaz de reclamar para si), reforça essas linhas de raciocínio. O discurso da piada vale-se do exagero para passar-se por piada, como se portasse um salvo-conduto que a livrasse de uma óptica séria, mas representa em uma frequência mais elevada o discurso presente no dia-a-dia, negociado pelo homem comum. Se reforça um discurso comum, a valoração estética pretendida por Rafinha Bastos não poderá jamais ser subversiva, qualidade que à comédia sempre foi tão cara.

A valoração estética, arranjo diferente e singularizante dos dados que marca o discurso do sujeito não apenas com o ônus da “responsividade”, mas também com traços de sua identidade, é elemento fundamental na construção da estratégia de captação que visa a cativar ou persuadir o destinatário a ter um determinado comportamento (rir, por exemplo). Como destaca Bakhtin (2012, p. 86), “o tom emotivo-volitivo é um momento imprescindível do ato [...]”, cuja finalidade (neste caso, a visada incitativa de fazer rir) está intimamente ligada à sua forma de construção. Como lembra Charaudeau (2012), na comunicação languageira o objetivo é, da parte de cada um, fazer com que o outro seja incorporado à sua própria intencionalidade, movimento em que tem parte a captação. Se este tom estético impresso no discurso não é bem construído, se é insuficiente para cumprir as pretensões do sujeito, sua capacidade de cativar será prejudicada. É este movimento de persuasão, de influência que o sujeito exerce ou tenta exercer sobre seu destinatário, que trataremos agora a partir do modo de organização do discurso e da estratégia discursiva de captação.

#### 4.4.1.3 Quanto ao modo de organização do discurso e à estratégia de captação

Vimos anteriormente que, em se tratando dos casos analisados em nosso *corpus* de pesquisa, a credibilidade e a legitimação não representam dificuldade. Rafinha Bastos possui credibilidade atrelada à sua imagem pública, de um dos comediantes mais bem-sucedidos do Brasil, e legitimidade inerente à situação, tendo a “licença” para falar e ser ouvido como comediante concedida pela configuração do espetáculo. Assim sendo, resta a estratégia de captação, contígua ao modo de organização enunciativo para cativar o alocutário de uma determinada maneira (prevista no projeto de fala do locutor) e contribuir na produção dos efeitos que o locutor pretende ao postular seu ato de linguagem. Como nos lembram Barbisan et. al. (2010, p. 128, grifo das autoras), “a *captação* consiste em seduzir ou persuadir o interlocutor, provocando nele certo estado emocional”.

Primeiramente, a fim de provocar este efeito emocional pretendido, é importante salientar que a questão referente à piada sobre estupro de Rafinha Bastos é, sobretudo, uma questão de abordagem, não da natureza da emoção que o tópico selecionado (o estupro) causa *a priori*, afinal, de acordo com Sobral (2005, p. 229), as “decisões éticas não ocorrem a partir de regras gerais aplicáveis a todas as situações, mas da junção entre essas regras e as circunstâncias específicas da decisão”. A questão, portanto, é de estabelecer um comportamento alocutivo em seu modo de organização discursiva a fim de inverter esta emoção. Uma das três funções do Modo de Organização Enunciativo, precisamente a função pela qual nosso caso em análise é construído, diz respeito a “estabelecer uma *relação de influência* entre locutor e interlocutor num comportamento ALOCUTIVO” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 82, grifos do autor). Pauliukonis (2004b, p. 266, grifo da autora) comenta que esta organização ocorre por um duplo processo.

No primeiro – processo de transformação – temos a passagem de um mundo *a significar* para um mundo *significado*, o que se faz por meio das seguintes categorias linguísticas: *designação, determinação, atribuição, processualização, modalização e relação*. No segundo — processo de transação —, o mundo significado torna-se objeto de troca *linguagreira*, entre os participantes do ato interativo, por meio de estratégias de construção textual, constituída por sequências ou modos de organização do discurso.

Bastos possui um “mundo a descrever”; no caso, a ideia dramatizada de que o estupro pode ser um ato de altruísmo. O mundo a ser descrito é o cenário neutro de um crime de estupro, no qual vítima e transgressor ocupam seus devidos lugares. Através do processo de

transformação (CHARAUDEAU, 2010b), Bastos procura fazer deste cenário trágico um cenário cômico. Entretanto, o processo de transação falha através do princípio da influência, que não é cumprido. Durante a realização do ato de linguagem cujo objetivo era conduzir o público a um universo de intercompreensão entre público e comediante (exercendo a estratégia de captação), em que o tópico “estupro” fosse, com sucesso, abordado de maneira cômica, esta relação de influência não acontece.

Não se trata, porém, de uma limitação referente à escolha do cenário no qual esta piada será ambientada pelo comediante, mas uma limitação do próprio ato de linguagem em função do estilo na concepção do texto e de falhas de ordem discursiva (quanto à estratégia de captação, especificamente). Como anota Bergson (1983, p. 40),

tudo o que há de sério na vida advém de nossa liberdade. Os sentimentos por nós nutridos, as paixões incubadas, as ações deliberadas, contidas, executadas, enfim, o que vem de nós e que é bem nosso, é o que dá à vida o seu aspecto às vezes dramático e em geral grave. Como transformar tudo isso em comédia? Para isso seria preciso imaginar a liberdade aparente como um brinquedo a cordões e que sejamos neste mundo, como o diz o poeta, “... pobres marionetes cujos cordões estão nas mãos da Necessidade”. Não há portanto cena real, séria, e até mesmo dramática, que a fantasia não possa levar à comicidade pela evocação dessa simples imagem.

Esta comédia que testa limites, de acordo com Bergson (1983), parece reclamar a leveza contrastante com a natureza dos tópicos selecionados em seu desenvolvimento (neste caso, a grave violência contra a mulher). Haveria então uma necessidade de atenuação do aspecto dramático do cenário para apenas então se armar uma atmosfera de tom cômico. Bastos, porém, começa por ir de encontro a este parecer indicado por Bergson (1983) ao quebrar a ilusão de igualdade entre comediante e plateia.

Como podemos ver, ao se recuperar o texto da piada, “toda mulher que vejo na rua reclamando que foi estuprada é feia [...]” (BASTOS, 2011), verificamos que a vítima desta situação de estupro é colocada em uma posição de humilhação. Sendo esta mulher a vítima do cenário armado pelo comediante, a simpatia do público tende, naturalmente, a migrar para seu lado. Este personagem inventado por Bastos não é composto como um personagem odiável; não é, em verdade, sequer colorido com quaisquer características que não a da aparência. A organização discursiva utilizada para piadas que envolvem o ataque a um terceiro elemento (sendo comediante e público os dois primeiros) intende rabiscar um cenário no qual este indivíduo ou entidade possua certo antagonismo. É o que ocorre em piadas que têm como alvo telefonistas de telemarketing, por exemplo; o discurso é organizado segundo o objetivo de implicar no público um comportamento hostil em relação a este elemento e empático em

relação ao comediante, a partir do retrato negativo do primeiro, ou seja, relacionável a ele de forma aprioristicamente negativa. Esta é a figura, não raro um estereótipo (o atendente de telemarketing, o político, o árbitro de futebol), a ser comumente “hostilizada” durante o show, cabendo ao comediante a missão de “vingar”, pelo humor, as experiências vividas pelo próprio espectador do *stand-up*.

Contudo, no cenário armado por Rafinha, este antagonismo apriorístico repousa sobre a figura do estuprador, nunca da vítima. Seria preciso, em primeiro lugar, que a vítima tivesse conferidos traços de antagonismo, mas pelo contrário, ela é encarnada por Rafinha como uma figura neutra. Sendo neutra, o público do espetáculo irá projetar a si mesmo sobre ela, ou seja, irá estabelecer com esta personagem uma relação de empatia, a mesma empatia que deve ou deveria sustentar a relação locutor/alocutário em uma situação de *stand-up comedy*. Rafinha Bastos, por outro lado, ao posicionar-se do lado do estuprador, posiciona-se consequentemente contra o público, e não somente isso. Sabemos que, de acordo com Charaudeau (2010a, p. 74), a vocação do Modo Enunciativo “é a de dar conta da posição do locutor com relação ao interlocutor, a si mesmo e aos outros”. Neste caso, Rafinha Bastos se posiciona acima do seu público, ou porventura seja mais adequado dizer que ele assume esta posição, já que ela é inerente ao *stand-up* e precisa ser remanejada, haja vista o extenso rol de manobras (componentes de um Modo de Organização Enunciativo) utilizado no *stand-up comedy*, da postura em cena à maneira de se vestir, para amenizar ou velar por completo esta condição própria da estrutura do espetáculo.

Quando quebrada a empatia e a ilusão de igualdade de posições, o comediante passa a se encontrar em situação delicada. É possível que um comediante se ponha estrategicamente nesta situação para então revertê-la e trazer o público para o seu lado novamente, mas não cremos que tenha sido a intenção de Rafinha Bastos. A comediante americana Sarah Silverman, em entrevista a David Steinberg para o *Inside Comedy*, em 2011, falou sobre uma piada feita no início da carreira, em que ela fingia por um momento que havia se atrapalhado e esquecido o seu texto, e então falava a *punch line* alcançando um efeito amplificado pelo uso do truque. Silverman explica que a comédia, para ela, diz respeito a equilibrar essa confiança que o público empresta ao comediante, uma confiança que começa pela expectativa de um espetáculo sem erros, sem constrangimento. Ao emular um constrangimento, estrategicamente, Silverman explica que deixou o público desconfortável por alguns instantes para depois recompensá-lo por isso, como faz um mágico ao chamar um voluntário da plateia.

Mesmo uma situação na qual o comediante se coloca acidentalmente, e que é extremamente negativa, pode ser revertida com a dose certa de habilidade para reconduzir o público ao espaço de valores e emoções do comediante. Em 2011, como convidado do *Friars Club*<sup>51</sup>, o comediante americano Gilbert Gottfried abriu sua participação com uma piada sobre o “11 de Setembro”, que à época acabara de acontecer. No lugar do riso, o silêncio absoluto, que logo deu lugar às vaias, e finalmente a um distinto grito vindo da plateia: “cedo demais!” (questão da equação “comédia = tragédia + tempo”, que vimos em 4.1.2 *A questão dos limites do humor*). Gottfried havia perdido seu público e parecia não haver maneira de recuperá-lo, quando decidiu dar um passo que humorista algum havia tomado. Como bem pontua Comte-Sponville (1999, p. 166),

quando é fiel a si, o humor conduz antes à humildade. Não há orgulho sem espírito de seriedade, nem espírito de seriedade, no fundo, sem orgulho. O humor atinge este quebrando aquele. É nisso que é essencial ao humor ser reflexivo ou, pelo menos, englobar-se no riso que ele acarreta ou no sorriso, mesmo amargo, que ele suscita.

Gottfried procedeu a um humor de alta reflexividade ao tomar este passo inédito: contar a piada “The Aristocrats”, conhecida folcloricamente no *show business* americano como a mais suja piada do mundo, jamais até então contada no palco, apenas entre os próprios comediantes nos bastidores dos espetáculos ou em festas. Gottfried relatou o fato em entrevista a John Katsilometes, do Las Vegas Sun: “quando percebi que eu os havia perdido completamente, que não havia para onde ir, apenas mais para baixo, eu comecei a contar ‘The Aristocrats’, que simplesmente explodiu. O lugar inteiro estava vibrando” (*tradução nossa*)<sup>52</sup>. Gottfried percebeu a retração do público pelo embaraço de rir de uma tragédia ocorrida tão recentemente e fez uma meta-piada, incursionando no relato humorístico mais sujo, insensível e politicamente incorreto já realizado sobre um palco até então. O riso generalizado, nesta situação, foi também o riso do alívio.

No caso de Rafinha Bastos, nem ele coloca-se estrategicamente em uma situação desfavorável (pelo contrário, coloca-se acidentalmente), nem demonstra pretender revertê-la. O Modo Enunciativo Alocutivo de organização discursiva, que deveria maquiagem a natural posição de superioridade do comediante, além de implicar no público um comportamento determinado, falha em todas as suas etapas. Depois do referido espetáculo, ao conversar com

<sup>51</sup> *The New York Friars' Club* é um clube privado fundado em 1904; famoso por receber shows de comédia.

<sup>52</sup> When I figured I had completely lost them, there was nowhere to go but further down, I started telling ‘The Aristocrats’, and that just exploded. The whole place was cheering.

o repórter André Rodrigues (2011), da revista *Rolling Stone*, Bastos assume que a piada não funcionou, mas revela que levá-la até o fim, sem empreender tentativas de reconquistar o público, é algo como uma questão de honra para o comediante. “[...] isso hoje não me incomoda mais. Antigamente, rolava esse clima e eu ia falar: ‘Eu sou gaúcho...’<sup>53</sup> Eu iria para um texto que sei que funciona. Isso anos atrás. Agora, eu falo: ‘Não, eu vou fazer o texto do estupro até o final!’”.

A postura de Rafinha Bastos antes e depois da repercussão do caso denuncia a ironia como matéria-prima de sua veia cômica, o que faz pertinente resgatar as palavras de Comte-Sponville (1999, p. 166, grifo do autor) a este respeito:

A ironia é isso mesmo: é um riso que se leva a sério, é um riso que zomba, mas não de si, é um riso, e a expressão é bem reveladora, que *goza da cara dos outros*. Se se volta contra o eu (é o que se chama autoderrisão), permanece exterior e nefasta. A ironia despreza, acusa, condena... Leva-se a sério e só desconfia da seriedade do *outro* [...].

Este “levar-se” a sério e esta pronunciada tendência para desconfiar da seriedade do outro (ou seja, desconfiar que sua piada não funcionou porque há algo de errado com o mundo, com a sociedade, com o “politicamente correto”) dá início à maior das falhas na estratégia de captação lançada pelo comediante: a quebra da relação empática com o público em decorrência da posição de inferioridade deste ter-se deflagrado, o que, como vimos em 2.3 *Stand-up comedy e o “vício inerente”* e 2.4 *O stand-up e seu lugar nos gêneros do discurso*, transforma a visada incitativa (“fazer crer”) em visada prescritiva (“fazer fazer”) (CHARAUDEAU, 2010b), o que não vai funcionar no *stand-up comdy*, um gênero que demanda a articulação de ambas, combinadas (embora com ascendência da incitativa), para cumprir sua visada específica de “fazer rir”.

Esta ruptura ocorre, primeiro, pelo tratamento ou tom (valoração estética) que Rafinha Bastos negligencia em dar ao texto, e segundo, pela atitude do comediante em não se “submeter” à sua audiência (verificada pelo próprio no excerto visto anteriormente). Neste caso entram em cena as diferentes esferas do discurso, seja por idiossincrasia do ser humano Rafinha Bastos sobrepondo-se ao comediante, seja por uma má formatação do discurso desde o seu início. Emediato (2007, p. 4) lembra que

---

<sup>53</sup> Todo comediante possui algumas piadas que funcionam sempre para a eventualidade de precisar ganhar a plateia de volta em um show que não está correndo bem. Quando Bastos diz que “iria para um texto que funciona”, e faz referência ao fato de ser gaúcho, está dizendo que faria um pouco de humor autodepreciativo (ou autoderrisão, tipo de humor em que o próprio comediante é o alvo), brincando com os estereótipos que o termo “gaúcho” reúne. Segundo Bastos comenta, trata-se de um texto seu que costuma funcionar.

a estruturação de um ato de linguagem comporta dois espaços, um espaço externo, relativo ao fazer social, e um espaço interno, espaço do dizer. No espaço externo, os parceiros do jogo comunicativo assumem papéis sociais [...]. No espaço interno, os protagonistas da encenação discursiva assumem papéis discursivos.

O que ocorre no caso de Bastos é uma invasão de um espaço pelas figuras do outro, ou seja, uma confusão de posições do comediante (parte do “vício inerente” do *stand-up comedy* em incorporar um ao outro). A posição que Bastos ocupa em relação ao seu interlocutor é fundamental para cumprir a finalidade discursiva contemplada em seu projeto de fala. Segundo Charaudeau (2010a, p. 82), “o sujeito falante enuncia sua posição em relação ao interlocutor no momento em que, com o seu dizer, o implica e lhe impõe um comportamento. Assim, o locutor age sobre o interlocutor”. Ao falhar em impor ao público um comportamento (o de relacionar-se empaticamente com o comediante e hostilizar a personagem feminina de sua piada, maneira pela qual o comediante partilharia com o público sua perspectiva cômica sobre o caso, cumprindo-se com sucesso a estratégia de captação), Rafinha Bastos revela também sua verdadeira posição em um espetáculo de *stand-up comedy*: uma posição de superioridade em relação ao público. Logo, da perspectiva do público, o comediante (e não a mulher retratada em sua piada) torna-se o alvo.

Para que o ato de linguagem de Rafinha Bastos funcione (ou seja, para que o EU receba a contrapartida de convivência que se espera do TU; neste caso, o riso), ele precisa conduzir seu público até seu universo de pensamento, precisa compartilhar com ele sua perspectiva sobre o tema, ou seja, sua intencionalidade, valores e emoções (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008b). Ao falhar neste processo, o TU nega ao EU sua contrapartida de convivência. Em se tratando de um discurso envolvendo um tema delicado como o estupro, Bastos, ao ter negada a colaboração do público quanto à parte que lhe cabe do ato de linguagem (rir), perde também seu parceiro neste ato. Sem ter acionada a finalidade do ato pretendida pelo comediante, seu discurso e seu “representante” projetado sobre o palco (EUE) ficam vulneráveis ao ataque do TUi, que não “compreendeu” ou “acatou” a visão humorística do EUC sobre aquele assunto, também porque TUD não correspondeu à imagem real do alocutário que ele esperava ocupando o outro lado do tabuleiro deste ato de linguagem.

Quanto um projeto de fala cumpre as expectativas do sujeito, diz-se que seu ato de linguagem é simétrico, pois os processos de produção e de interpretação do discurso coincidiram. Por outro lado, a consequência desta sucessão de falhas vistas no projeto de fala do comediante culminará na assimetria do seu ato de linguagem, condição que veremos na sequência.

#### 4.4.1.4 Assimetria do ato de linguagem

O fracasso da estratégia de captação, que falha em levar a instituição destinatária que é o público ao mesmo universo de discurso ocupado pelo locutor, deflagra uma assimetria entre os processos de produção e recepção deste discurso, ou seja, um desencontro entre seus “universos de discurso”, como os chama Charaudeau (2010a, p. 45). Os sujeitos do ato de linguagem se dispersam e não ocupam a mesma “zona de intercompreensão”, objetivo do ato postulado pelo comediante.

O “mundo descrito” pelo comediante diverge, naturalmente, do “mundo interpretado” pelo público. O princípio de influência do processo de transação falha, e o mundo descrito segundo um matiz cômico é interpretado sob um tom agressivo e infeliz, falhando deste modo a finalidade prevista no projeto de fala (uma finalidade de “fazer rir”). Conforme lembra Charaudeau (2010b, p. 42), “a interpretação se processará segundo os parâmetros que são próprios ao receptor, e que não foram necessariamente postulados pelo sujeito informador”, ou seja, por conceitos que são próprios do indivíduo (no caso, dos indivíduos que compõem a instituição destinatária), este não compartilhará *a priori* do mundo descrito pelo comediante. As idiossincrasias de ambos exigem que o comediante prepare seu discurso (por uma valoração estética específica, por uma organização discursiva, pelo uso de estratégias) para driblar este empecilho natural e frequentar a mesma zona de (inter)compreensão do discurso do seu público.

O caso analisado tem por agravante o fato de que a instituição destinatária para a qual o ato de linguagem foi postulado não se limita ao público fisicamente presente no momento da execução deste projeto de fala. A grave reação pública à piada de Rafinha Bastos tem origem nas páginas de uma revista, ou seja, seu discurso perde todos os elementos paraverbais que poderiam ter sido utilizados pelo comediante no contato físico e ao vivo com o público para restar-lhe apenas a materialidade do texto, ou seja, o tom emotivo-volitivo imputado pelo comediante no momento da escrita. Como destaca Charaudeau (2010a, p. 82, grifo do autor), “quaisquer que sejam a identidade psicossocial e o comportamento efetivo do interlocutor, este é instado, pelo ato de linguagem do locutor, a ter uma determinada reação: responder e/ou reagir (*relação de influência*)”. O complicador da reprodução da piada em uma revista, e a partir daí de sua reprodução em toda forma de canal midiático (jornais, televisão, redes sociais), como já destacamos, é que a identidade deste público não pode ser prevista ou sequer

avaliada, recurso de que dispõe quem trabalha com um público em tempo real, cujas reações pode observar e às quais pode se adaptar de modo quase instantâneo.

Bastos pode não ter imaginado no momento, mas seu discurso, proferido no ambiente relativamente intimista de um clube de comédia, já estava à mercê da máquina hipertextual que conecta um suporte a outro. Bastos conheceu muito bem, pelas consequências enfrentadas pelo comediante, que um discurso jamais termina realmente. Segundo Machado (2010, p. 84), “inacabamento é assim o princípio estético a partir do qual é possível considerar a *poiesis* do dialogismo como campo conceitual da estética bakhtiniana e do modelo artístico do mundo”. O dialogismo bakhtiniano prevê que um discurso, mesmo que o sujeito tente empregar-lhe um ponto final, reverberará para muito além do seu controle. De acordo com Pierre Lèvy (1998)<sup>54</sup>, “enquanto redobramos o texto sobre ele mesmo, produzindo assim sua relação consigo mesmo, sua vida autônoma, sua aura semântica, nós o reportamos também a outros textos, a outros discursos [...]”.

Bastos perde, com a transferência de mídias, os recursos paraverbais (MAINGUENEAU, 2012). O que literalmente foi escrito passará a ser o rosto do discurso de Rafinha, sua superfície de contato, para a absoluta maioria dos que vieram a conhecer a piada. Trata-se de destinatários que Rafinha não pôde projetar, de um TUd oculto, de um TUi semissecreto, para o qual a encenação do ato de linguagem, bem como toda a valoração estética e a estratégia de captação, não foram desenhadas. Estabelecer esta relação de influência somente a partir do texto disponibilizado na revista torna-se impossível, logo, a rejeição ao ato de linguagem de Bastos é amplificada a cada reprodução descontextualizada que é feita de sua piada.

Ainda assim, o ato, mesmo que calculado erroneamente, é um ato ético. O sujeito toma o discurso em suas mãos e enuncia de uma posição ímpar no mundo, portanto, pesa sobre ele a responsabilidade e a responsividade (aglutinadas em *responsabilidade*, por Sobral (2005)) por este ato. Neste caso, os espaços de compreensão (do sujeito comunicante e do destinatário) divergem, ocorrendo a assimetria do ato de linguagem.

O mundo interpretado pelo público não corresponde àquele que o comediante descreveu, ou que buscou descrever na preparação e na organização do seu discurso. Isto significa que TUd (ser de fala, projetado por EUc) não corresponde a TUi segundo a previsão

---

<sup>54</sup> Citação de texto corrido retirada de página única disponível na internet.

e à imagem concebida pelo locutor (EUc que projeta EUE), ou seja, seu tratamento ao texto, suas estratégias e seu modo de organização ou não foram suficientes para trazer o público para seu universo de discurso ou corresponderam apenas ao TUD, não ao TUi, ser real e determinado socialmente que terminou por rejeitar seu ato de linguagem, negando-lhe a “contrapartida de convivência” que determinaria seu sucesso (e que teria por evidência o cumprimento da finalidade prevista: o riso).

O resultado desta assimetria entre a produção e a recepção do discurso, em decorrência da natureza estrutural do *stand-up comedy* (seu “vício inerente”), determina um intercâmbio de consequências entre os circuitos do ato de linguagem, conforme veremos na sequência.

#### 4.4.1.5 Transferência de efeitos do circuito interno para o externo

Como já vimos (em 2.3 *Stand-up comedy e o “vício inerente”*), o *stand-up comedy* possui um importante preceito: em vista de estabelecer uma relação empática entre público e comediante, este projeta um sujeito em sua encenação (EUE) que deve emular o sujeito real (EUc). O ideal, em uma apresentação de *stand-up*, é que o público perceba o indivíduo sobre o palco e o indivíduo real como a mesma pessoa (diferentemente do que deve ocorrer com atores e personagens em uma peça de teatro, por exemplo). A esta condição do *stand-up comedy* damos o nome de “vício inerente”. Trata-se de uma prescrição do gênero que é, a princípio, incontornável.

Quando da ocorrência de uma assimetria no ato de linguagem, esta característica do *stand-up* deflagra um oneroso intercâmbio de consequências do circuito interno (esfera dos seres de fala) para o externo (esfera dos seres psicossociais). Como nos lembram Giering e Severo (2011, p. 291, grifo das autoras), “enquanto os *parceiros* são seres com identidades psicossociais definidas [...], os *protagonistas* são seres da fala, projetados pelo *sujeito comunicante* de acordo com seu *projeto de fala*”. A rejeição experimentada por este *ser de fala* atinge também o *ser real*, determinado socialmente; um indivíduo que, ao contrário daquele que só existe no interior do ato de linguagem, é vulnerável à opinião pública e às leis da sociedade.

Com EUc e EUE fundidos à mesma imagem percebida pelo público (porque assim determinou a encenação operada pelo locutor), este público terá dificuldades em discernir que a “opinião” expressa pelo ser de fala pode não corresponder à opinião que possui o ser real. Logo, ao afirmar que o crime de estupro cometido contra uma mulher feia seria um ato de

altruísmo, Rafinha Bastos atrai para si a rejeição recebida pelo seu EUE, sua “máscara de discurso”. A imagem percebida pelo público é a de que Rafinha Bastos (independentemente da existência desta separação “ser de fala/ser real”) acredita no estupro como ato de altruísmo, um discurso condenável e passível de configurar crime de apologia à violência.

Evidentemente, o público, de um modo geral, compreende que o discurso de Rafinha não pode ser tomado literalmente, mas a confusão necessária entre ser de fala e ser real não permite a ele sair ileso do que diz sobre o palco. Por mais que esta instituição destinatária entenda que Bastos não fala estritamente a sério ao dizer que alguns estupradores deveriam ser abraçados a ir para a prisão, ela entende que a piada é agressiva e de mau gosto, do mesmo modo que o Ministério Público de São Paulo entende que ela foi passível de inquérito por apologia ao crime contra a mulher, pois sua execução é falha em todas as etapas verificadas em nossa análise.

Ao falhar na “captação” do seu público e experimentar a assimetria entre produção e recepção do discurso, o comediante abre espaço para a transferência de efeitos entre os circuitos do ato de linguagem em decorrência do “vício inerente” que acompanha o *stand-up comedy*, o que explica, no caso analisado, as graves consequências sofridas pelo comediante: perda de popularidade, impacto negativo sobre sua carreira e um inquérito policial do Ministério Público de São Paulo.

#### 4.4.2 Caso nº 2: “o bebê”

Em 19 de setembro de 2011, Rafinha Bastos, então integrante da bancada do programa *Custe o que custar*, da Rede Bandeirantes, fez uma piada sobre a cantora Wanessa Camargo que acarretaria, em questão de dias, sua demissão do Grupo Bandeirantes. O programa voltava de uma matéria com a presença de Wanessa Camargo, para quem Marcelo Tas, um dos integrantes da bancada ao lado de Bastos e do comediante Marco Luque, fez um comentário lisonjeiro: “está tão bonitinha a Wanessa Camargo grávida”. Ao que Rafinha Bastos respondeu: “Comeria ela e o bebê; tô nem aí”.

O programa seguiu normalmente, com outra piada referente a Wanessa Camargo e a Zezé Di Camargo<sup>55</sup> na sequência. O caso apenas ganhou repercussão e relevância quando começou a ser discutido nas redes sociais. Apenas cerca de uma semana depois,

---

<sup>55</sup> Cantor brasileiro do gênero *sertanejo*. Faz com seu irmão a dupla *Zezé Di Camargo & Luciano*.

principalmente após celebridades com alto número de seguidores no *Twitter* comentarem o enunciado de Rafinha, o caso toma certa proporção. Na semana seguinte Rafinha Bastos seria afastado do programa para finalmente, depois de poucos dias, selar sua saída da Rede Bandeirantes, além de sofrer dois processos, de Wanessa Camargo e, novamente, do Ministério Público de São Paulo. O fato de a figura “Rafinha Bastos” ter resistido a uma piada que envolvia uma violência a todo o gênero feminino, mas ter caído por uma piada que envolvia apenas uma mulher (ancorada, por sua vez, por homens influentes), é apenas um dos elementos desta conjectura que inspiram reflexão.

#### *4.4.2.1 O estilo e seu papel singularizante*

De acordo com Bakhtin (2012), o sujeito não dispõe de álibi em sua existência, pois tudo que ele faz de determinada posição configura um ato ético, singular, irrepetível, pois esta posição é também singular e insubstituível. A própria vida é em si mesma um ato ético, já que apenas eu posso viver, posso existir e ocupar o lugar único que ocupo. “É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real” (BAKHTIN, 2012, p. 99). Sendo que não disponho de um álibi para viver, recai sobre mim toda a responsabilidade sobre ações realizadas a partir de minha posição ímpar no mundo, pois apenas eu posso realizá-las.

Poderá se discutir se as consequências para Rafinha Bastos estiveram dentro de uma medida cabível ou não, ou ainda o que motivou sua gravidade (como veremos na sequência), mas o que não se pode negar é que estas consequências são intransferíveis. Rafinha Bastos encenou um discurso de um determinado lugar no mundo e deve responder por este ato; invalida-se, portanto, o gasto fragmento de retórica que defende a isenção do contador de piadas de uma reflexão sobre seu discurso. Bakhtin (2012, p. 96) pontua que “a singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória”. “Irrevogável” é palavra-chave. Contudo, se por um lado a singularidade me obriga a responder pelos meus atos, ela ao mesmo tempo me brinda com o privilégio desta necessidade de resposta. Constrói-se a partir deste elemento uma categoria de autor do discurso, o que denota em Bakhtin o acabamento, valoração estética, liga da singularidade do autor.

Como lembra Mitidieri (2012, p. 293), “o tom e o valor elevam a unidade de significado à condição de evento único”. É preciso avaliar o tom e o valor empreendidos na fala de Rafinha Bastos, “comeria ela e o bebê; tô nem aí”, para começar a qualificar a

estratégia discursiva de captação de que lança mão o comediante. Primeiramente, há algumas diferenças desta para a piada do estupro, vista no primeiro caso. O programa *Custe o que custar* é roteirizado para que cada bloco tenha piadas relacionadas à matéria que foi ou que irá ao ar na sequência. A fala de Rafinha não estava prevista no roteiro, o que significa que provavelmente (embora seja impossível precisar) ela não foi previamente escrita pelo comediante, diferentemente da piada do estupro. Como é frequente no programa, tudo leva a crer que essa foi uma piada feita no momento, de forma espontânea. Em segundo lugar, trata-se de um texto consideravelmente mais curto, uma “*one-liner*”, categoria que caracteriza piadas breves, feitas, por assim dizer, em uma única linha, subgênero especialmente difícil de se trabalhar em comédia por demandar o resultado (riso) com o uso de pouquíssimos elementos.

Em tese, não há muito estilo passível de análise em “comeria ela e o bebê; tô nem aí”, mas mesmo uma *one-liner* pode acusar a condição de autor de um comediante (o americano Mitch Hedberg, morto em 2005, era especialista em *one-liners* e possuía um estilo considerado inconfundível). Cabe ainda resgatar a frase que gerou a resposta de Rafinha, quando Marcelo Tas, mesmo que provavelmente não soubesse que estaria preparando uma piada para Rafinha, diz “está tão bonitinha a Wanessa Camargo grávida”. Trata-se de uma piada nos clássicos moldes do *comedy duo* americano da primeira metade do século XX, como *Abbott & Costello*, formato com origem no *vaudeville* (LIMON, 2000). Neste tipo de piada se constrói uma expectativa (no caso, de um discurso elogioso a Wanessa Camargo) para que em seguida o segundo elemento (Rafinha) a subverta (o que parecia ser um discurso elogioso transforma-se em um discurso de ataque). O choque causado por este movimento, daquilo que parece seguir em uma direção e subitamente faz a curva para um caminho inesperado, tende a provocar o riso no espectador. A intenção de Rafinha residia no contraste de posições; quanto maior o choque intrínseco do enunciado, maior o contraste. Desta forma, do comentário gentil de Tas à grosseria calculada de Rafinha, há um claro desenho estratégico, ancestral em comédia, mas usado até hoje.

O minimalismo de “comeria ela e o bebê; tô nem aí” esconde alguns elementos interessantes. O “tô nem aí”, apêndice da piada, é também uma marca da idiosincrasia artística de Rafinha Bastos, um comediante que não se furta em declarar, sempre que há oportunidade, sua indiferença à hostilidade pública que sua comédia provoca. “Tô nem aí”, dito com um infinitesimal atraso, suficiente para nos levar a registrar a piada com um ponto-e-vírgula, soa como uma resposta antecipada. ‘Tô nem aí para o seu incômodo com esta piada’

ou ‘tô nem aí para as consequências’. Já o “comeria”, em denotação sexual, tem dois alvos: o “ela” e o “bebê”. Em um primeiro momento se poderia imaginar que “bebê” é o elemento dominante neste cenário, por implicar uma referência à pedofilia; no entanto, ele é apenas um catalisador. O elemento mais forte da piada é o nome que o pronome “ela” substitui: Wanessa Camargo.

Rafinha Bastos não pode negar responsabilidade por seu ato, sob alegação de que se tratava apenas de uma piada, porque seu ato de fala é um ato ético e implica o singular e irrevogável posicionamento no mundo. Por outro lado, a demanda desta resposta e as consequências de sua negativa possuem ligação direta menos com a posição que Bastos ocupa e mais com o nome que “ela” substitui. Conforme veremos, são as peculiaridades do alvo de Rafinha Bastos neste caso que condicionam a transferência de efeitos do circuito interno para o circuito externo do ato de linguagem.

#### 4.4.2.2 *A questão do gênero e as ancestrais relações de poder*

As consequências experimentadas pelo ser psicossocial (EUc) em função do ato realizado no interior do circuito de fala (EUe), resultado da assimetria do ato de linguagem, foram sensivelmente mais graves neste caso do que no caso da piada sobre estupro, investigada anteriormente. Pela primeira, Rafinha Bastos foi igualmente inquerido pelo Ministério Público de São Paulo, mas foi pela segunda que ele perdeu o emprego e muito do prestígio enquanto homem de entretenimento ao qual as emissoras e os patrocinadores poderiam associar suas marcas — hoje Bastos utiliza a via alternativa da internet (que aliás surge, insuspeita e gradativamente, como um forte dublê da via principal) para mostrar seu trabalho; possui um canal de vídeos de sucesso no *YouTube*.

Esta situação é interessante porque, em tese, a primeira piada é mais grave do que a segunda. Em “toda mulher que eu vejo na rua [...]” há uma generalização que estende o alvo da piada a todas as mulheres, enquanto que o “ela”, da segunda piada, focaliza o ataque em uma única mulher. O caso pode ser explicado em dois cenários possíveis, não excludentes. Em primeiro lugar, o alvo de Rafinha Bastos, embora tivesse em seu radar Wanessa Camargo, atinge em primeiro lugar a instituição “família”. Não se trata apenas do estupro de uma mulher (ou de todo o gênero feminino, como na primeira piada), mas da destruição da instituição familiar. Wanessa Camargo representa a figura não apenas de “mulher”, mas também de “mãe”. O que atinge “mãe”, atinge também “filho” (o bebê, representado na

piada) e atinge “pai” (apenas inferido). O que nos cabe refletir é por que a percepção do pai como alvo foi tão mais proeminente do que em relação à mulher e à criança.

Lola Aronovich (2011), doutora em Literatura em Língua Inglesa pela UFSC, fez uma interessante anotação em seu blog pessoal a este respeito. Aronovich (2011) aponta que, apesar de ter feito outras piadas ter teor machista antes, como a piada do estupro e uma série de chistes sobre amamentação quando este foi tema de uma matéria no programa *Custe o que custar*, o comediante só viu-se coagido a pedir desculpas em duas oportunidades: quando ofendeu Daniela Albuquerque, esposa de Amilcare Dallevo, presidente da *Rede TV!*, e ao fazer a piada que ofendeu Wanessa Camargo, filha de Zezé Di Camargo e esposa de Marcus Buaiz, sócio de Ronaldo Nazário na agência de marketing *9ine* e amigo pessoal do ex-jogador. Apesar de não ter pedido desculpas pela piada com Wanessa, houve coerção neste sentido; seu colega de bancada, Marco Luque, publicou posteriormente comunicado em que critica Rafinha Bastos. O comunicado, reproduzido por Aronovich (LUQUE apud ARONOVICH, 2011)<sup>56</sup>, revela um interessante posicionamento:

Sobre a piada feita pelo Rafinha Bastos, no programa 'CQC' que foi ao ar no dia 19 de setembro, eu, como pai, entendo e apoio a revolta e a indignação do Marcus Buaiz, um homem que conheço e respeito. Se fizessem uma piada com este contexto sobre a minha família, certamente ficaria ofendido. Com certeza uma piada idiota e de muito mau gosto.

Como Aronovich (2011) bem aponta, Luque sequer cita Wanessa Camargo, o alvo explícito da piada de Rafinha, em sua nota. O espaço negligenciado ao elemento feminino do texto de Rafinha Bastos é concedido a Marcus Buaiz. Marco Luque introduz duas figuras masculinas em seu comunicado, “eu, como pai” e “um homem que conheço e respeito”. A empatia que Marco Luque advoga em seu comunicado reside toda com Marcus Buaiz, não com Wanessa Camargo ou com seu filho, citados explicitamente no texto de Rafinha. Luque afirma que apoia Marcus Buaiz como pai e como homem, mesmo que Buaiz, para todos os efeitos, não fosse a figura carente de algum apoio naquele momento.

Aronovich (ARONOVICH, 2011, grifo da autora) conclui:

É fascinante que todas as vezes que as tiradas rafísticas causaram furor a ponto de *merecerem* pedido de desculpas foram quando homens se chatearam: o dono da Rede TV, marido de Daniela; Ronaldo, amigo de Marcus; Marcus, marido de Wanessa; Luque, amigo de Marcus.

---

<sup>56</sup> Citação retirada de página única da internet.

Há uma armada de homens fortes ligados a Wanessa Camargo: seu pai, Zezé Di Camargo, seu marido, Marcus Buaiz, e Ronaldo Nazário, que, de acordo com a *Veja São Paulo*, teria telefonado pessoalmente para Hélio Vargas, diretor artístico e de produção da Rede Bandeirantes, para exigir providências e comunicar que não concederia mais entrevistas ao *Custe o que custar*.

A relativização do que se exigiu de Rafinha Bastos após as duas piadas recai sobre o aspecto que o próprio comediante avalizou nestes dois atos de linguagem: um machismo arraigado demais para que ambas as partes envolvidas no processo percebam sua coincidência e paradoxo.

#### 4.4.2.3 Quanto ao modo de organização do discurso e à estratégia de captação

O fato de Rafinha ter utilizado como alvo uma figura neutra em sua piada sobre estupro (ainda que, na prática, o ataque tenha recaído sobre todo o gênero feminino) indicava muito claramente o que sua organização discursiva negligenciou: a antagonização desta figura. O alvo de uma piada deve ser preferencialmente um alvo antagonista, ou que ocupe uma posição de superioridade em relação ao público e ao próprio comediante, que habilmente coloca-se ao lado deste, em nível de igualdade, para que se atinja o alvo juntos, o que em outras palavras é o desenho de uma relação empática entre locutor e alocutário. Como vimos, no primeiro caso analisado, Rafinha desastrosamente move seu alvo para o nível do público e coloca a si mesmo em uma posição de superioridade. Não surpreende, portanto, que em seguida ele mesmo tenha se tornado alvo de sua piada. Precisamos “bater” naquele que ocupa a posição superior a fim de trazê-lo a nosso nível.

A piada com Wanessa Camargo se encontra em uma esfera completamente diferente, pois o elemento, ao contrário do que fora visto semanas antes na reportagem da *Rolling Stone*, não era uma figura neutra. O “ela” do texto possui um nome público, um rosto, um elo afetivo na memória popular, para o bem e para o mal. Wanessa Camargo, como artista de relativo sucesso, pessoa pública, possui fãs e simpatizantes à medida que possui não simpatizantes. Trata-se de um elemento que é inserido na piada com uma carga de informação previamente inscrita sob seu nome, ao contrário da inadvertida generalização “toda mulher” do caso anterior, transformada em indivíduo de um cenário mais ou menos geral quando é tratada por “você”, figura neutra sobre a qual, posteriormente à sua inserção, o público formará uma opinião a respeito (não com informação disponível *a priori*, mas com dados fornecidos pelo

próprio comediante). Todos os que ouviram a piada já possuíam uma opinião (ou uma impressão), mais positiva ou mais negativa, acerca de Wanessa Camargo.

Este apanhado de dados e valores previamente inscritos no contexto da piada é capaz de influenciar, até certo ponto, o posicionamento do público. Muitos depoimentos nas redes sociais focaram a pessoa Wanessa Camargo como eixo da eficácia (os que se relacionaram positivamente com seu nome público) ou ineficácia da piada (entre os que se relacionaram negativamente). Há, entretanto, outros níveis de relação, como os que se relacionaram com a figura de uma mulher grávida, de uma mãe em posição vulnerável, e aqueles que, como Marco Luque em seu comunicado, relacionaram-se com o homem, o “pai”, capitão da instituição familiar violada. Todas estas variáveis devem (ou deveriam) ser previstas e abordadas em um modo de organização de discurso específico, em uma estratégia discursiva particular, através de uma determinada valoração estética. São cenários que o sujeito deve antecipar e para os quais convém prescrever o adequado antídoto. Os resultados verificados com a piada nos indica que tais medidas ou foram administradas sem sucesso ou foram totalmente descuradas.

Cabe neste caso o mesmo modo de organização discursiva visto no caso anterior: o Modo Enunciativo Alocutivo, que trata da posição do EU em relação ao TU.

O sujeito falante, na instância de sua enunciação, atribui ‘papéis languageiros’ a si e ao interlocutor. Esses papéis são de dois tipos: [1] o sujeito falante enuncia em *posição de superioridade* em relação ao interlocutor, atribuindo a si papéis que impõem ao interlocutor a execução de uma ação (“fazer fazer” / “fazer dizer”) [...]. [2] O sujeito falante se enuncia em *posição de inferioridade* em relação ao interlocutor e assume papéis nos quais necessita do “saber” e do “poder fazer” do interlocutor [...] (CHARAUDEAU, 2010a, p. 82, grifo do autor).

O *stand-up comedy* coloca o comediante em uma posição de superioridade em relação ao interlocutor ao impor a este uma finalidade de “fazer fazer” (neste caso, visada incitativa de fazer rir). Esta posição, contudo, depõe contra as necessidades do comediante para esta situação de comunicação; mesmo estando em uma posição superior, não lhe interessa ser *percebido* desta forma. A relação entre comediante e plateia requer uma atmosfera empática para funcionar, e esta empatia só é possível quando percebo meu interlocutor em um nível compatível com o meu. Se meu interlocutor possui o poder para fazer imposições, coerções, dificilmente serei capaz de rir com suas piadas.

Em função disto, o comediante precisa operar a partir de uma posição de superioridade ao mesmo tempo em que encena a igualdade em relação ao público ou ainda a inferioridade em relação ao alvo da piada, através do Modo Enunciativo Alocutivo de organização do

discurso. De acordo com Charaudeau (2010a, p. 82, grifo do autor), “quaisquer que sejam a identidade psicossocial e comportamento efetivo do interlocutor, este é instado, pelo ato de linguagem do locutor, a ter uma determinada reação: e/ou reagir (*relação de influência*)”.

O objetivo do comediante é influenciar seu público na direção de um determinado comportamento: rir. Esta prescrição apenas será cumprida se o público for levado a compartilhar da mesma visão de que o comediante desfruta, uma visão cômica do cenário por ele armado e dos elementos dispostos neste cenário. Trata-se de o comediante emprestar ao público a *sua* perspectiva, um complexo movimento operado através da estratégia discursiva de captação, que, como nos recorda Barbisan et. al. (2010, p. 182), “consiste em seduzir ou persuadir o interlocutor, provocando nele certo estado emocional”. Bastos novamente falha em persuadir seu público, e é resultado desta falha a assimetria no ato de linguagem.

#### 4.4.2.4 Assimetria do ato de linguagem

A encenação empreendida para encontrar a simetria do ato de linguagem depende da compreensão do que nos diz Charaudeau (2010b, p. 42): “a interpretação se processará segundo os parâmetros que são próprios ao receptor [...]”. Como vimos, no caso da piada com Wanessa Camargo estes parâmetros estão particularmente fortalecidos em função de não se tratar de um alvo *a priori* neutro; Wanessa Camargo é uma pessoa pública a respeito da qual o receptor já tem traçados alguns “parâmetros”, sejam negativos ou positivos. Bastos falha em projetar o TUD e sua respectiva bagagem de opiniões, valores, visão de mundo. O que ele crê ser engraçado, e crê que TUD verá como algo engraçado, TUi não compartilha, pois este duplo de destinatários (ser real e ser de fala) não coincide em si mesmo. O TUD não corresponde ao TUi, o que ao mesmo tempo invalida o EUE, projetado por Bastos para satisfazer as expectativas que ele havia projetado em seu destinatário.

Da mesma forma, a semiotização do mundo operada por Rafinha Bastos é falha. A semiotização, como vimos no item 3.5 *Da semiotização do mundo*, é um esquema duplo composto pelos processos de transformação e de transação (CHARAUDEAU, 2010b). Enquanto o primeiro consiste em transformar “mundo a significar” em “mundo significado”, o segundo “é a troca que ocorre entre o sujeito falante e seu interlocutor ao semiotizarem o mundo negociando os seus sentidos” (PIRES, 2009, p. 63). Há, deste modo, como ocorre no primeiro caso analisado, um desencontro (assimetria) entre o “mundo descrito” pelo locutor e o “mundo interpretado” pelo destinatário.

O sentido percebido pelo público diverge do sentido posto pelo comediante na piada, especialmente porque, dada a falha da estratégia discursiva de captação, ambos observam este sentido posto de pontos de vista diferentes. Charaudeau e Maingueneau (2008b, p. 93, grifo nosso) lembram que

as estratégias de captação visam a seduzir ou a persuadir o parceiro da troca comunicativa, de tal modo que ele termine por *entrar no universo de pensamento que é o ato de comunicação* e assim partilhe a intencionalidade, os valores e as emoções dos quais esse ato é portador.

O movimento de translado, de trazer o destinatário para *meu* universo de pensamento, para que ele não apenas partilhe minha intencionalidade, valores e emoções, mas também veja o mundo descrito do *meu* ponto de vista, é o aspecto fundamental em que falha Rafinha Bastos nos dois casos analisados nesta pesquisa. No especial da HBO *Talking Funny* o comediante Louis C.K., não por acaso, também lança mão da metáfora espacial para explicar a natureza do que tenta fazer em seus shows ao trabalhar com tópicos “difíceis”. C.K. (2011, tradução nossa) afirma que “um dos grandes aspectos da comédia é levar pessoas a lugares de que elas têm medo e anseio e fazê-las rir nesses lugares; acho que você as ajuda dessa forma”<sup>57</sup>. O comediante George Carlin afirma virtualmente a mesma coisa no documentário *The Aristocrats*. Carlin (2005, tradução nossa) explica: “gosto de descobrir onde a linha foi traçada, cruzá-la deliberadamente, trazer alguns deles [do público] comigo para o outro lado, e deixá-los felizes por tê-lo feito”<sup>58</sup>.

Este movimento, desenhado na semiolinguística e tão caro à comédia segundo os próprios comediantes, é a chave para um ato de linguagem simétrico, em que o TUd (ser de fala) que projeto corresponda ao TUi (ser real) para minhas pretensões de comunicação, e em que a negociação de sentidos realizada no duplo processo de semiotização do mundo seja bem sucedida na medida em que o mundo que descrevo e o mundo que meu destinatário interpreta convirjam.

A assimetria entre os processos de produção e de recepção do discurso vai desencadear uma transferência dos efeitos sofridos no circuito interno do ato para o circuito externo; ou seja, os efeitos sofridos pelo ser de fala vão saltar do nível interno do ato, que

---

<sup>57</sup> I think a great thing about comedy is taking people to places where they have fear and foreboding and making them laugh in that place; I think you help them.

<sup>58</sup> I do like finding out where the line is drawn, deliberately crossing it and bringing some of them with me across the line, and having them be happy that I did.

comporta o contexto, para o nível externo, da situação, exterior ao ato e que compreende os seres reais, determinados socialmente. Isto ocorre fundamentalmente por duas razões: há o “vício inerente” do *stand-up comedy*, a condição que esta arte impõe ao sujeito comunicante prescrevendo que este deve projetar um EUE que, antes de persuadir e influenciar o destinatário, simule o próprio EUC, a fim de estabelecer uma relação empática entre artista e público. Em segundo lugar, como anota Charaudeau (2010a, p. 44), “o TU não é um simples receptor de mensagem, mas sim um sujeito que constrói uma interpretação em função do ponto de vista que tem sobre as circunstâncias de discurso e, portanto, sobre o EU”. Ou seja, o TU, a todo momento, estará erguendo o edifício inacabável que é sua percepção acerca do EU, importando pouco (e menos ainda no caso do *stand-up*) que este EU seja o enunciador ou o comunicante.

Deste modo, como o ato de linguagem que realizo é um ato ético, de cuja responsabilidade Bakhtin (2012) me alerta que não posso fugir, recai sobre mim o ônus de responder pelo que digo, mesmo que eu seja um comediante em um palco e acredite piamente que sobre esta plataforma encantada todas as regras estão suspensas, todas as sanções não se aplicam. A questão, perante a qual se invalida o mantra “é apenas uma piada”, é que jamais deixo de ser um indivíduo social, mesmo que assumo uma persona de ser de fala no contexto do ato de linguagem: esta projeção precisa vir de algum lugar, de um ser determinado socialmente e localizado do lado de fora do ato. Os barbantes sempre denunciam, de forma “irrevogavelmente obrigatória” (BAKHTIN, 2012, p. 96), os dedos rápidos do ventríloquo. O EUE acoberta a presença do EUC, mas jamais a extingue. Mesmo que o comediante argumente que não se deva levar a sério sua piada, ele se verá na situação em que deve enfrentar consequências no mundo real pelo que disse no mundo particular dos seres de fala. Para Rafinha Bastos, as consequências foram relativamente pesadas, e há diferentes razões para isso ter acontecido.

#### 4.4.2.5 *Transferência de efeitos do circuito interno para o externo*

Como já vimos, há um “vício inerente” ao formato do *stand-up comedy*: o comediante precisa simular no palco uma persona que se aproxime de seu correspondente real fora dele, ou seja: o ser de fala, em uma *mise-en-scène* paradoxal, é projetado não para apagar o ser real, mas imitá-lo. Neste caso, deparamo-nos com uma pergunta: por que aplicamos uma noção ligada ao *stand-up comedy* sobre um fato ocorrido durante um programa de televisão? O

*Custe o que custar* é um humorístico da Rede Bandeirantes que está no ar desde 2008. Seu formato, importado de uma produtora argentina (há correlativos da versão brasileira em outros países), traz em sua maioria comediantes que “representam” jornalistas. Assim, por mais que estejam sob o verniz do icônico âncora de telejornal, Rafinha Bastos e Marco Luque são percebidos na bancada pelo que realmente são: comediantes, e comediantes de *stand-up*. Cada piada realizada no programa obedece a parâmetros de um show de *stand-up comedy*, incluindo o “vício inerente”, pois, como lembramos, sua necessidade se afilia a uma necessidade de empatia entre locutor e destinatário.

Ao projetar um ser de fale que emula o ser real, o sujeito contrai o risco de ter estas duas imagens achatadas, coladas uma à outra. É diferente quando se interpreta um personagem, por exemplo, com outra voz, outra postura, outra roupa; haverá uma separação clara entre o que é dito dentro de um contexto ficcional e fora dele, aspecto que protege o intérprete. Quem representa Hitler em uma peça não é acusado de antissemitismo ao descer do palco; o mesmo vale para um personagem racista, ou homofóbico, ou chauvinista: mesmo que eu tenha escrito um texto racista, protejo-me com a licença que o contexto evidentemente ficcional me garante. Fica muito claro que meu texto não é inadvertidamente racista ou que eu seja partidário da eugenia.

O *stand-up comedy*, pelo contrário, quase sempre trabalha uma ilusão de verdade. O comediante empreende uma encenação tal qual um ator o faz interpretando um texto: ele simula indignação ao falar da política, raiva ao narrar uma situação que supostamente lhe ocorreu no trânsito, ou que acabou de acontecer no caminho do lugar onde acontece o show (“estava vindo para cá e...” é um enunciado já gasto na gramática do *stand-up comedy*); e mesmo sentimentos como insensibilidade e indiferença ao sofrimento humano (por exemplo, Ricky Gervais ao contar sobre como alugou o filme *A Lista de Schindler*, que narra o holocausto, pensando se tratar de um filme pornográfico). O comediante de *stand-up* não pode fazer isso travestido de outra personalidade, sob outro nome e caráter, porque estaria violando um dos preceitos mais básicos desta forma de arte ao mesmo tempo em que sabotaria a natureza empática da relação que se estabelece entre ele o público, necessária para que este venha a espelhar na indignação simulada do comediante com a política (por exemplo) a sua indignação verdadeira, ou então rir em lugares onde isso lhe era interdito (como no tópico “holocausto”), para assim “suspender as inibições internas e fazer fecundas as fontes de prazer tornadas inacessíveis por tais inibições (FREUD, 1996, p. 126)”. A empatia é um dos

mais importantes fundamentos do *stand-up comedy*, embora não seja uma condição *sine qua non*.

É claro que dificilmente alguém acreditaria que Rafinha seria capaz de fazer o que narra na piada com Wanessa Camargo, não é disto que se trata. O público reconhece o exagero, mas rejeita o cenário que lhe é sugerido (“Comeria ela e o bebê [...]”). A ação descrita na piada, envolvendo a mulher grávida e seu filho, desenha para o público a imagem de um Rafinha que, se não é capaz de fazer tal coisa, é capaz de pensá-la e de dizê-la, e este é o Rafinha Bastos que o público recusa.

A rudez do comportamento e a condescendência diante da natural inclinação machista da sociedade são características facilmente transferíveis do ser de fala para o real Rafinha Bastos, pois o ato de linguagem realizado por este ao dizer a piada é um ato ético, “responsável” (SOBRAL, 2005), cuja responsabilidade lhe é irrevogável. Somente Rafinha Bastos poderia ter dito o que disse daquele lugar único no mundo e naquele fragmento único de tempo, por isso, a projeção de um EUE, em condições normais de comunicação, sobrepõe-se ao EUC, mas não o apaga. Somando-se a isso o agravante de que o EUE, no *stand-up comedy*, emula o EUC, interpretar ambos como o mesmo sujeito é passo natural para o público. Quando este EUC é localizado detrás do fundo falso que é o circuito interno do ato de comunicação, é exigido dele que responda pelo ser projetado e pelo que este enunciou.

Neste caso, sem uma valoração estética precisa ou suficiente para melhor persuadir o público através da estratégia discursiva de captação, a simetria dos processos de produção e de interpretação do ato de linguagem é comprometida. Já que o *stand-up comedy* possui como vício inerente a acentuada tendência para EUC e EUE serem percebidos pelo público como o mesmo sujeito, a transferência dos efeitos, que seriam enfrentados apenas pelo ser de fala, do circuito interno para o externo, de onde encena o ser real, localizado no lado externo do ato de linguagem, mundo de leis, convenções e pessoas reais, torna-se inevitável. No caso de Rafinha Bastos, estas consequências foram uma investigação do Ministério Público de São Paulo, processos nas esferas criminal e cível, demissão e severa perda de prestígio entre o público de massa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise dos dois casos dispostos neste *corpus* de pesquisa, Rafinha Bastos intende transmitir ao público a sua perspectiva (o que Charaudeau e Maingueneau (2008b) chamam, na teoria, de valores e emoções) humorística de um determinado cenário que, *a priori*, é trágico, de mau gosto e que demandaria uma perspectiva de consternação, ou seja, oposta àquela inscrita por Bastos. No primeiro cenário composto pelo comediante, uma mulher feia, vítima do crime de estupro, não deveria queixar-se pela violência, mas agradecer ao criminoso pela “oportunidade”. O crime de estupro é visto, portanto, como um ato de altruísmo. No segundo caso, o cenário envolve uma mulher grávida e seu filho; esta mulher, ao contrário da figura feminina do primeiro caso, não é uma generalização, mas um indivíduo e pessoa pública.

Relembramos que foi formulado o seguinte problema de pesquisa: quais os fatores responsáveis pela assimetria do ato de linguagem em um discurso humorístico? A este problema correspondeu a seguinte hipótese: a assimetria é causada por uma valoração estética imprecisa/insuficiente ao texto humorístico e pela falha na estratégia de captação, o que conduz ao fracasso do modo de organização enunciativo alocutivo composto pelo locutor. Verificamos que esta hipótese pôde ser confirmada.

Da mesma forma, nosso objetivo geral e nossos objetivos específicos foram cumpridos ao conseguirmos organizar um dispositivo teórico capaz de demonstrar que, por falha na estratégia de captação do locutor (o que resulta na falência do modo de organização enunciativo-alocutiva postulada pelo locutor), ocorre a assimetria entre os processos de produção e de interpretação do ato de linguagem. Em função da particularidade do ato de linguagem do *stand-up*, chamado de vício inerente do *stand-up comedy*, ocorre a transferência dos efeitos desta assimetria do circuito interno do ato, local dos seres de fala, para o circuito externo, local dos seres reais, determinados socialmente. Como o ato realizado por este ser real, por este sujeito, é um ato ético, ele não pode fugir à responsabilidade de responder pelo seu discurso.

Podemos repassar um a um destes passos a partir de agora. Primeiramente, verificamos na análise de ambos os casos que a falta ou a insuficiência da valoração estética, equiparando um texto trabalhado dentro de um viés artístico a uma fala do cotidiano (ou seja, um texto não desfamiliarizado, como cabe à literatura fazer), contribui significativamente para a assimetria do ato de linguagem postulado pelo comediante.

Os temas que Bastos utiliza como base de seu discurso são por natureza delicados, passíveis de provocar reações, o que demanda um tratamento desde sua gênese, ou seja, desde a confecção do texto que será utilizado na apresentação. Esta valoração deveria estrategicamente evitar ciladas e amplificar o potencial de humor que o discurso carrega desde a ideia inicial do comediante (a de chocar pelo absurdo da situação, seja pela ideia de um crime contra a mulher como um ato altruísta, seja pela ideia de ter relações tanto com a mulher grávida quanto com seu feto). De acordo com Bakhtin (2012, p. 87), “o tom emotivo-volitivo envolve o conteúdo inteiro do sentido do pensamento na ação e o relaciona com o existir-evento singular”, ou seja: a valoração estética (o tom emotivo-volitivo) é o meio pelo qual o sujeito imprime sua identidade na singularidade do evento de que ele participa, tornando-o também, por sua vez, um evento único, irrepetível. O texto exige, portanto, um tom emotivo-volitivo que valorize a perspectiva humorística do comediante em detrimento da perspectiva que o público possui previamente de um cenário como os que foram abordados pelo comediante.

A imprecisão ou insuficiência desta valoração estética do texto contribui de modo determinante para a falha da estratégia de captação do comediante, ou seja: Bastos não consegue cumprir a tarefa de levar o público até seu universo de pensamento, de onde ele poderia absorver a perspectiva do comediante acerca daquele cenário, fazendo cumprir a finalidade prevista pelo Modo Enunciativo Alocutivo de organização do discurso. O princípio da influência do processo de transação observado na semiotização do mundo não é cumprido.

Como consequência desta falha de estratégia e desta falha de organização discursiva, ocorre a assimetria do ato de linguagem, ou seja, os universos de discurso de Rafinha Bastos e de seu público não coincidem, não havendo, portanto, a “zona de intercompreensão” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 45) prevista por Charaudeau para que o ato de linguagem funcione.

Como a encenação deste ato de linguagem é concebida em dois circuitos, o interno (universo dos seres de fala) e o externo (universo dos seres psicossociais), a situação exige que o comediante projete um segundo sujeito com base na sua suposição de um sujeito receptor que corresponda ao destinatário real, convertendo o ato de linguagem em um ato interenunciativo entre quatro sujeitos (CHARAUDEAU, 2010a). Os quatro sujeitos deste ato são EUC e TUi (seres psicossociais), EUe e TUD (seres de fala).

Ocorre no *stand-up comedy*, como preceito natural do gênero (o “vício inerente”), uma necessária confusão entre EUC e EUe. Bastos procede a esta confusão de sujeitos projetando

no palco um sujeito de fala que deve transmitir a impressão de corresponder ao ser real. Esta demanda do *stand-up comedy* resulta, quando um ato de linguagem como o visto neste *corpus* de pesquisa falha, é assimétrico, em uma transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo, ou seja, a rejeição sofrida pelo ser de fala é também sentida pelo ser determinado socialmente, o que acarreta, para este, consequências não apenas na situação do espetáculo, sobre o palco, mas também consequências no mundo real.

Essas consequências, como vimos, foram, além do impacto sobre a imagem pública e a carreira do comediante, uma nota oficial de repúdio publicada pela Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo para averiguar se a fala do comediante constitui apologia ao crime de estupro e violência à mulher. Como averiguamos também, Rafinha Bastos não pode fugir à responsabilidade de responder (*responsabilidade*) por estas consequências com o gasto pretexto de que se trata de um discurso humorístico, como se este possuísse uma licença que apaga o sujeito que o produziu. Como destaca Bakhtin (2012, p. 66), “compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele [...]: o que pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração”. Rafinha Bastos realiza um ato ético, ou seja, ele está determinado socialmente (enquanto EUc, enquanto ser real), ocupa um lugar singular no mundo, e deve responder pelo discurso enunciado a partir deste lugar.

Verificamos, portanto, complicações estruturais no ato de linguagem postulado pelo comediante, bem como nas estratégias discursivas utilizadas e no modo de organização do discurso, que deflagraram para ele consequências graves no espaço externo deste ato. Esperamos contribuir para este intermitente debate que brinca de emergir e submergir das pautas de nossa sociedade, às vezes discretamente, às vezes com mais intensidade, como se viu com Rafinha Bastos, personagem do caso avaliado no *corpus* deste estudo, e entre muitos outros comediantes brasileiros e americanos, principalmente na última década.

Há algumas limitações e, conseqüentemente, sugestões de continuidade deixadas por este estudo. A situação que circunda o ato de linguagem deste estudo é uma situação específica: um show de *stand-up comedy* em um clube, para uma plateia presente. A expedição hipertextual promovida pela matéria da revista *Rolling Stone*, que lançou as palavras de Bastos da oralidade às páginas impressas da revista, e desta plataforma para a repercussão em redes sociais e outras matérias em veículos jornalísticos, é acidental, ou seja, não fora planejada pelo locutor no momento em que o discurso era posto em funcionamento.

Bastos arquiteta seu ato de linguagem para uma determinada situação, endereça sua mensagem a um público presente, um público do qual ele faz uma leitura e a partir do qual monta um ato de linguagem determinado. Uma das razões para que sua mensagem fosse tão violentamente recebida pela opinião pública reside no fato de que não foi endereçada à opinião pública, não foi postada pelo comediante no *Twitter* ou em sua conta no *Facebook*, ou sequer gravada e postada em sua conta no *YouTube*. Apesar disso, comprova-se que a rejeição a seu ato de linguagem (ou seja, a assimetria deste ato) começa já no clube de comédia, conforme testemunhado pelo jornalista André Rodrigues (2011) e corroborada por Rafinha Bastos.

Acreditamos que seria interessante investigar uma situação em que o comediante de fato endereça sua mensagem a um público do qual ele é incapaz de fazer uma leitura prévia e que já ocupa um contexto hipertextual. O comediante Danilo Gentili, por exemplo, experimentou repercussão negativa semelhante (embora em menor escala) à de Rafinha Bastos ao fazer uma piada no *Twitter* envolvendo antissemitismo. Esta falta de controle sobre o TUi em uma situação de hipertexto, o que faz da projeção precisa de um TUD uma tarefa praticamente impossível, pode constituir uma interessante ramificação desta pesquisa. Do mesmo modo, a abordagem do *stand-up comedy* como um gênero literário constitui interessante possibilidade de pesquisa. Investigamos o *stand-up comedy* dentro do panorama dos gêneros discursivos e encontramos esta conexão com a literatura. A interface mostrou-se importante na pesquisa por fortalecer a questão do ato ético bakhtiniano como elemento singularizante do indivíduo e desfamiliarizante quanto ao discurso; a continuidade desta perspectiva pode levar a novos e relevantes cenários para resolução de pesquisas futuras.

Esperamos ter contribuído tanto para uma renovação de interesse em relação à comédia como objeto de estudo quanto para ampliação do olhar devido ao *stand-up comedy*, sobre o qual cabe a semiolinguística, o ato ético bakhtiniano e um pertinente diálogo com a literatura. A arte de fazer rir está no centro de uma discussão tão antiga e ao mesmo tempo tão atual quanto ela própria, uma discussão travada, desta vez, em uma arena altamente midiaticizada, à qual também esperamos ter somado com esta pesquisa. Salvo o incidental pécadilho de tratar do que é cômico com alguma seriedade, pelo qual deixamos ao leitor, no lugar das desculpas, um singelo sorriso (compartilhado?), reservamo-nos a expectativa de objetivos alcançados e de dever cumprido.

## REFERÊNCIAS

- ADNET, Marcelo. *Entrevista ao portal iG*. 2011. Disponível em: <<http://jovem.ig.com.br/cultura/filme/marcelo-adnet-nao-da-para-fazer-uma-lei-de-humor/n1597218323592.html>>. Acesso em: 22 dez. 2012.
- ARONOVICH, Lola. *Rafinha Bastos suspenso do CQC por ofender gente que importa*. Blog Escreva Lola Escreva: 2011. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2011/10/rafinha-suspenso-do-cqc-por-ofender.html>>. Acesso em: 24 dez. 2012.
- ATTARDO, Salvatore. A primer for the linguistics of humor. In: RASKIN, Victor (Org.). *The primer of humor research*. Berlim, Alemanha. 2008, p. 101–155.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2012.
- BARBISAN, Leci et. al. Perspectivas discurso-enunciativas de abordagem do texto. In: BENTES, Anna Christina; LEITE, Marli Quadros. *Linguística de texto e análise da conversação*. São Paulo, SP: Cortez Editora, 2010. p. 171–224
- BARROS DA SILVA, Nilson Roberto. *Um estudo sobre a recepção do humor traduzido*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2006.
- BASTOS, Rafinha. A graça de um herege. *Rolling Stone*, São Paulo: Spring Publicações, ed. 56, 2011. Em entrevista a André Rodrigues. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/edicao/56/a-graca-de-um-herege>>. Acesso em: 20 nov. 2012.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral 1*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Pontes, 1988.
- BERGSON, Henri. *O riso*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BRAIT, Beth. Linguagem e identidade: um constante trabalho de estilo. *Trabalho, educação e saúde*, Fundação Oswaldo Cruz, vol.2, n.1, março, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Estilo, gêneros do discurso e implicações didáticas*. III Seminário da Análise do Discurso. Salvador: Universidade Católica de Salvador, 2005.
- C.K., Louis. *HBO's Talking Funny*, Nova York: Home Box Office, 20 abr. 2011. Programa de TV.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARLIN, George. *Inside the actors studio*, Bravo, 31 out. 2004. Entrevista a James Lipton, 2004.

CARLIN, George. *Entrevista concedida no documentário 'The Aristocrats'*, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato. (Orgs.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001, p. 23–37.

\_\_\_\_\_. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de. *Gêneros reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Visadas-discursivas-generos.html>>. Acesso em: 9 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: LARA, Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander. *Análises do discurso hoje*, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a, p. 11–30.

\_\_\_\_\_; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo, SP. 2010a.

\_\_\_\_\_. *Discurso das Mídias*. São Paulo, SP. 2010b.

\_\_\_\_\_. Uma problemática comunicacional dos gêneros discursivos. *Revista Signos*, vol. 43, 2010c. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-problematica-comunicacional.html>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. O discurso propagandista: uma tipologia. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato. *Análises do Discurso Hoje*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Lucerna) 2010d, p.57-78. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/O-discurso-propagandista-uma.html>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

\_\_\_\_\_, Patrick. O contrato de comunicação na sala de aula. *Inter-Ação*, Goiânia, v. 37, n. 1, 2012, p. 1–14.

CHARTIER, Roger. A escrita na tela: ordem do discurso, ordem dos livros e maneiras de ler. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia M. K. (orgs.). *Questões de leitura no hipertexto*. Passo Fundo: UPF editora, 2007, p. 200–222.

DIRIENZO, Mario. *Paulo: entre a lei e a graça*. Revista TriploV, 200–. Disponível em: <<http://triplov.com/letras/Mario-Dirienzo/Paulo/entre-a-lei.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of leaves*. 2. ed. Nova Iorque, EUA: Pantheon Books, 2000.

EMEDIATO, Wander. . Um olhar da semiolinguística sobre manuais didáticos de língua portuguesa. In: *II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso*, 2007, São Paulo. Caderno de Resumos do II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso e *VIII Encontro nacional de Interação Verbal*, 2007. Disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dlc/enil/pdf/94\\_Wander\\_E.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/enil/pdf/94_Wander_E.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2012.

ERLANGER, Luis. *Entrevista ao portal iG*. 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/festivalrio/luis-erlanger-chaplin-hoje-no-brasil-seria-presos/n1597266892412.html>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

FREITAS, Ernani Cesar de. A semiolinguística no discurso: práticas de linguagem em situações de trabalho. *Desenredo*, Passo Fundo: Ed. da Universidade de Passo Fundo, v. 4, n. 2, p. 262–283, jul./dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Cultura, linguagem e trabalho: comunicação e discurso nas organizações. *Desenredo*, Passo Fundo: Ed. da Universidade de Passo Fundo, v. 7, n. 1, p. 104–126, jan./jun. 2011.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. v.8. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GERVAIS, Ricky. *HBO's Talking Funny*, Nova York: Home Box Office, 20 abr. 2011. Programa de TV.

GIERING, Maria Eduarda; SEVERO, Renata Trindade. Língua e literatura: espaços de criações identitárias. *Desenredo*, Passo Fundo: Ed. da Universidade de Passo Fundo, v. 4, n. 2, p. 288–311, jul./dez. 2008.

\_\_\_\_\_. O contrato de comunicação de mediatização da ciência e a especificidade dos artigos de divulgação científica. In: TEIXEIRA, Marlene; FLORES, Valdir. *O sentido na linguagem*. Porto Alegre: PUCRS, 2012. p. 95–114.

GOTTFRIED, Gilbert. *Entrevista ao Las Vegas Sun*, 2011. Disponível em: <<http://www.lasvegassun.com/blogs/kats-report/2011/feb/23/retrospect-gilbert-gottfrieds-911-joke-was-maybe-t/>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

HOCKETT, Charles F. *The view from language*, Atenas, Grécia: University of Georgia Press, 1977.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 118–162.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1991.

LÈVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LIMON, John. *Stand-up comedy in theory, or, abjection of America*. Duke University Press, 2000.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MACHADO, Ida Lúcia. Algumas reflexões sobre a teoria semiolinguística. *Letras & Letras*, Uberlândia: Ed. da Universidade Federal de Uberlândia, v. 22, n. 2, jul./dez. 2006, p. 13-21.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos da linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Discurso literário*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gênero e compreensão*. São Paulo, SP: Parábola, 2008.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MITIDIÉRI, André Luís. Para uma filosofia do ato: base filosófico-linguística da reflexão bakhtiniana. *Desenredo*, Passo Fundo: Ed. da Universidade de Passo Fundo, v. 8, n. 1. 2012, p. 290-308.

MOTTA-ROTH, D. . Questões de metodologia em análise de gêneros. In: KARWOSKI, Acir Mário; Beatriz GAYDECKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher. (Orgs.). *Gêneros textuais: Reflexões e ensino*. 2a. ed. revista e aumentada.. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006, v. 1, p. 145-163.

NABOKOV, Vladimir. *Fogo pálido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NILSEN, Aleen; NILSEN, Don. Literature and humor. In: RASKIN, Victor (Org.). *The primer of humor research*. Berlim, Alemanha. 2008, p. 243–280.

ORING, Elliott. Humor in anthropology and folklore. In: RASKIN, Victor (Org.). *The primer of humor research*. Berlim, Alemanha. 2008, p. 183–210.

PAULIUKONIS, Maria Aparecida L. *Da língua ao discurso: operações discursivas na escrita e na interpretação de textos*. *Matraga*, Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, v. 16, p. 65-78, 2004a.

\_\_\_\_\_. O texto como objeto de estudo das aulas de português. In: VIEIRA, S.R. & BRANDÃO S.(Orgs). *Morfossintaxe e ensino de português: reflexões e propostas*. R.J. Faculdade de letras, 2004b, p. 255–272

\_\_\_\_\_.; MONNERAT, Rosane R. M. Operações discursivas na enunciação. In: LARA, Glaucia M. P.; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander (Orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Lucerna/Nova Fronteira, 2008. v. 1, p. 45-69.

PIRES, Carolina L. *Imagens de Pernambuco: uma análise semiolinguística do discurso publicitário turístico*. 1. ed. Recife: Editora Universitária, 2009.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análise linguística de piadas*. Campinas, SP. 1998.

\_\_\_\_\_. *Limites do humor*. In: Letras, v. 26, 2003, p. 103–110.

\_\_\_\_\_.; BARONAS, Roberto Leiser. A linguagem politicamente correta no Brasil: uma língua de madeira. *Polifonia*, Cuiabá: Ed. da UFMT, v.12, n.2, 2006, p. 47–72.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2005.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1973.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1995.

RICKLES, Don. *Inside Comedy*, Showtime Networks, 26 jan. 2012. Entrevista a David Steinberg, 2012.

RODRIGUES, André. A graça de um herege. *Rolling Stone*, São Paulo: Spring Publicações, ed. 56, 2011. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/edicao/56/a-graca-de-um-herege>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

RUBENS PAIVA, Marcelo. *Entrevista ao portal iG*. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/marcelo-rubens-paiva-o-politicamente-correto-prova-que-ha-limites/n1597279664840.html>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

SEINFELD, Jerry. *Enough rope with Andrew Denton*, Rede ABC, 26 nov. 2007. Entrevista a Andrew Denton. Disponível em: <<http://www.abc.net.au/tv/enoughrope/transcripts/s2099480.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *HBO's Talking Funny*, Nova York: Home Box Office, 20 abr. 2011. Programa de TV.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. O ato “responsável” ou ato ético, em Bakhtin, e a centralidade do agente. *Revista Signum*. Estudos de Linguagem, v.11, 2008, p. 219 - 235.

\_\_\_\_\_. O conceito de ato ético em Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito. *Revista eletrônica Bioéticos*, Centro Universitário São Camilo, 2009, p. 121-126. Disponível em: <<http://www.saocamilo-sp.br/pdf/bioethikos/68/121a126.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

TAFUYA, Eddie. *The legacy of the wisecrack: stand-up comedy as the great american literary form*. Boca Raton, Florida, Estados Unidos: BrownWalker Press, 2009.

TAS, Marcelo. *Entrevista ao portal iG*. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/festivalrio/marcelo-tas-se-voce-faz-uma-coisa-que-agrude-alguem-chegou-no-limite/n1597265232507.html>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

WHITE, E. B. *Subtreasury of american humor*. Norwich, Inglaterra: Telegraph Books, 1988.

ZIOLKOWSKI, Eric J. "The laughter of despair": irony, humor, and laughter in Kierkegaard and Carlyle. In: NEMOIANU, Virgil; ROYAL, Robert (Orgs.). *Play, literature, religion: essays in cultural intertextual*. Nova York, EUA. 1992, p. 99–123.