

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

JULIANA SPAGNOL SECHINATO

SE EU ESTOU COM O MICROFONE, EU ESTOU COM O PODER?
HUMOR PRODUZIDO POR MULHERES EM PERFORMANCE AO VIVO.

SÃO CARLOS
2021

JULIANA SPAGNOL SECHINATO

SE EU ESTOU COM O MICROFONE, EU ESTOU COM O PODER?
HUMOR PRODUZIDO POR MULHERES EM PERFORMANCE AO VIVO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Universidade Federal de São
Carlos para obtenção do Título de Doutora em
Sociologia.

Orientador: Professor Doutor Jorge Leite Júnior.

SÃO CARLOS
2021

Sechinato, Juliana Spagnol

Se eu estou com o microfone, eu estou com o poder?
Humor produzido por mulheres em performance ao vivo
/ Juliana Spagnol Sechinato -- 2021.
218f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Jorge Leite Júnior

Banca Examinadora: Jorge Leite Júnior, Francirosy

Campos Barbosa, Cintia Lima Crescêncio, Julian Simões

Cruz de Oliveira, Priscila Martins Medeiros

Bibliografia

1. Stand-up comedy. 2. Estudos de Gênero. Estudos da
Performance . 3. Mulheres e humor. I. Sechinato, Juliana
Spagnol. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Juliana Spagnol Sechinato, realizada em 13/08/2021.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Jorge Leite Junior (UFSCar)

Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa (USP)

Profa. Dra. Cintia Lima Crescêncio (UFMS)

Prof. Dr. Julian Simões Cruz de Oliveira (UNIFESP)

Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros (UFSCar)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Presto minhas condolências e meus mais sinceros sentimentos aos amigos e familiares das 586.882 vidas que se foram no Brasil por conta do COVID-19 até o dia do depósito desta tese, 13 de setembro de 2021.

Expresso o meu mais profundo desprezo a todos aqueles que negligenciam a dor e o sofrimento do nosso povo, que destroçam o nosso país e que queimam e sufocam a nossa terra e os nossos bichos.

A história os cobrará.

AGRADECIMENTOS

Agradeço sempre aos meus pais, Maria de Lourdes e Otávio que, mesmo discordando das minhas escolhas, me estendem as mãos para eu caminhar. Agradeço à Isabela Sechinato ser raio de luz e de amor permanente. Agradeço à Vó Cema, em sua memória que é eterna em mim, me ensinar a insistir, mesmo que teimosamente, nos caminhos da felicidade.

Agradeço à Izadora Pereira Acypreste, à Juliane Acquaro, ao Pedro Henrique Mourthé de Araújo Costa e ao Vinícius Teixeira Furlan, me acolherem com todo afeto e generosidade no ano de disciplinas, me ajudarem a crescer profissionalmente e a amizade segura.

Agradeço ao Jorge Leite Júnior compreender as condições materiais de existência, as prorrogações de prazos, as ligações, a abertura ao diálogo teórico e do trabalho de campo, compartilhar as angústias e as vitórias da pós-graduação, os convites, valorizar meu trabalho e, sobretudo, por me tratar como igual.

Agradeço à Paloma de Albuquerque o cuidado e a ética com toda a organização dos dados e as transcrições de entrevistas e a sua extrema generosidade em me ajudar, mesmo quando já não tinha compromisso contratual. Agradeço, ainda, ao Gabriel Feltran ter me recebido de forma tão generosa durante estadia e curso de formação em Berlim, na Humboldt University, momento excepcional deste doutorado.

Agradeço aos amigos de longa data Rodrigo Fessel Segal, Bruna Rizzato Bermudez, Tatiane Demarchi Mendes, Ayesha Ribeiro Pedroso, Camila Midori e Renata Cristina Bovi, serem porto seguro em que eu sei que sempre posso ancorar. Agradeço ainda às amigas Yvonne Ortiz Moran e Samara Konno serem força e presença no ciclo da vida. Ao amigo Julian Simões Cruz de Oliveira, a disponibilidade em ajudar, o cuidado e o compartilhamento de ideias e as leituras sempre atentas e interessadas. À Luciene Amantina, agradeço a parceria de vida e os inestimáveis momentos de suspensão de rotina próximos ao mar.

Agradeço ao Rodrigo Fessel Segal a constância, sempre me incluir e compartilhar a vida da forma mais presente, louca e segura possível. Ao Rodrigo Cardoso e Silva, agradeço me receber e compartilhar da vida como se eu fosse uma velha amiga. A ambos, ainda agradeço por, com muito afeto e amor, terem me salvado de um abismo quando mais precisei.

Agradeço ao Amandi Waldolato a nova oportunidade do amor, todo o carinho e o riso compartilhados e o bom encontro da vida.

Ao Felipe Ricardo Helene, agradeço compartilhar a luta e a esperança por um mundo mais justo, nunca me deixar abater e os laços de constância. Agradeço ainda compartilhar as

contas da Netflix, Spotify e do Prime, importantes recursos para suportar o dia a dia.

Agradeço à Dona Cecília e ao Seu Milton me acolherem como família e, assim como família, me tratarem com tanto cuidado, carinho e generosidade. Ainda agradeço à Dona Cida e ao Seu Roberto também por me receberem como família há tanto tempo.

Agradeço ao Wagner Cassiano a sorte de uma nova e genuína amizade, a honestidade, me ensinar e me receber. Ao Bruno Lacerda, a companhia e a parceria durante o ano de disciplinas. Ao Luiz Jácomo, compartilhar viagens, as vitórias e inglorias do cotidiano.

À Rosemary Barbosa da Silva Moura, agradeço me disponibilizar internet, os convites profissionais e companheiros, os caldos, as feijoadas e canjicas na porta que aqueceram também o coração. Ainda agradeço à Gilda Alves de Ataíde que, junto à Rose, fez parte dessa rede de boa e plena vizinhança e compartilhar momentos de suspensão e de paz na rotina.

Agradeço à Laiane de Jesus Muniz ter lutado por mim em momentos de pouco reconhecimento e à Haydée Nascimbeni Rodrigues, a responsabilidade, a generosidade e o cuidado com o meu texto.

Às mulheres interlocutoras dessa pesquisa, meu máximo respeito e agradecimentos pela disposição e por confiarem a mim um tanto de seus tempos, rotinas, histórias e trajetórias pessoais e profissionais. Ao Fábio Lins, agradeço a confiança em debater, o reconhecimento e a generosidade de me ceder dados de suas pesquisas, assim como os convites para participar de suas redes e valorizar meu trabalho.

Agradeço às professoras Cintia Lima Crescêncio e Francirosy Campos Barbosa, por todas as contribuições durante o exame de qualificação que, de forma muito positiva, redefiniram minha postura enquanto pesquisadora. A ambas e aos professores Julian Simões Cruz de Oliveira e Priscila Martins Medeiros, agradeço aceitarem o convite e todas as valiosas contribuições na banca de defesa.

Esta tese não contou com o auxílio financeiro de nenhuma instituição e foi construída de pequenos passos meus e com as grandiosas mãos que aqui nomeei e que me colocaram em movimento: me fizeram andar, crescer e resistir. Cada qual no seu tempo e na sua possibilidade foi muito importante para mim e para esta tese. Com vocês aprendi sobre afetos, sobre redes de suporte e, principalmente, sobre generosidade. Isso não é um agradecimento de tese: é um agradecimento de vida.

Desagradeço todos aqueles que, mesmo me oferecendo sorrisos, não deixaram de ser um pé no saco nessa trajetória.

*Se você pode rir do seu inimigo,
em outras palavras, você está em uma posição de poder.*

Regina Barreca em They used to call me Snow White...but I Drifted.
Women's Strategic Use of Humor.

RESUMO

Esta tese analisa a inserção das mulheres como agentes de humor, mais especificamente de humor stand-up comedy, cujas trajetórias profissionais e construções performáticas são marcadas pela diferença e pelo lugar de desigualdade que ocupam. A partir de uma metodologia qualitativa alicerçada em entrevistas com 25 interlocutoras de pesquisa, em análise de vídeos da internet e pesquisa bibliográfica, analiso as ambivalências nos debates sobre o humor produzido por mulheres e sobre as mulheres produtoras de humor, pensado na chave do exercício do poder. Argumento que essas ambivalências indicam deslocamentos para aquelas que antes não eram consideradas como produtoras de humor, ao mesmo tempo em que há permanências. Por meio dos estudos da performance, estudos sobre o riso e o humor, estudos de gênero e estudos sobre as mulheres e o humor, busco o fazer cômico da stand-up comedy e seus efeitos de poder sobre as comediantes e suas produções performáticas. Analiso a disputa de espaços profissionais entre os circuitos de comediantes e as estratégias performáticas e profissionais das interlocutoras de pesquisa, buscando como estas mulheres se organizam, estabelecendo laços e redes, para produzirem e criarem suas próprias cenas e como este movimento também reflete maior diversificação do público consumidor da stand-up e das narrativas cômicas. Exploro os temas das narrativas das mulheres na stand-up comedy e argumento como estes são motivados por seus “incômodos”. Por fim, defendo que, com o êxito da performance, há um exercício de poder e trânsito de status das comediantes, que encontram, na stand-up comedy, um modelo de comédia que as possibilita controlar a narrativa cômica daquele tempo e espaço de palco sem assumir personagens outros.

Palavras-chave: Comédia. Estudos de Gênero. Estudos da Performance. Mulheres e humor. Riso. Stand-up comedy.

ABSTRACT

This thesis analyzes the insertion of women as subjects of humor, more specifically of stand-up comedy, whose professional trajectories and performative constructions are marked by difference and the place of inequality they occupy. Based on a qualitative methodology grounded in interviews with 25 research interlocutors, on the analysis of internet videos and bibliographical research, I support the ambivalences in the debates about women as producers of humor, thinking about the key to the exercise of power. I argue that these ambivalences indicate shifts towards those that were not previously considered as producers of humor, while there are permanencies. Through performance studies, studies on laughter and humor, gender studies and studies on women and humor, I seek the comic making of the stand-up comedy and its power effects on the research interlocutors. I analyze the dispute for professional spaces between the circuits of comedians and the performative strategies of the research interlocutors, seeking how these women organize themselves, establishing ties and networks, to produce and create their own scenes and how this movement also reflects a greater diversification of the stand-up consumer audience. I explore the themes of women's narratives in stand-up comedy and argue for how they are motivated by their “annoyances”. Finally, I argued that, with the success of the performance, there is an exercise of power and transit of status by the comedians, who find in stand-up comedy a comedy model that allows them to control the comic narrative of that time and stage space without taking on other characters.

Keywords: Comedy. Gender Studies. Performance Studies. Laughter. Women and Humor. Stand-up comedy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bruna Braga no palco do Teatro Gazeta para reprodução do Comedy Central. São Paulo/São Paulo. 2019.....	33
Figura 2 – Jing Jing no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018.....	35
Figura 3 – Jordana Morena no palco do Japeri Comedy’s Show. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2020.....	36
Figura 4 – Eva Mansk no palco do Porto Alegre Comedy Club. Porto Alegre/Rio Grande do Sul. 2020.....	39
Figura 5 – Yasmin Farth, Festival Mamacitas, no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019.....	40
Figura 6 – Ursa Malgarizi no palco do Buteco Comedy Club. Canoas/Rio Grande do Sul. 2019.....	44
Figura 7 – Dercy Espetacular (1983).....	47
Figura 8 – Mhel Marrer e seu filho Caetano no palco do Lilith Comedy Lounge. São Paulo/São Paulo. 2019.....	58
Figura 9 – Jing Jing no palco do Comedy Central. 2019.....	62
Figura 10 – Bruna Braga no palco do Museu de Artes de São Paulo (MASP). Reprodução Crie como uma Garota. São Paulo/São Paulo. 2019.....	63
Figura 11 – Dieni Mafra no palco do Curitiba Comedy Club. Curitiba/Paraná. 2020.....	70
Figura 12 – Ju Querido no espetáculo Querida Comédia no palco do Teatro Miguel Falabella. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2019.....	76
Figura 13 – Danubia no palco Teatro Folha. 2020.....	78
Figura 14 – Maga Lopes no palco do Nosso Pub Beer. Colombo/Paraná. 2021.....	98
Figura 15 – Evelyn Mayer no palco do Risorama Londrina. Londrina/Paraná. 2019.....	100
Figura 16 – Ste Marques no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018.....	102
Figura 17 – Yasmin Farth no palco do Clube do Minhoca durante o Festival Mamacitas. São Paulo/São Paulo. 2019.....	104
Figura 18 – Babu Carreira no palco do Dopamina. São Paulo/São Paulo. 2019.....	106
Figura 19 – Eloá Rodrigues, Festival Mamacitas, no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019.....	114
Figura 20 – Dieni Mafra no palco do Curitiba Comedy Club. Curitiba/Paraná. 2020.....	120
Figura 21 – Ju Querido no palco do Rio Retrô Comedy Club. Rio de Janeiro/RJ. 2020.....	122
Figura 22 – Niny Magalhães. “Eu tinha vários sonhos, um deles era subir no palco do Porto Alegre Comedy Club”. Porto Alegre/Rio Grande do Sul. 2020.....	124
Figura 23 – Mhel Marrer. São Paulo/São Paulo. 2019.....	134
Figura 24 – Renata Said no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018.....	137
Figura 25 – Cintia Rosini. Marrocos. 2011.....	140
Figura 26 – Eva Mansk no palco do Porto Alegre Comedy Club. Porto Alegre/RS. 2020 ...	146
Figura 27 – Babu Carreira no palco do Teatro Cacilda Becker. São Paulo/São Paulo. 2019.....	147
Figura 28 – Cintia Rosini no palco do Não sou Obrigadx. 2020.....	148
Figura 29 – Cintia Rosini no espetáculo Stand-up Fitose, palco do Comedy Central. 2019.....	154

Figura 30 – Danubia Lauro no Teatro Folha. São Paulo/São Paulo. 2020.....	156
Figura 31 – Renata Said no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019.....	164
Figura 32 – Dani Franco no palco do “Se vira nos 40+”. Espaço da Comédia, São Paulo/São Paulo. 2019.....	167
Figura 33 – Babu Carreira no palco do Restaurante Al Jannah. São Paulo/São Paulo. 2020.	172
Figura 34 – Niny Magalhães no palco do Comedy Central. Temporada 2019.	177
Figura 35 – Eloá Rodrigues no palco do Pico Comedy. Indianópolis/São Paulo. 2019	178
Figura 36 – Dani Franco no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2020.....	183
Figura 37 – Pri Nobre em participação no solo de Matheus Mad. Restaurante Vizinha 123. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2020.....	186
Figura 38 – Cintia Portella no palco do Comedians Comedy Club. São Paulo/SP. 2019.....	188
Figura 39 – Yas Fiorelo no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019.	190
Figura 40 – Ste Marques no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018.....	191
Figura 41 – Bruna Braga no palco do Bexiga Comedy Club. São Paulo/São Paulo. 2020....	193

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Ano de entrada na stand-up das interlocutoras de pesquisa.	55
Quadro 2 – Faixa etária das interlocutoras de pesquisa.....	57
Quadro 3 – Estado civil das interlocutoras de pesquisa.	57
Quadro 4 – Quantidade de filhos das interlocutoras de pesquisa.	57
Quadro 5 – Declaração de cor/raça das interlocutoras de pesquisa.....	61
Quadro 6 – Stand-up como ocupação das interlocutoras de pesquisa.	65
Quadro 7 – Quantidade de ocupações exercidas pelas interlocutoras de pesquisa.	66
Quadro 8 – Região de origem das interlocutoras de pesquisa.	72
Quadro 9 – Região atual das interlocutoras de pesquisa.	72
Quadro 10 – Proporção de seguidoras na conta comercial do Instagram das interlocutoras de pesquisa.	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A STAND-UP E AS MULHERES NA STAND-UP	30
1.1 A stand-up	31
1.2 As mulheres na stand-up comedy.....	51
2 E DESDE QUANDO O HUMOR TEM DONO? Ou o mito de que as mulheres não têm graça.	75
2.1 O humor e o riso na literatura.....	79
2.2 Você não precisa pedir permissão para rir: relações de gênero, poder e racionalidade.	84
2.3 Eu tenho o poder de fazer rir: as mulheres, o humor e a produção de comédia.....	90
3 A GENTE VAI TER QUE AINDA FAZER MUITA PIADA DISSO ATÉ VIRAR NORMAL: negociando trajetórias profissionais, performances e identidades cômicas	110
3.1 Cota de Xota.....	111
3.2 O Ambiente Seguro	135
4 SE EU ESTOU COM O MICROFONE, EU ESTOU COM O PODER: o lugar do incômodo e do poder na narrativa stand-up comedy produzida por mulheres.	160
4.1 Caixa de pandora que se abre para o humor.....	161
4.2 O humor é uma forma também de dizer para as pessoas que eu estou de saco cheio.....	174
4.3 Como é bom ter uma narrativa que depende só de mim	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	209

INTRODUÇÃO

Esta tese é sobre a inserção das mulheres como agentes de humor, mais especificamente de humor stand-up comedy, cujas trajetórias profissionais e construções performáticas são marcadas pela diferença e pelo lugar de desigualdade que ocupam. A partir de uma metodologia qualitativa alicerçada em entrevistas, em análise de vídeos da internet e em pesquisa bibliográfica, ao complexificar essa inserção, esta tese é um grande esforço para atribuir matéria e corpo às discussões e às problemáticas presentes na literatura sobre o riso e os agentes produtores de humor. Ao fazer isso, evidencio as ambivalências nos debates sobre mulheres enquanto produtoras de humor, pensado na chave do exercício do poder que pouco fora atribuído às mulheres. Dessa maneira, com esta tese defendo que essas ambivalências nos indicam que, se há deslocamento para aquelas que antes não eram consideradas como produtoras de humor, também há permanências que ainda precisam ser enfrentadas coletivamente.

Para tanto, em um primeiro momento, exploro como a stand-up comedy se configura como um palco recente e que ainda restringe o acesso ao seu circuito profissional de comediantes. Da mesma forma, reflito sobre a relação entre humor e mulheres, com ênfase nas relações de gênero, para localizar o fazer cômico e seus efeitos de poder sobre as interlocutoras de pesquisa. Observo a disputa de espaços de apresentações entre o circuito profissional de comediantes, composto majoritariamente por homens brancos, além de estratégias performáticas, apontando como estas mulheres se organizam entre si, estabelecendo laços e redes para tecerem seus próprios espaços e oportunidades de apresentações. Aponto os temas das narrativas das mulheres na stand-up comedy e como estes são motivados por seus incômodos. Por fim, indico que, com o êxito da performance, há um exercício de poder e trânsito de status das comediantes, que encontram na stand-up comedy um modelo de comédia que as possibilita controlar a narrativa cômica daquele tempo e espaço de palco.

Nesta proposta, os estudos da performance aparecem como pilar teórico-metodológico e colocam em relevo a experiência como lócus da força cômica e a voz da comediantes como intenção. Ou seja, esse arcabouço permite explorar quem são os agentes produtores e como operam com certas técnicas para a produção das performances, incluindo a perspectiva performática e atribuindo centralidade à produção criativa e expressiva das comediantes.

Desta forma, os estudos da performance permitem explorar a produção cômica de

forma processual e como síntese, em que a movimentação performática, desde a elaboração dos textos, os ensaios e a formação da comediante atuam no riso da plateia. Nesta perspectiva, o pós e extrapalco são elementos constituintes da performance e substanciais referências para compreender essa construção em que a piada é parte e não o todo deste fazer cômico, como sugeriu Jason Rutter em seu PhD, *Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues* (1997, p. 51).

Evita-se crer na performance como um construto descolado da vida social ou na dicotomia entre palco e audiência, e mesmo de cairmos na tentação de tomar a parte pelo todo, o verbal pelo não verbal, por exemplo, supondo que piadas podem ser lidas como textos escritos e descolados de seus interlocutores ou mesmo de um público que interage e atua como componente estruturante e significante da cena. Em síntese, mobilizar os estudos da performance permite explorar o objetivo proposto sem afastar a faceta performática que o próprio campo propõe como central em seu exercício. Constituindo-se como ferramentas de diálogo, esta perspectiva confronta rígidos binarismos entre ação e teoria e permite uma emergência textual para a análise, como afirmou Conquergood (2002). Essa emergência textual orienta para um movimento sincrônico de contextualização da performance que, como sugerem Richard Bauman e Charles Briggs, no texto *Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social* (2006, p. 201), “envolve um processo ativo de negociação” em que os participantes analisam e refletem o discurso em contexto, implicando como as performers incluirão “previsões sobre como a competência comunicativa, histórias pessoais e identidades sociais de seus interlocutores darão forma à recepção do que é dito”. Por fim, os estudos da performance permitem explorar a produção stand-up por mulheres, sem perder de vista o extrapalco, as interações com a audiência e a realização do texto cômico em contexto ao vivo.

De partida, observo que adoto para esta pesquisa a clássica definição de performance, enquanto conceito analítico dos estudos da performance, sintetizada pelo folclorista e antropólogo Richard Bauman (1977, p. 11), na obra *Verbal art as performance*, que a anuncia como um modo de comunicação verbal em que o performer assume a responsabilidade da competência comunicativa, disposta no domínio e na habilidade das formas sociais linguísticas dominantes e adequadas ao contexto comunicativo que realiza. Ainda para a definição de performance, considero a perspectiva de comportamento restaurado, conforme propôs o teórico de performance Richard Schechner (1985), em seu livro *Between Theater and Anthropology*, e que será mais bem fundamentada no primeiro capítulo desta tese.

Na esteira de Bauman (1977, p. 27, tradução minha), que dialoga com a concepção de “performance cultural” do antropólogo Milton Singer, assumo um evento performático como algo culturalmente e temporalmente demarcado, momentos programados e ordenados, em que “o fluxo do comportamento da experiência constitui um significativo contexto para a ação”¹ tendo em sua estrutura básica o(s) performer(s) e a audiência.

Compondo um evento performático nesta perspectiva, opto, neste trabalho, por tratar as comediantes também como performers, ou seja, como agentes produtoras de performances como categoria analítica dos estudos da performance, mas não como sinônimo de artistas/performers da *performance art*. Contudo, embora faça a distinção entre comédia stand-up e *performance art*, não me abstenho de mobilizar autores deste último campo de estudos para fundamentar algumas análises, haja vista que oferecem valiosos *insights* e instrumentos analíticos para pensar, sobretudo, o improviso e a composição das personas cômicas na stand-up, assim como pesquisadores do campo dos estudos da palhaçaria.

Opero, no entanto, com maior frequência, com “comediante” e “stand-up” para me referir a estas agentes produtoras de comédia stand-up, uma vez que é assim que estas comediantes se tratam e se referem nos seus cotidianos, por exemplo, “ela é stand-up”. Vale notar que, a despeito destes termos, nunca conoto uma comediante como atriz, a não ser que ela mesma tenha se apresentado como tal. Isso porque, no campo da stand-up comedy, entre as comediantes, ainda há discussões não resolvidas sobre a compatibilidade entre atuar (ser atriz/ator e ter habilidades cênicas para representar personagens e compor roteiros previstos e produzidos por terceiros) e produzir stand-up (ser comediante stand-up e assumir sua persona cômica representando a si mesma a partir de textos que ela mesma produziu). Mais um ponto importante de ser anunciado: quando chamo estas stand-up de comediantes, refiro-me estritamente à comediante stand-up. Isso não quer dizer em nenhum sentido que reduzo a comédia à produção de stand-up comedy ou que, do outro lado, tenha a pretensão de generalizar esta análise para outras formas de produção de comédia. Ao contrário, entendo comediante como toda aquela que produz comédia nas suas diversificadas formas de arte, seja no improviso, na palhaçaria, na interpretação teatral etc. No entanto, para poupar uma leitura cansativa e uma escrita repetitiva, anuncio que aqui, especificamente neste texto, aciono comediante para me referir exclusivamente à comediante stand-up.

¹ No original: “We use the term ‘event’ to designate a culturally defined, bounded segment of the flow of behavior and experience constituting a meaningful context for action” (BAUMAN, 1977, p. 27).

Já a literatura sobre o humor e o riso permite explorar a ambiguidade dos discursos humorísticos (ALBETI, 1999; MINOIS, 2003), em que as representações de um repertório comum emergem nos espaços públicos como importantes nichos de compartilhamento de crenças e de visões de mundo, como observou a antropóloga Mary Douglas (1968). Situando o poder do riso e do humor de atribuir significado social às ações e aos contextos em que atuam, cabe a esta bibliografia dar suporte acerca das formas sociais que estes, uma vez contextualizados, podem assumir.

Esta bibliografia ganha densidade quando aponta que o riso, como exercício de rir de algo ou de alguém, e o humor, como produção cômica (aquilo que faz rir), assumem corpo social. Permite, portanto, explorar os significados do riso e as significações do humor, marcados por suas reflexões teóricas que perpassaram milênios como exercícios ligados à racionalidade e que atribuem poder e intelectualidade àquele que ri e àquele que faz rir.

Chamar a atenção para uma constituição social do riso e do humor, os modos pelos quais devem ser expressos, em que circunstâncias e por quem, nos orientam para a compreensão de formas de organização e também de suas práticas sociais. Os estudos do riso e do humor permitem, assim, uma tessitura da análise sociocultural de eventos e fenômenos mais complexos, indicando que estes também são campos marcados pelas diferenças sociais de classe, de raça, de gênero, de sexualidade etc. e confrontam as mulheres produtoras de humor e o humor produzido por elas.

Por sua vez, os estudos de gênero contemplam esta pesquisa pois, por meio desse arcabouço teórico, é possível apreender como operam as marcações de gênero e como estas se constituem como relações e efeitos de poder que dinamicamente se imprimem na performance stand-up comedy. Ênfase que mobilizar o recorte de gênero não significa adotar a perspectiva das mulheres. Isso porque coloco em questão não os sujeitos em específico, mas as relações sociais que, atravessadas pelas marcações e relações de gênero, constituem posições e lugares sociais para esses agentes. Isso implica dizer que, ao adotar esta perspectiva, consigo compreender os dispositivos que organizam e que fazem a manutenção das desigualdades atreladas a determinados marcadores sociais, em especial o de gênero.

Desta forma, adotar esta perspectiva é também adotar uma perspectiva relacional que enfatiza determinados marcadores sociais, o que não necessariamente quer dizer que eu não esteja atenta a outras formas de diferenciação e de produção de desigualdade. Significa focar, pois, nas relações que produzem e que promovem formas de manutenção dessas desigualdades e que têm a ver com as significações socioculturais que atribuíamos a

determinados corpos neste recorte.

Marcando diferenciações entre os comediantes homens que pude focar em minha dissertação *No Espetáculo do Riso: uma abordagem etnográfica da comédia stand-up* (SECHINATO, 2015), como será mais bem descrito à frente, e as comediantes desta tese, os estudos de gênero me permitem pensar o lugar social de desprivilégio e de despoder das mulheres produtoras de stand-up comedy, como ideia sugerida pela ex-comediante stand-up, filósofa e pesquisadora de performance, arte e comunicação, Joanne Gilbert em seu texto *Performing Marginality: Comedy, Identity, and Cultural Critique* (1997)². Possibilitam, ainda, refletir as hierarquias e desigualdades entre as próprias produções destas comediantes que não compõem um todo coerente, mas que são pessoas diversas que estão se constituindo numa forma de fazer humor, e que não ocupam as mesmas posições e que não gozam, portanto, das mesmas condições de produção de humor entre si.

Na esteira das teóricas feministas, como da historiadora norte-americana Joan Scott, no texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1990) e da teórica italiana Teresa de Lauretis, em seu clássico *A tecnologia de gênero* (1994), entre outras, compreendo gênero como categoria analítica que engendra significados e que estrutura as relações de poder e por meio do qual o poder é articulado, elemento organizador do sistema de igualdades e de desigualdades sociais. Nesta perspectiva, ao dizer que foco neste trabalho as mulheres produtoras de comédia stand-up, opero com a categoria mulher enquanto gênero e não enquanto sexo biológico. Portanto, destaco que não estou naturalizando ou biologizando a categoria mulher e que as mulheres de que trato como mulheres são elas cisgênero ou transgênero.

Dito isso, anuncio que o título desta tese é inspirado em um trecho de um depoimento pessoal da interlocutora de pesquisa e comediantes Bruna Braga, em que ela afirma que “Se eu estou com o microfone, eu estou com o poder”. Embora a afirmação intitule o quarto capítulo, aparecendo assim afirmativo, optei por colocá-lo como um questionamento no título deste trabalho. Isso porque, embora frequentemente acionado pelas comediantes como algo que se possa deter e, logo, que seria de algo ou de alguém, por tudo o que elas produzem e como produzem, analiticamente é mais proveitoso pensar esse movimento de poder em termos

² A ideia de poder e de despoder assume um duplo aspecto. Ao passo que poder implica um lugar de possibilidade (de se poder fazer), o despoder aponta um lugar de desigualdade nas relações de poder. Poder e despoder serão aprofundados no quarto capítulo desta tese, em diálogo também com os termos propostos por Foucault (1993, 2006).

foucaultianos (FOUCAULT, 1993, 2006). Nesta abordagem, o poder é explorado em termos de relação, de exercício e de dinâmicas em detrimento ao “ter poder”, colocando sob análise uma multiplicidade maior de dispositivos que engendram esse exercício de poder. Desta forma, o questionamento no título não objetiva colocar em xeque as interlocutoras desta pesquisa, mas tensionar essa relação e abrir espaços para reflexões analíticas, desestabilizando suspeitas de rigidezes tanto no humor produzido por mulheres quanto na ideia de que o palco e o microfone, por si só, “dão poder”.

Além disso, à despeito do foco no humor produzido por mulheres, o microfone, ainda que possa ser lido como um objeto fálico que pode remontar aos modelos de exercício de poder masculinos, marca a stand-up comedy como seu símbolo e, portanto, associado pelas interlocutoras como momento presente de palco e como marcação de reconhecimento da comediante stand-up enquanto tal. Desta forma, mesmo atenta a essa possível e provável relação, opto por manter o microfone no título da tese.

Stand-up comedy produzido por mulheres como campo de estudo

Popularmente, a stand-up comedy, em seu formato contemporâneo, pode ser sintetizada como o espetáculo, geralmente curto, de uma comediante sozinha que frequentemente está em pé no palco. Sem a incorporação de personagens teatrais e sem adereços cênicos complexos (como figurinos, cenários, recursos sonoros e visuais elaborados), a comediante conta apenas com uma banqueta, uma luz e um microfone para realizar sua cena. Suas piadas devem versar sobre observações cômicas sobre a sua própria vida cotidiana, além de serem autorais³ e criativas, ou seja, não se deve usar piadas que já caíram no uso ou que são de domínio popular. Por seu aspecto dialógico e a possível participação e interferência do público, evitam o uso da quarta parede⁴ como recurso cênico, diferenciando a stand-up dos monólogos humorísticos também pelo ritmo ágil de *setups* concisos e maior entrega de *punchlines*.

Vale notar que o *setup* compreende a primeira parte da narrativa da piada e a sua “premissa”, ou seja, o assunto, e abrangerá a breve narração de um acontecimento, de um pensamento ou de uma experiência. Tem por função a preparação e a introdução à parte

³ A questão da autoria das piadas será retomada no capítulo seguinte.

⁴ A “quarta parede” é um componente dramaturgo que opera como uma divisão imaginária entre audiência e ator/performer em espetáculos em que o público participa mais como espectador, com pouca possibilidade de composição de cena e de interferência na ordem da apresentação.

engraçada da piada e para que ela tenha sentido, devendo, portanto, ser “informativa, séria e lógica” (CARTER, 1989, p. 43). Já o *punchline* compreende o desfecho da piada, sua parte engraçada, devendo quebrar a lógica do *setup* ao constituir uma distorção cômica. De acordo com Rutter (1997), é bastante complexo identificarmos o *setup* e o *punchline* de algumas estruturas narrativas cômicas, principalmente pela sua extensão temporal, podendo conter vários *punchlines* para um mesmo *setup*, ao mesmo tempo em que um *setup* pode ter sido contado para que seu *punchline* seja retomado muito depois, técnica denominada de *call-back*, entre outros exemplos. Assim, as piadas em formato de questão, ou seja, em que há uma sutil, mas delimitada quebra na narrativa, em que perguntas definem enfaticamente a passagem de um *setup* para um *punchline*, são as mais notáveis para exemplificar essa estrutura de uma forma mais objetiva e simples.

Embora, atualmente, os shows stand-up solos sejam comuns em teatros ou gravações para plataformas da internet, configurando-se como espetáculos de maior duração de apenas uma comediante, em bares e em clubes de comédia, tradicionalmente a programação é composta por mais de 3 comediantes cujo tempo de apresentação em média estipulado é de 15 minutos cada. Dentre os nomes da programação da noite, um deles assumirá a função de Mestre de Cerimônias (MC). O MC é peça chave em um quadro completo de performance stand-up, pois é ele quem abre e encerra a noite de shows, recebendo e despedindo-se do público. O MC ainda se intercala entre os outros comediantes, fechando a apresentação anterior e anunciando o próximo comediante a subir ao palco. Costurando todas as cenas durante o espetáculo e preparando o público presente para todas elas, o MC tem uma posição de destaque da noite (e talvez seja importante notar que, pouquíssimas vezes, é assumido por uma mulher em shows mistos).

Embora sejam poucos os estudos nacionais sobre a stand-up comedy, são muitas as pesquisas que abordam a stand-up no seu aspecto sociopolítico, performático e discursivo, sobretudo em países em que já é um entretenimento bastante popular, como nos Estados Unidos, no Canadá e na Inglaterra (OLSON, 1988; STEBBINS, 1990). Mesmo nestes países, muito pouco enfoque foi dado à atuação das mulheres e suas representações na comédia stand-up, como observaram a historiadora June Sochen, em seu livro *Woman Comic Vision* (2016), a teórica de Estudos Culturais Alisson Fraiberg, em seu texto *Between the laughter: Bridging feminist studies through women's stand-up comedy* (1994), a pesquisadora Frances Gray, PhD em Filosofia e Estudos sobre a mulher, no livro *Women and Laughter* (1994) e Pamela Blunder, em sua tese em Artes, *Performing the comic side of bodily abjection: a study*

of twenty-first century female stand-up comedy in a multi-cultural and multi-racial Britain (2011).

No Brasil, com apenas duas décadas de ascensão, a stand-up comedy já conforma no país um considerável mercado consumidor. No entanto, da mesma forma, ainda pouca atenção foi dada à sua produção por mulheres. Ter em mente esta produção é considerar uma produção de subjetividades atravessada por relações de gênero e que carrega as múltiplas experiências da vida urbana das mulheres contemporâneas. Refletir sobre a construção performática e a composição de suas personas cômicas, sobre como gerenciam suas carreiras profissionais e confrontam o público ao vivo, ainda nos dizem sobre as posições de poder e de despoder (GILBERT, 1997) que estas comediantes ocupam e nos dão valiosas dicas sobre as representações das mulheres na atualidade e suas questões.

Entender porque havia pouquíssimas mulheres no palco stand-up comedy, refletindo relações de gênero, posições e a crítica de uma história da comédia e do humor que tem sido pensada como uma história masculina, foi uma das vias abertas pela minha dissertação, realizada entre 2013 e 2015. No mestrado, à luz da abordagem da Antropologia da Performance e em diálogo com o trabalho etnográfico em um clube de comédia na cidade de São Paulo/São Paulo, busquei refletir a construção do cômico no espaço cênico da comédia stand-up, assentada na tríade comediante-ambiente-público.

Sustentando o caráter fluído da performance stand-up em cena e explorando seus elementos extracênicos por meio da narrativa etnográfica, apontei a stand-up como amplo campo de repertório social popular e compartilhado. Observei as implicações dos aspectos regionais, das linguagens e das vestimentas, como alguns dos elementos que corroboram a recepção performática pela audiência. Refleti as redes de relações locais, em que pesam a informalidade do autodidatismo, o não comprometimento com uma escola de teatro de linha artística, o resguardo vigilante sobre a autoria do texto e as habilidades em calibrar a performance em contrapartida ao espaço e ao público presentes.

Ainda argumentei como a própria comediante busca, na audiência, os elementos para a emergência de seu repertório e, dessa forma, vai calibrando o show, em que condutas e comportamentos da plateia, sejam esperados ou não, podem ser levados para a cena. Na intersecção entre linguagem, corporalidade e vocalidade, pude analisar etnograficamente os dispositivos narrativos e uma série de outras técnicas performáticas acionadas para lidar com o espetáculo ao vivo e que possibilitam a avaliação e o remanejamento da recepção e da atenção do público. Extrapolando o esquema “contador-ouvinte”, por sua vez, analisei como a audiência,

enquanto componente determinante do show, responde, negocia ativamente e significa a cena, atestando ou não a competência do performer que pesa a recepção deste público para equilibrar a sua performance na cena ao vivo. Argumentei, portanto, como o riso, enquanto objetivo do comediante e expectativa do público, é parte da experiência e não apenas resultado das piadas.

Defendi que a stand-up é constituída por um despojamento altamente técnico, em que a experiência, a técnica e as habilidades dos comediantes conduzem e reforçam a sensação de imprevisto que impacta o público e sua avaliação, trazendo à tona a experiência humorística (coletiva e extracotidiana) como matriz da comicidade e à compreensão da performance stand-up. Por fim, destaquei que, neste evento, outras máscaras críticas dos participantes (público e performer) são evocadas em um contexto em que há a expectativa de que extrapolem, por meio da leitura cômica, a ordem rotineira das coisas, em que o campo da brincadeira e do humor se mostram menos perigosos para que tais interpretações sejam propostas em cena.

Com pouquíssimas mulheres nos espetáculos stand-up entre os anos de 2013 e 2015, em que realizei o trabalho de campo do mestrado, pude acompanhar mais de 60 shows de stand-up comedy e entrevistar 12 comediantes, quando tive a oportunidade de acompanhá-los no pré e no pós-espetáculos, todos homens. Dei-me conta de que toda a pesquisa de mestrado tinha sido realizada pela perspectiva dos homens comediantes e o caminho interessante que seria incluir as mulheres nessa análise de produção performática. Poucas mulheres nos palcos e mesmo nas referências dos comediantes com quem pude conversar, não só foi um ponto em aberto pela dissertação, mas o que mais me chamou a atenção e sobre o qual me debrucei neste doutorado. Desta forma, tendo como base a pesquisa etnográfica já realizada sobre a stand-up comedy no Brasil, trilho caminhos distintos nesta tese, o que não me impediu, por outro lado, de retomar discussões da dissertação para reatualizá-las junto a esse novo trabalho de campo, ampliando também sua bibliografia.

Já com significativa abertura e entrada em campo e tendo notado que piadas sobre sexo e sobre relacionamentos afetivos heterossexuais eram temas persistentes nas narrativas dos comediantes, o recorte inicialmente proposto era o de entender os estereótipos de gênero e suas representações nestas piadas. Isso porque pude notar que, embora em menor quantidade em palco, as mulheres e suas representações eram recorrentes em cena nas vozes dos homens que ali assumiam o microfone.

Ainda no primeiro ano de doutorado, o lento, mas constante movimento de entrada de

novos nomes de mulheres produzindo stand-up comedy desde 2016 não passou despercebido e muitas novas questões rondavam esta proposta de pesquisa. Da mesma forma, o exame de qualificação foi importante para a definição do meu objeto de pesquisa e para as questões às quais deveria me voltar. Neste momento, as professoras Cintia Lima Crescêncio⁵ e Francirosy Campos Barbosa⁶ foram convincentes sobre a importância de se trabalhar com a produção artística pela experiência e significações das mulheres. Novas aberturas do trabalho de campo, por sua vez, redirecionaram definitivamente esta pesquisa.

O trabalho de campo

Longe de pesquisar as piadas das mulheres que produzem stand-up comedy (pensando onde reside o comico de suas piadas, por exemplo), esta tese é sobre as mulheres que produzem stand-up e o humor produzido por elas. Contudo, a princípio, o objetivo era analisar as representações e estereótipos de gênero emergentes nas narrativas das e dos stand-up e trabalhar, principalmente, com dados e vídeos publicados em plataformas e sites da internet. A pesquisa, que começara em 2016 com o curso das disciplinas de doutorado, revisões bibliográficas e apresentações de trabalho em congressos, avançou nos próximos anos do curso com o trabalho de campo presencial em bares e clubes de comédia na capital paulista. Neste primeiro momento de campo, focando em seus espetáculos, também pela menor participação de mulheres no palco stand-up nas noites de shows, entrevistei apenas duas comediantes após suas apresentações. Residindo longe das capitais dos estados brasileiros, ainda estabeleci analisar as performances stand-up e os estereótipos acionados também em vídeos disponíveis na internet como uma alternativa para obter mais dados.

Munida de substancial revisão bibliográfica e de material colhido e analisado, no entanto, uma nova via para o trabalho de campo frutificou no período de isolamento social em

⁵ Cintia Lima Crescêncio é historiadora, tem pós doutorado em Educação, Arte e História da Cultura e é professora do curso de História da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas.

⁶ Francirosy Campos Barbosa é antropóloga, livre docente e pesquisadora no Departamento de Psicologia Social na Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto (FFCLRP).

decorrência da COVID-19 no Brasil⁷. Este período se iniciou em março de 2020 e não cedeu férias a ninguém. Da mesma forma que eu não poderia frequentar shows de stand-up ou procurar nestes eventos comediantes para realizar trabalho de campo, elas não estariam lá. Este momento de isolamento social me encaminhou para trabalhar com os mesmos instrumentos que muitos trabalhadores tiveram que se adaptar: o trabalho à distância por meio da internet. Esse trabalho implica operar tecnologias e tecer outras formas de interações sociais que não aquelas que exigem a experiência da presença física.

Mesmo com poucas entrevistas e com substancial material da internet já colhido e analisado, com a ascensão desta pandemia e do isolamento social, consegui uma entrevista à distância e que me abriu caminhos para novos contatos e entrevistas. Formou-se, a partir desta primeira e das próximas interlocutoras, uma costura de rede de contatos e, no período de 11/04/2020 a 12/08/2020, tive a oportunidade de entrevistar 25 comediantes, todas elas interlocutoras desta tese e que serão apresentadas no primeiro capítulo. Além disso, convidada por uma das interlocutoras de pesquisa que gerencia o grupo, acompanhei desde abril de 2020, um grupo de WhatsApp⁸ conformado por mais de 110 comediantes stand-up, entre iniciantes e profissionais consolidadas na cena. Nesse grupo, mobilizado para formação de grupos de apresentação, divulgação de oportunidades de shows, compartilhamento de material, entre outros, como será mais bem desenvolvido no capítulo terceiro, pude acompanhar uma dinâmica de relações interpessoais e profissionais das comediantes, além de

⁷ Segundo o site do ministério da saúde, “Em dezembro de 2019, houve a transmissão de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), o qual foi identificado em Wuhan na China e causou a COVID-19, sendo em seguida disseminada e transmitida pessoa a pessoa. A COVID-19 é uma doença [...] que apresenta um espectro clínico variando de infecções assintomáticas a quadros graves”. Fonte: <https://coronavirus.saude.gov.br/>, acesso em 12 dez. 2020. A COVID-19 promoveu uma pandemia a nível global e promoveu o isolamento social (minimizar as interações sociais e evitar aglomerações de pessoas) como medida de contenção do vírus recomendada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e acatada por quase todos os países em diferentes níveis. No Brasil, o isolamento social começou a ser adotado pelos estados apenas em março de 2020, quando também se deu o fechamento de serviços não essenciais, após um mês da confirmação do primeiro caso em território nacional. É importante lembrar que os primeiros meses de isolamento social foram marcados por muitas tensões para os brasileiros que, assim como outros países, pouco conheciam sobre este vírus e sobre seus tratamentos e implicações sociais e políticas. A prática do isolamento social foi inédita para estas gerações, o que gerou muitos conflitos sociais e políticos no país, sobretudo porque não houve um consenso de políticas de prevenção e de tratamento entre estados e governo federal.

⁸ Segundo Fessel (2020, p. 36), o WhatsApp é um “Aplicativo de comunicação inicialmente utilizado em smartphones. Permite interação direta entre duas pessoas ou a formação de grupos e uma dificuldade maior para que os usuários se conectem com desconhecidos, pois a interação é inicialmente baseada na troca de números de telefone”.

acionar novas interlocutoras de pesquisa que se prontificaram a participar da pesquisa quando, na minha entrada, fui apresentada ao grupo como pesquisadora.

Este momento do trabalho de campo redirecionou a pesquisa. Durante as entrevistas, as comediantes mostraram-se bastante interessadas em compartilhar experiências sobre o palco, sobre suas composições performáticas, sobre suas carreiras, os desafios e as conquistas na profissão stand-up e sobre ser mulher nesta cena. Não se negaram a conversar sobre as representações e o uso de estereótipos de gênero, mas trataram disso com menor importância. Dialogando com as propostas das professoras Cintia e Francirosy durante o exame de qualificação, percebi que as questões das interlocutoras de pesquisa estavam em outro canto e eram de outra ordem: focavam nelas mesmas enquanto produtoras de humor e não na representação que outros faziam delas na cena stand-up. É verdade que tentei direcionar as primeiras entrevistas para as questões iniciais que anunciei, mas, sem sucesso, deixei-me levar e segui o fluxo das demandas destas comediantes.

Nessa nova fase do trabalho de campo, não teria que me preparar para ir aos locais de apresentações, assistir aos shows e depender da disposição das comediantes (antes ou depois de suas apresentações) para tentar uma entrevista no meio de suas agendas. Em contrapartida, sem poderem trabalhar e pertencendo a uma classe artística a qual não tinha qualquer perspectiva de voltar a se apresentar em bares, teatros ou *comedy clubs*, essas interlocutoras teriam maior disponibilidade. Mas a disponibilidade não era suficiente, igualmente eram necessários o interesse e a disposição para conversarem comigo.

A disposição das interlocutoras de pesquisa na troca de ideias e de experiências foi algo notório no decorrer do trabalho de campo. Ainda não tenho certeza se por conta do isolamento social, mas as conversas fluíram e renderam com bastante densidade. Com subjetividades afloradas, pudemos compartilhar de muitas risadas, choros, contos, causos, situações absolutamente constrangedoras ou revoltantes, outras completamente hilárias. Trabalhando, de pijamas, maquiadas, deitadas na cama ou no sofá, acordando, cuidando dos filhos, com os filhos no karaokê da sala ou com cremes no cabelo, nós conversávamos. Sem querer romantizar o trabalho de campo, posso dizer que essas mulheres me receberam, a maioria, com tamanha gentileza que, às vezes, eu mal sabia corresponder. Confiaram a mim momentos de intimidade, confissões de conquistas e relatos de violências, reflexões sobre seus corpos e de autoestima que extrapolaram qualquer expectativa minha. Esse tipo de campo somente com mulheres e neste período de isolamento social foi completamente novo a mim e sei que muito das condições deste trabalho e da confiança em mim depositada foi, em

diálogo com as habilidades de pesquisadora, por eu ser mulher. Afinal, certas coisas não confiamos aos homens, pelo menos não aos desconhecidos, e eu era uma desconhecida naquele momento.

Ainda credito um tanto dessa intensidade de trabalho de campo ao isolamento social. Tempos de quebras dramáticas de rotinas, de incertezas, de medos, de frustrações de planos, muitas vezes de solidão, de imprevisibilidade em algo não vivido pelas gerações presentes e de lamento pelos nossos mortos, não parece que passariam despercebidos às nossas emoções e às próprias dinâmicas sociais.

Considero a importância metodológica de delinear essas condições de pesquisa aos leitores, condições singulares desse momento histórico que marca um mundo (como, tenho certeza, experienciaram outros pesquisadores, cada qual com a sua pesquisa, seus métodos e possibilidades). Estas condições me orientaram em definitivo: o foco são as mulheres que produzem stand-up e como a fazem. Ou seja, trato de temas emergentes do campo e não do meu projeto de pesquisa primeiro e, particularmente, me agrada que assim tenha se dado esta pesquisa.

Houve sempre o preparo antes das entrevistas: buscava o maior número de informações possíveis sobre a próxima comediantes a ser entrevistada e assistia a quantas apresentações fossem possíveis de cada uma disponibilizadas na internet. Isso me possibilitava ter uma noção de seus estilos de comédia, da composição de suas personas cômicas e me munir de informações básicas sobre elas. Com estes estudos, pude seguir a proposta de entrevista aberta, estabelecendo algumas perguntas básicas que me permitiram compor um perfil social das comediantes, o qual será devidamente apresentado no primeiro capítulo. Ainda que sem um roteiro fechado, estabeleci algumas questões para nortear estas entrevistas: carreira na stand-up, suas estratégias de palco e a recepção do público.

Diante da rede de contatos que pude compor com as interlocutoras de pesquisa, acredito que a expectativa de respostas prontas a perguntas fechadas durante nossas interações foi pouco presente. Dada à dinâmica destas conversas, em que considero que havia uma postura mais confortável de ambas as partes, registro as passagens destas narrativas transcritas durante o texto como depoimento pessoal, o que não me impedirá de chamar de entrevista também no corpo da tese a fim de evitar repetições.

Nossas conversas, neste período de isolamento social, foram realizadas por

plataformas on-line, em maioria pelo Skype⁹. Nossos encontros foram gravados em áudio, momentos em que foram registradas as autorizações das interlocutoras para a gravação. Quando oportuno por plataformas que permitiam a gravação de vídeo (como o próprio Skype), estes também foram gravados em vídeo e disponibilizados às comediantes, imediatamente e automaticamente na janela de nossa conversa aberta nestas plataformas.

No total, foram 40 horas e 18 minutos de áudios gravados. A entrevista mais longa foi de 3 horas e 42 minutos, realizada em dois dias consecutivos, enquanto a mais curta durou exata 1 hora, com uma média de 1h36min de entrevista para cada interlocutora. Uma vez transcritas, totalizaram 463 páginas¹⁰. Além destas 25 comediantes, pude entrevistar um comediante, muito citado por elas como antigo professor de stand-up e, tanto por isso, achei oportuno esse contato¹¹. Seguramente não trabalhei com todos os dados que colhi em campo e arbitrariamente deixei dezenas de questões à parte deste texto. Todas as narrativas me contavam sobre diferentes percursos, diversas perspectivas, inspirações de vida e múltiplos cotidianos. Mas, ao mesmo tempo em que cada uma delas me contava uma trajetória, algumas narrativas se cruzavam. Nesses cruzamentos, pude organizar os dados de campo que aqui exploro.

Planilhas me auxiliaram a organizar os dados básicos, enquanto fichamentos e planilhas de fichamentos das transcrições das entrevistas me permitiram chegar a questões que, mesmo longe de serem iguais, se conectavam. Todo esse processo se deu com um intenso processo de transcrição de gravações e de retomada das entrevistas, o que também facilitou identificar as questões que aqui proponho.

Para sistematizar os dados, criei duas planilhas principais. A primeira, com dados

⁹ Skype é um software que possibilita a interação entre duas ou mais pessoas por meio de conexões de voz e de vídeo via internet.

¹⁰ Segundo as normas ABNT NBR 14724:2011.

¹¹ O professor e comediante stand-up com quem pude conversar é Fábio Lins. Assim como com as interlocutoras de pesquisa, as trocas com este comediante foram bastante frutíferas e generosas. Fábio, além de compartilhar comigo suas experiências e também informações de suas pesquisas, convidou-me a participar de um Live com o tema “Mulheres na Comédia”, realizada no dia 24 de julho de 2020, com as comediantes stand-up Aline Ewald, Aline Lima, Bruna Braga e Dani Franco. A Live está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VMds0FYq_tk&t=251s. Igualmente propôs que uma de nossas conversas, sobre a ascensão da stand-up comedy no Brasil e a participação das mulheres nesta história, fosse publicada em áudio como um episódio de seu Podcast “Podcast do Fábio Lins”. A publicação no podcast foi feita em 12 de outubro de 2020, como “Episódio 26 – Fábio Lins conversa com Juliana Sechinato” e está disponível em: <https://open.spotify.com/episode/06E26qSU84XiOFpA3wPsz?si=irbEool4SI2-KT7k1z64ZQ>.

primários, organizada por 1. Identificação (nome; idade; CEP de origem; CEP atual; estado civil; cor/raça¹² e número de filhos), 2. Formação Acadêmica e Atuação profissional (formação acadêmica; Instituição de Ensino de Formação; ano de formação; ocupações principais¹³), 3. Stand-up (ano de entrada na stand-up comedy; tempo de openmic; grupos stand-up que já participou ou que participa; palhaçaria [sim ou não]), 4. Temas das piadas, 5. Público (perfil do público presencial/internet), 6. Tempo de entrevista e 7. Quantidade de páginas de transcrição. Outras planilhas foram construídas para cruzar estes primeiros dados, que serão mais bem apresentados nos capítulos desta tese.

Além disso, pude fichar as transcrições de entrevistas por assuntos, já registrando trechos de entrevistas e identificando quais delas falavam o que e em qual contexto. Estes assuntos emergiram durante as entrevistas e possibilitaram a criação de outra planilha principal, a partir da qual pude ir construindo categorias que me possibilitavam ligar esse conjunto de materiais, cruzar dados e colocar em perspectiva as narrativas das comediantes, seguindo os assuntos e as expressões mais recorrentes, mas também aqueles que identifiquei com maior impacto e significância para as interlocutoras de pesquisa. A sistematização de dados alicerçada nos fichamentos, nas planilhas e nas tabelas me permitiu dialogar entre esses mesmos dados, chegando às questões que apresento nesta tese.

Marcações textuais

Antes da apresentação dos capítulos e, portanto, das questões que analiso nesta pesquisa, apresento algumas organizações e marcações textuais para facilitar e localizar a leitura deste trabalho.

As fotos aqui registradas foram escolhidas e cedidas pelas próprias comediantes. A cada final de entrevista, solicitava-lhes se poderiam me mandar de duas a quatro fotos que elas achassem que melhor as representariam como comediantes (stand-up ou não), e que deveriam vir acompanhadas dos autores das fotos para os créditos que eu deveria conceder da imagem, local e ano. Da mesma forma, lhes pedi que sugerissem qualquer legenda que gostariam e me comprometi a usá-las, ao contrário, apenas registraria seus nomes, os locais, o ano da fotografia e os créditos da imagem. As imagens sem crédito de autoria, por sua vez,

¹² Sigo a denominação de “cor ou raça” do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

¹³ As ocupações principais deveriam ser identificadas por demanda de tempo empregado e retorno financeiro da ocupação, ou seja, a ocupação que gastavam mais tempo e ganhavam mais para a menor, e assim por diante.

resultam da sua não informação pela interlocutora. Ressalto que não faço análise das imagens aqui registradas. No entanto, considero a importância de se fazer o registro fotográfico, de modo que o leitor possa, por outras vias além do texto escrito, visualizar as interlocutoras de pesquisa e suas personas cômicas (em cena ou não).

Já as expressões nativas são marcadas entre “aspas duplas”, enquanto narrativas curtas das comediantes são marcadas no texto entre “*aspas duplas e itálico*”. Por sua vez, narrativas mais extensas que três linhas são registradas com recuo 1,25cm, em itálico e letra menor, indicando ao final o nome da comediante e a data do depoimento. Quando estas passagens surgirem em diálogo comigo, ou seja, quando houver falas minhas, identificar-nos-emos pelas iniciais de nossos nomes, no meu caso JS. Por sua vez, entre “*aspas duplas*” dentro destas narrativas em recuo indicará uma suspensão da primeira pessoa, acionando a fala de um terceiro, ou, na segunda hipótese, uma suspensão de tempo, quando, por exemplo, expressam um pensamento ou uma intenção passada ou futura.

Conforme combinado com as interlocutoras de pesquisa durante as entrevistas, os nomes de outros comediantes citados por elas serão substituídos pela letra X (por exemplo, o “comediante X falou aquilo”), garantindo sigilo de informações sobre terceiros que, para esta pesquisa, não são relevantes e que poderiam implicar tensões para as entrevistadas. Além disso, vale notar que apresento todas as interlocutoras de pesquisa no decorrer desta tese com nome artístico, idade, estado natal e cidade atual, profissão, formação acadêmica, instituição de formação e ano de entrada na stand-up comedy. Estes dados, assim como outros dados mais históricos da stand-up comedy no Brasil e de composição de grupos, foram cedidos durante as nossas conversas, haja vista que o campo da internet ainda oferece poucos dados biográficos e profissionais destas mulheres, motivos pelos quais também julguei pertinente registrar o possível de informações sobre as interlocutoras e seus grupos de atuação na stand-up comedy.

Citações de autores igualmente são localizadas no texto entre “aspas duplas” e serão facilmente identificadas pelas leitoras, pois estarão devidamente referenciadas. Da mesma forma, *títulos de livros e de artigos* estarão marcados em itálico e acompanhados das devidas referências do autor, o que permitirá ao leitor diferenciá-los das expressões estrangeiras também marcadas em itálico, como manda a norma, que não serão referenciadas. No entanto, gostaria de chamar atenção para o termo stand-up e stand-up comedy, os quais não marco desta forma, e *comedy club* que virá com sua devida marcação. Embora entenda que são termos ainda não usuais a todos, dou-me a liberdade de operar com estes estrangeirismos,

pois, além de recorrentes em campo e já em um amplo público, assim como outros termos que ao longo da história foram incorporados aos nossos usos habituais, acredito que estes não serão traduzidos para a Língua Portuguesa e assim permanecerão, se perpetuados. Diferentemente do caso de *comedy club*, haja vista que a expressão clube de comédia assume o mesmo significado de sua tradução na nossa Língua.

Os capítulos

Desta forma, esta tese trata da inserção das mulheres como agentes produtores de humor, mais especificamente de humor stand-up comedy, e está organizada em quatro capítulos. No primeiro deles, abordo dois elementos iniciais e fundamentais a este trabalho. Analiso, pois, a stand-up comedy enquanto gênero humorístico apresentada a partir da perspectiva dos estudos da performance, em especial a norte-americana que concebe a performance como evento, como ação e como comportamento restaurado (SCHECHNER, 1985) e cuja ênfase, segundo a antropóloga Luciana Hartmann (2005), dá-se na própria construção performática, salientando uma experiência contextualizada e sua função poética (BAUMAN, 1977; BAUMAN, BRIGGS, 2006). No segundo momento deste primeiro capítulo, contextualizo e sinalizo a atuação das mulheres que produzem stand-up comedy no país para, assim, apresentar as interlocutoras de pesquisas. Por meio de categorias nativas e de outros dados emergentes do trabalho de campo, identifico algumas informações e características básicas destas interlocutoras que permitem localizá-las tanto na cena stand-up comedy, como fomentar elementos para refletir sobre a composição de suas personas cômicas e suas carreiras profissionais em um palco e um meio de comediantes até agora não tão acostumado com mulheres.

Por sua vez, o segundo capítulo é marcado por três momentos: no primeiro, por uma discussão sobre o riso e o humor, localizando-os na sua literatura filosófica a partir das perspectivas de autores clássicos como campo da razão, mas também do poder. Ainda trato de gênero enquanto categoria analítica que auxilia a pensar a relação das mulheres com o humor na sociedade contemporânea, refletindo os efeitos das relações de gênero que produzem e inscrevem relações de poder nos corpos. Já no terceiro momento, trato da relação das mulheres com o humor e como esta relação é efeito de tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994) em que o riso nem sempre é bem-visto às mulheres. Trato, ademais, da expressão “comediante mulher” ou “humor feminino” e argumento porque as dispense em favor da expressão “humor produzido por mulheres” ou simplesmente “as comediantes”, em oposição

à hierarquização e à naturalização que as primeiras expressões podem sugerir.

Já o terceiro capítulo apresenta as relações tecidas no cotidiano profissional das comediantes stand-up, em especial das interlocutoras de pesquisa, elencadas a partir das narrativas emergentes do trabalho de campo. Este capítulo considera as formas que as mulheres que produzem stand-up comedy negociam as suas performances, as suas identidades cômicas e gerem profissionalmente suas carreiras, considerando experiências que implicam relações de gênero. Expressando preocupações e considerações comuns entre estas interlocutoras e que se colocaram durante o trabalho de campo como significativas relações para que se realizem enquanto comediantes, trato dos desafios e das expectativas, assim como de suas estratégias performáticas e profissionais. Analiso, assim, desde a questão da escolha das roupas, a opção pelo estilo narrativo e a consequente composição da persona destas comediantes, às estratégias profissionais mobilizadas por elas para obterem êxito na stand-up.

Por fim, o quarto e último capítulo desta tese aborda, no primeiro momento, os temas das piadas e as motivações das interlocutoras de pesquisa para a escolha e a escrita de seus textos, narrados por elas como um lugar de incômodo. No segundo momento deste capítulo, trato de como estar em palco performando comédia stand-up comedy a elas expressa uma forma de exercício de poder, sobre a que este poder se refere e como se relaciona com a stand-up comedy a partir da perspectiva das interlocutoras de pesquisa.

1 A STAND-UP E AS MULHERES NA STAND-UP

Porque quando eu menstruei a primeira vez, a minha vó falou assim, “Ó, Arianna, agora que você tá menstruada, não pode mais lavar a cabeça nesse período, porque senão o sangue engrossa”. – Já viram isso?

“Ó, Arianna, não pode mais cortar o cabelo com a cabelereira menstruada, porque senão o cabelo engrossa”.

Gente, mas o que que a minha vó acha que a menstruação é? Uma farinha que engrossa tudo? E tem homem que tem nojo de transar com mulher menstruada!

– Vai lá menino, que isso engrossa tudo!

Arianna Nutt¹⁴.

Este capítulo inicial discorre sobre dois elementos fundamentais a esta tese. No primeiro momento, disserto sobre a stand-up comedy enquanto gênero humorístico apresentada por meio dos estudos da performance. Para tanto, mobilizo a perspectiva dos estudos da performance norte-americana que concebe a performance como evento, como ação e como comportamento restaurado (SCHECHNER, 1985) e cuja ênfase, segundo Hartmann (2005), dá-se na própria construção performática, salientando uma experiência contextualizada e sua função poética (BAUMAN, 1977; BAUMAN, BRIGGS, 2006)¹⁵. Destaco seu aspecto dialógico e interativo, marcado pela impressão de improviso fundamental a este espetáculo cômico, além de algumas delimitações performáticas em que trago a questão da composição da persona das comediantes e da autoria do texto também como matriz para a emergência de relações sociais entre este meio. Apresentar a stand-up comedy, baseada nestes elementos, permite explorar uma performance técnica bem como normas e relações sociais emergentes deste modelo de comédia, atribuindo densidade ao gênero artístico para entender a stand-up além de contação de piadas e com elementos necessários à compreensão tanto da sua construção performática quanto da atuação profissional de comediantes e que implicam nas

¹⁴ Arianna Nutt em “ARIANNA NUTT - STAND-UP” [15min59seg]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEdVcXU-Nvs>. Postado em 23 dez. 2020. 420 visualizações até 22 fev. 2021, data de acesso.

¹⁵ Esta corrente norte-americana emerge nas décadas de 1960 e 1970 a partir de diálogos entre os estudos de rituais, de folclore, de etnografia da fala, de sociologia, de antropologia do teatro, entre outros (LANGDON, 2006; DAWSEY, 2006). Essa abordagem é particularmente interessante ao passo que permite pensar a própria construção performática da stand-up em seu contexto cênico e cômico, bem como a produção criativa e expressiva das próprias comediantes de forma processual. Propõe, pois, algumas delimitações entre a performance cultural (como evento) e a vida social como dramaturgia (GOFFMAN, 2002).

cenas das mulheres que produzem stand-up comedy.

Ainda trato ligeiramente da assunção da stand-up comedy no Brasil para, já no segundo momento deste capítulo, entrar na questão das comediantes, contextualizando e sinalizando a atuação das mulheres que produzem stand-up comedy no país e, assim, apresentar as interlocutoras de pesquisas. Por meio de categorias nativas e de outros dados emergentes do trabalho de campo, identifico algumas informações e características básicas destas interlocutoras que permitem localizá-las tanto na cena stand-up comedy quanto sugerir reflexões sobre a composição de suas personas cômicas e sobre a atuação profissional em um palco e um meio de comediantes até hoje não tão acostumados com mulheres.

1.1 A stand-up

Segundo Moreall (2014), uma das formas de classificar as artes como humor é em relação ao retorno que elas propiciam. Indicou, pois, que a arte mais antiga que objetivava a diversão como resposta foi a comédia dramática no século V a.C., elaborada pelos gregos um pouco antes de inventarem a tragédia. Fundamentado em Aristóteles, Moreall (2014) observa que, se para a tragédia a resposta deveria ser a piedade e o medo, para a comédia esse retorno deveria ser o riso. Davis (2014) nota que neste processo de esperar algum retorno também faz parte a audiência, que prefere saber o que esperar do palco e produzir suas próprias expectativas.

Para Monreall (2014), a comédia é uma forma ampla de classificar todos os seus formatos e estilos: do carnavalesco ao grotesco, à ironia, ao ridículo etc. Aponta que a ramificação da comédia em gêneros como a farsa, a sátira, a paródia, a palhaçaria, a *commedia dell'arte*, a burlesca, a comédia de costumes, de erros, de personagens, entre tantas, ocorreu ao longo dos séculos. Já entre os novos formatos de comédia que o século XX trouxe, multiplicados pelo cinema, pela televisão e pelas artes cênicas, está a stand-up comedy.

A stand-up comedy contemporânea pode ser sintetizada como um formato de comédia em que o espetáculo, geralmente curto, consiste em um comediante sozinho em palco representando a si mesmo. Contando apenas com um microfone e uma banquetta, seu cenário também se constitui geralmente por um único foco de luz e, algumas vezes, por cortinas fechadas ao fundo no caso de clubes de comédia, não fazendo uso de recursos cênicos mais elaborados, como sonoplastias, jogo de luzes e uso de figurinos teatrais. Nesta cena, o comediante deve ter um texto autoral e original, sem produzir piadas que já caíram em domínio popular, passando a impressão ao público de que sua cena é sempre autêntica e

inédita, e que suas piadas versam sobre si mesmo, em uma espécie de comédia autobiográfica (GILBERT, 1997). Além disso, cabe dizer que a stand-up tem um aspecto dialógico, em que o comediante interage com o público presente, seja por meio de interações diretas ou por meio dos retornos da plateia que, por sua vez, podem ser aplausos, risos, vaias etc. e que ditarão os rumos e o ritmo do espetáculo. Sem institucionalização da profissão, normas de conduta, regras para contratos de shows, fiscalização de direitos autorais, entre outros, são organizadas e regidas por normas socialmente convencionadas pelo próprio circuito profissional de comediantes, geralmente composto por aqueles com maior prestígio na cena local.

Sobre a origem da stand-up comedy, embora não seja difícil encontrar sugestões, não parece que há um consenso entre os pesquisadores (MINTZ, 1985). Enquanto Parkin e Davis (2014) citam os divertidos sermões da Idade Média, adaptados à sátira literária em *Elogio da Loucura* de Erasmus de Roterdã, Ian Brodie (2014) observa que relacionar a stand-up aos primeiros comediantes norte-americanos ou aos bobos da corte (cuja performance não dependia do retorno da audiência) seria uma tentativa de enquadrá-la por conteúdo ou função, a despeito de seu formato cômico.

Lawrence Mintz, em seu texto *Stand-up comedy as social and cultural mediation* (1985, p. 71, tradução minha) observa que os pesquisadores que afirmam uma história da stand-up não oferecem referências bibliográficas, já aqueles que as oferecem deixam o tema pouco consistente. A autora considera, pois, que, apesar de ser provavelmente a “mais antiga, mais universal, básica e profundamente significativa forma de expressão humorística (excluindo talvez as informais e verdadeiramente espontâneas brincadeiras e piadas sociais)”¹⁶, não há uma história definitiva da stand-up na América. Sophie de Bruijn, em sua pesquisa *From Diller to Schumer* (2018), por sua vez, aponta que, nos Estados Unidos, a stand-up só se populariza como *sitcom* televisivo na década de 1970, quando se torna um fenômeno cultural com mais tempo de palco e sem intercalações de outras esquetes cômicas, tendo seu ápice nos anos 90.

Bem-sucedida na Europa por abordar o estilo de vida urbano contemporâneo (MÜLLER, 2014), seja qual for sua história de consolidação enquanto formato de comédia, Brodie (2014) aponta o microfone como artefato tecnológico imprescindível para a

¹⁶ No original: “Stand-up comedy is arguably the oldest, most universal, basic, and deeply significant form of humorous expression (excluding perhaps truly spontaneous, informal social joking and teasing)” (MINTZ, 1985, p. 71).

profissionalização da stand-up comedy na sua forma contemporânea. O instrumento permitiu, de acordo com o autor, assim como a amplificação de outras performances de arte verbal, a sua realização em um palco com o uso da voz natural. Segundo o autor, houve a incorporação segura de tom e de inflexão, de resmungos, de suspiros e de outras transgressões verbais, bem como o alcance maior da audiência, mas mantendo certo controle sobre a performance e trazendo certa segurança à stand-up contemporânea para uma dinâmica com uma plateia responsiva – antes, acontecia a única voz do comediante em competição dinâmica com a do público. “Em suma, o microfone trouxe a voz íntima ao palco, investindo-a em poder. O microfone é tão central na arte da comédia stand-up que é o símbolo mais frequente usado para representá-lo” (BRODIE, 2014, p. 735, tradução minha)¹⁷.

Figura 1 – Bruna Braga no palco do Teatro Gazeta para reprodução do Comedy Central. São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

A construção de um evento performático dialógico é uma das características fundamentais da stand-up: uma forma profissional de humor interativo que acontece em um

¹⁷ No original: “In short, the microphone brought the intimate voice to the stage, investing it with power. The microphone is so central to the art of stand-up comedy that it is the most frequent symbol used to represent it” (BRODIE, 2014, p. 735).

palco com uma audiência responsiva (MÜLLER, 2014; BRODIE, 2014; RUTTER, 1997). Aplausos, perguntas, gargalhadas descompassadas da audiência e o riso como resposta marcante, entre outras possibilidades coletivas ou individuais de participação, são partes constituintes desta performance, em que o silêncio não é interessante (RUTTER, 1997).

[...] o discurso da performance é o discurso de mise-en-scène, tornando o performer uma parte e nunca o todo do espetáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som, etc. serão tão importantes quanto ele – ele poderá ser todo enquanto criador, mas não enquanto atuante) (COHEN, 2011, p. 102).

Este caráter interativo possibilita a ressignificação da participação do público, cuja recepção e retorno promovem sua posição de espectador à atuante (NESPOLI, 2010; RAPOSO, 2010). Nesta dinâmica, o performer busca na plateia a completude do espetáculo, já que é a sua audiência que vai contrabalancear a cena, influenciando de forma significativa a performance (NESPOLI, 2010). Renato Cohen, em seu livro *Performance como Linguagem* (2011), observa, no entanto, que a participação mais ativa do público não implica que este terá poder sobre a totalidade do espetáculo.

O espetáculo stand-up comedy revela uma experiência bastante dinâmica e sonora, em que o ato da fala e de narrar estruturam e orientam a performance (RUTTER, 1997). Interações, tiradas rápidas, comentários sobre o ambiente, improvisos em cima de imprevistos (tanto da situação quanto de participações do público), ainda são alternativas que, quando bem executadas, reforçam a competência do comediante, reiterando uma boa avaliação da audiência que julga a habilidade do performer em lidar com o espetáculo ao vivo (RUTTER, 1997; LOCKYER, MYERS, 2011).

De acordo com Kelsey Timler (2012), em *Critical Laughter: the stand-up comedian's critique of culture at home*, e Sharon Lockyer e Michael Pickering (2008), em *You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media*, o emergente senso de coletividade do público e a negociação com o comediante durante a performance são peças-chaves para que o cômico se realize na stand-up comedy, pois são também caminhos para que o comediante tenha liberdade de brincar e de fazer suas piadas em cena de forma mais segura. Extrapolando, em certa medida, as expectativas do público, o domínio do comediante em articular de forma cômica certas ocorrências emergentes do evento e a sua habilidade em lidar ao vivo com a plateia investe na sensação de ineditismo e na expressão de autenticidade do show, autorizadas pelo caráter interativo e informal impresso na performance stand-up,

marcando o evento como uma experiência única (RUTTER, 1997).

Figura 2 – Jing Jing no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Essa marca de autenticidade da performance stand-up é narrada pela comediante carioca Jordana Morena, de 23 anos, que, além de ter formação e experiência como atriz, cursa Cinema na Universidade Federal Fluminense e também trabalha como criadora de conteúdo digital. Jordana, nos poucos mais de 6 meses atuando como stand-up comedy viu nessa característica dialógica um desafio.

Porque stand-up é muito diferente de você atuar, né? Muito diferente, completamente diferente. Então, às vezes, a gente engrenava no texto como uma atuação e acabava não sendo algo ganho, porque as pessoas talvez não estivessem entendendo que aquilo era stand-up. E às vezes isso quebrava, tirava a comicidade, porque acaba que não tava no lugar encaixado ali, entendeu? Às vezes você... Eu atuava muito mais no início e acabava uma coisa que não tava encaixada. Então, esse contato com o público é muito importante para eles perceberem que o que você tá falando ali não é um texto, é para justamente parecer algo não fixado, algo improvisado. Então, você também tem que saber lidar com as reações da plateia e conversar e tudo mais e saber sair daquilo [...]. Mas era uma insegurança minha, de sair do meu texto e não conseguir voltar, mas eu acho que isso é crucial para o stand-up.

Jordana Morena, depoimento pessoal, 26/04/2020.

Figura 3 – Jordana Morena no palco do Japeri Comedy’s Show. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2020.
Crédito da imagem: Lara Xavier.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Mesmo com uma clara demarcação entre comediante e público, o espetáculo stand-up propõe caminhos outros à plateia por meio de uma experiência coletiva que quebra a expectativa de fronteira entre performer-espectador (COHEN, 2011) e que vai rompendo a quarta parede, componente dramaturgo por meio do qual a stand-up custosamente opera¹⁸. Neste entendimento, Rutter (1997) sugere que esta cena seja analisada com fundamento na experiência humorística, colocando em relevo a interação e a negociação entre espaço, audiência e performer, em que o texto do comediante é apenas parte do espetáculo.

Nesta perspectiva, parte-se do princípio de que o significado de um enunciado é construído e negociado localmente; portanto, entende-se que a significação do humor não apenas emerge da interação e é por ela

¹⁸ De acordo com Lockyer e Myers (2011), no trabalho *‘It’s About Expecting the Unexpected’: Live Stand-up comedy from the Audiences’ Perspective*, a interação entre comediante e audiência na stand-up comedy diz mais sobre a avaliação do público sobre a habilidade e a competência performática do comediante em lidar com a cena ao vivo e com possíveis intervenções da audiência, ressaltando sua capacidade de improviso, do que a possibilidade de intervir na cena em si. Em pesquisa sobre o público norte-americano da stand-up comedy, ressaltam a preferência de consumirem espetáculos em locais menores em que esta interatividade pode se mostrar mais presente e efetiva entre os presentes.

constituído, mas também constrói e organiza o próprio contexto imediato da interação. Diferente do humor conversacional, a piada é um humor ritualizado na estrutura de um ato de fala específico. Apesar de ser claramente parte do humor, o humor é uma categoria mais ampla e indefinida. Contar uma piada consiste em proferir um ato de fala específico, uma expressão formulaica [sic] que termina com um remate (punchline [...]) que produz ou pretende produzir o riso (BASTOS; STALLONI, 2011, p. 160).

Desta forma, o texto do comediante stand-up não se reduz ao único recurso que orientará a performance. Isto porque é produto e instrumento matriz que, além de dialogar com a persona do performer e que dará tom à cena, rege algumas regras de conduta socialmente acordadas entre o circuito de comediantes, como a originalidade e a autoria dos textos cômicos, que são requisitos básicos para a stand-up e critérios que funcionam como um dos limites deste gênero humorístico para o reconhecimento e o prestígio profissional dos comediantes. Assim, stand-ups não se reconhecem enquanto piadistas que, por sua vez, remetem à habilidade de contar piadas previamente elaboradas e que são de domínio popular. Entretanto, tal como em campo, mesmo que haja divergência entre piada e texto, podemos transitar entre estas expressões, desde que estabelecido que a piada do comediante stand-up diga sobre uma produção de texto autoral e original (cuja autoria deve sempre ser creditada) e não a um repertório de domínio público.

Muito embora haja um comércio tímido, mas ativo, de compra e de venda de piadas, e que doações de piadas possam acontecer amigavelmente entre comediantes mais chegados entre si, o roubo de piadas é prática marginalizada na stand-up comedy brasileira. Como um código de ética entre os comediantes, uma vez que os textos não são, na maior parte das vezes, publicados em documentos e que não há uma cultura de registros em um mercado de ações para direitos autorais (LITTLE, 2014), há uma espécie de “policimento” de classe que implica uma vigia entre si. São como dispositivos de vigilância que abrangem técnicas de controle e de regulação (FOUCAULT, 2006) que constituem, inclusive, os próprios comediantes stand-up, ao passo que, saber e participar deste movimento, também é uma forma de informar quem é e quem não é comediante stand-up, diferenciando-se de outros atores e agentes cômicos, como os contadores de piadas de repertório popular, por exemplo.

No espaço das redes sociais da internet, esse policimento ao mesmo tempo em que fica mais complexo, porque há uma explosão de produção e de replicação de conteúdo, é, do outro lado, reforçado por grupos de apoio que se formam em plataformas on-line e que denunciam massivamente postagens e publicações na internet que plagiam piadas. Por

exemplo, no dia 19 de julho de 2020, em uma postagem na rede social TikTok¹⁹, em que um casal encena a piada escrita por Xanda Dias²⁰, a própria comediante comenta: “*Tb acho [concordando com a lógica da piada], e essa piada é MINHA. Só olhar a última gravação da Praça é Nossa que eu fiz. Inclusive o vídeo tenho postado aqui ;)*”. Em colaboração, após denúncia em grupos on-line, outras dezenas de comediantes marcaram o perfil de Xanda Dias, cobrando os créditos da autoria da piada²¹.

Como uma autoria socialmente reconhecida, stand-ups se favorecem de uma comunidade até hoje limitada de comediantes para que a autoria das piadas seja confirmada e vigiada, formando, como apontou Little (2014) também na stand-up comedy norte-americana, suas próprias normas sociais que compensam ausências de proteção legal para seu trabalho criativo.

Já para a elaboração e entrega dos textos em cena, há a orientação para que, tanto o *setup* quanto o *punchline* sejam concisos para que se mantenha uma performance dinâmica, ágil e com concisão expressiva, com entrega de punchlines a cada 30 segundos em média, garantindo um ritmo acelerado em palco. Mhel Marrer, roteirista, atriz, apresentadora e comediante paulista de 38 anos e que há 12 produz stand-up, narra que esse ritmo das piadas ainda implica outras tensões ao comediante: “*É o único trabalho no mundo onde você é julgado a cada segundo.... A cada 10 segundos as pessoas estão julgando se você tem graça ou não, então é muito pesado*”.

A disparidade sugerida entre o *setup* e o *punchline* das piadas caminha no sentido de extrapolar a ordem habitual das coisas. Como observaram Cohen (2011) e Nespoli (2010), essas dessemelhanças abrem leques de possibilidades para novas combinações interpretativas ao passo que um significante pode desenrolar múltiplos significados, favorecendo o acesso às várias leituras de mundo, com possibilidade de criar teses e antíteses. Neste plano narrativo performático, é possível a articulação de lógicas e de expressões que dificilmente apareciam juntas no cotidiano, pois poderiam ser tomadas como desapropriadas ou até mesmo dolorosas, mas que em cena operam como um *collage* que, de acordo com Cohen (2011, p. 60) funciona

¹⁹ Inaugurado em 2016, o TikTok é um site especializado em compartilhamento de vídeos de até 60 segundo de duração. Com rápida adesão, conseguiu mais de 500 milhões de usuários em todo o mundo em 2018.

²⁰ Gaúcha e residindo hoje no Rio de Janeiro, Alexandra Dias ou Xanda Dias é atriz e comediante. Atuando em diversos programas e peças de teatro, iniciou na stand-up em 2014 e se manteve sempre bastante conhecida e reconhecida no circuito de comediantes.

²¹ Disponível em: <https://vm.tiktok.com/JYxN4hx/>. Acesso: 19 jul. 20.

por justaposições de imagens e de ideias.

Como observa Willian Beeman (1981, p. 526), a comicidade envolve um jogo de suposições de significados convencionais de palavras ou de conversas rotineiras, bem como justaposições de quadros interpretativos. O autor argumenta que, na experiência em um evento humorístico, o riso coletivo é a mais significativa das respostas, mas é fundamental lembrar que o público vai preparado e já com fortes expectativas para rir.

Retomando a perspectiva do evento em contexto para a análise, para a antropóloga Mary Douglas (1968, p. 363-4), “as piadas têm efeitos subversivos sobre a estrutura dominante das ideias”. De acordo com a autora, piadas não são exclusivas das expressões verbais e são pouco prováveis em enunciados puros, ou seja, provenientes apenas de falas descontextualizadas, pois emergem enquanto piadas no contexto social em que se realizam. Nesta perspectiva, parte das piadas pode ser expressões não verbais, momentos em que o imagético e a corporalidade tomam o texto e a cena ao articularem-se às narrativas e ao contexto cênico. Propondo, desse modo, um ato enfático, expressivo e conciso, e favorecendo o cômico neste contexto ao vivo, expressões de surpresa, de zombaria, de indignação, de felicidade e mesmo rir junto à audiência (ou da audiência), além das próprias interpretações por meio do corpo para representação, estão presentes em palco como meio de leitura de cena.

Figura 4 – Eva Mansk no palco do Porto Alegre Comedy Club. Porto Alegre/Rio Grande do Sul. 2020. Crédito da imagem: Pedro Heinrich.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Figura 5 – Yasmin Farth, Festival Mamacitas, no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Vale ressaltar que o texto do stand-up será do próprio performer e expressará muito da sua visão de mundo (COHEN, 2011, p. 105). Esta demanda requer que o comediante tenha domínio técnico sobre este formato de comédia, assim como domínio simbólico compartilhado para que favoreça a boa avaliação da audiência, quem determinará a eficácia do espetáculo. Ainda nesta perspectiva, Mintz (1985, p. 74) argumenta que, assim como no humor e na comédia em geral, o processo performático da stand-up comedy assenta-se em um contexto de isenção de expectativa de um comportamento padrão do comediante e na licença poética do humor, permitindo que comportamentos e expressões transgressivas ou não usuais possam ser mobilizadas em cena.

Brodie (2014) atenta que uma das chaves para o sucesso na stand-up comedy é a construção de um texto autobiográfico que dialogue com a composição da persona do comediante para que teça consistentemente com o público essa relação dinâmica e comunicativa, gerando uma primeira identificação e, ao mesmo tempo, um distanciamento

para que a persona seja efetivamente cômica. Logo, é frequente que características estéticas, assim como as identidades e as personalidades desses comediantes, articulem-se e emerjam nas performances, quando jogam com tais características. Desta forma, as narrativas têm como referenciais as próprias marcações do performer, o próprio eu do comediante, que aproximam o público a um estado de reconhecimento e de legitimidade sobre o domínio do performer em cena.

Na perspectiva dos estudos da performance, essa dinâmica evidencia uma via de mão dupla, em que o performer não renuncia o personagem, ainda que não seja unicamente “ele” em cena, ou o que Schechner (1985) chamou de “não não-eu”²². Para Schechner (1985, p. 36, tradução minha), a performance manifesta-se como “comportamento restaurado” de experiências anteriores, a partir de um dinâmico e contínuo processo de aprendizagem e de reelaboração que é constituída por meio de referenciais extracênicos, em que “Performance significa: nunca pela primeira vez. Significa: pela segunda até nth vez. Performance é ‘comportamento duplamente comportado’”²³. Schechner (1985, p. 37, tradução minha) argumenta, pois, que comportamento restaurado implica “‘agir como se eu fosse outra pessoa’ ou ‘se eu estivesse atrás de mim’ ou ‘não eu mesmo’ como que em transe. Mas essa ‘outra pessoa’ talvez também seja ‘eu em outro nível de sentir/estar’, como se houvesse múltiplos ‘eus’ em outra pessoa”²⁴.

Neste processo performático, a dicotomia ator-personagem desmancha-se para renovar-se na ambivalência e na hibridez do performer que não somente atua, mas que da mesma forma não pode sempre estar sendo ele mesmo. “O personagem não é o ator, ao mesmo tempo que não é externo a esse ator. Por isso esse performer age no modo subjuntivo, ‘se eu fosse o personagem’ e não ‘eu sou o personagem’. O que esse ator representa na verdade é algo entre ele e esse personagem” (PESSUTO, 2010, p. 109).

Na stand-up, o comediante, responsável pela autoria e por boa parte do processo

²² Embora siga com a corrente norte-americana dos estudos da performance durante este texto, é válido notar que a noção de persona, de eu, de personagem e de máscaras sociais, ganham destaque, dentre outros, também na perspectiva de Mauss (2003) e de Goffman (2002) que enfatizam as relações dos eus consigo mesmos a partir das interações simbólicas e sociais com os outros em que se inscrevem.

²³ No original, “Performance means: never for the first time. It means: for the second to the nth time. Performance is ‘twice-behaved behavior’” (SCHECHNER, 1985, p. 36).

²⁴ No original, “‘behaving as if I am someone else’ or ‘as if I am ‘beside myself’, or ‘not myself’ as when in trance. But this ‘someone else’ may also be ‘me in another state of feeling/being’, as if there were multiple ‘me’s’ in each person” (SCHECHNER, 1985, p. 37).

performático, por meio de ações próximas ao seu cotidiano, carrega para a cena uma estética e narrativas autorreferentes. No entanto, como observa Kelen Pessuto (2010, p. 108), em seus estudos sobre o cinema, essas ações performáticas não pertencem mais ao cotidiano, momento em que são reatualizadas e recontextualizadas e em que o próprio performer se recria.

Porque o stand-up é uma arte que você está pelada no palco, tá só você ali. Você não é um personagem, é você que está ali. E eu falei, “Cara, eu não tô fazendo stand-up, eu não tô sendo eu aqui. Eu estou sendo uma puta mentirosa, falando um nordestino para dentro”. Falei, “Não, eu preciso colocar quem eu sou para fora”. E daí tanto que hoje, quando eu subo, no palco eu sou eu, mas muito mais exagerada do que eu já sou. Então foi muito por uma forma evolutiva minha também, tá? Essa evolução que eu estou falando do mundo, também começou a criar na minha cabeça essa evolução [...]. Então eu falo das minhas crenças, eu falo sobre mim.

Arianna Nutt, depoimento pessoal, 12/08/2020.

De acordo com Schechner (1985), ao mesmo tempo em que o performer “não é ele” e “não é o personagem”, ele é um “não não-ele”. Por sua vez, Paulo Raposo (2010, p. 24) observa que a concepção de Richard Schechner do “não não-eu” reside na ideia de uma “fronteira porosa”, base para uma “diluição da relação entre real e ilusório [em cena], que reforça um fluxo instável e permanente entre sujeito/performer/personagem”. Raposo (2010) indica que esta posição do performer renuncia à hierarquização entre o real e o imaginário, criando tensões dinâmicas entre essas dimensões.

Esta dinâmica toma especial perspectiva no palco stand-up, quando o comediante assume a autorreferência estética e biográfica nas narrativas. A representação de si mesmo, dosando a dimensão real e ilusória, permitirá ao público reconhecer na narrativa performática uma narrativa genuína, ganhando forma a legitimidade e a ênfase da sua performance.

O pesquisador Renato Cohen (2011, p. 58), debruçado sobre a *performance art*, evoca a Teoria dos Papéis para apontar uma “multifragmentação” como níveis de máscaras do ator que se polariza entre seu papel e as “máscaras” da personagem para anunciar a expressão *self as context*, quando este performer representa algo em cima de si mesmo (e não faz a si mesmo), compondo suas “máscaras rituais” na performance e que são diferentes de sua pessoa cotidiana.

Sem representar personagens, mas de certo rompendo o eu cotidiano, na stand-up comedy, a emergência da persona cômica deve confluir certas personalidades subjetivas e a aparência física do comediante, de forma que, para a audiência, haja expressão de genuinidade na convergência entre o comediante do palco e a sua pessoa cotidiana. Uma persona cômica bem-sucedida na stand-up deve ser composta por algum tipo de marcação

expressiva ou visual, como gesticulação, entonação de fala, *punchlines* característicos, personalidade e estilos de roupas, de que vão ser lembrados por aquela e para as próximas apresentações, gerando expectativas na audiência sobre o que esperar dos comediantes. Ursa Malgarizi, comediante do Rio Grande do Sul de 39 anos e que também trabalha como assistente pessoal, conta sobre uma intrínseca relação entre a piada e a persona que se estabelece em palco e um pouco de como calibra a sua própria persona cômica.

Ursa Malgarizi (UM): *É que eu acho que tudo vem da persona que tu tá em cima do palco, sabe? Eu acho que, tipo, se eu subir ali toda querida e daqui a pouco eu falar alguma coisa que – sei lá – que eu não queria ter tido filho, eu acho que vai ter gente – tu vai ver – que vai, “Nossa, olha o que ela acabou de falar”, sabe? Mas se tu já sobe com a persona pronta, a pessoa já tá vendo que tu é tu ali: eu já subo com uma garrafa de cerveja no palco. Eu já quero... O que eu quero é que a pessoa olhe e já saiba, tipo, assim, “Cara, olha ali, ela já tá que ela não se aguenta, então a gente pode esperar qualquer tipo de coisa”. E a pessoa vai ouvir, entendeu? Não é uma coisa que vai surpreender ela. A pessoa... Eu já preparo a pessoa com as primeiras coisas que eu falo e com a própria bebida e com a expressão que eu fico para ela estar aberta para qualquer coisa que eu vá falar.*

Juliana Sechinato (JS): *Que persona é essa que você constrói, Ursa?*

UM: *A persona depressiva que bebe para esquecer os problemas.*

JS: *Você é essa pessoa?*

UM: *Sou um pouco.*

JS: *Por que construir essa persona em palco, Ursa?*

UM: *Porque eu acho que o stand-up tem que ser verdadeiro. Se tem uma coisa que eu – na minha cabeça – não casa e de repente tu vá saber, [...] é gente que recebe de outras pessoas para fazer, isso eu acho muito... Qual é a verdade que a pessoa tá passando, sabe? Se foi escrito por outra pessoa? Por mais que eu sente e que eu te diga assim, “Não, olha só: eu passei por isso, isso e isso, eu quero que tu escreva sobre isso aqui que eu passei”. Foi outra pessoa que escreveu, não é a verdade da pessoa. Então eu prefiro pegar e passar, tipo, a verdade da pessoa que eu sou e realmente são as coisas que eu penso, do que falar, “Não, acho que se eu botar isso daqui, tal público vai me escolher melhor”. Eu vou falar... Mas... Eu sei que se eu falasse, por exemplo, mais de feminismo, mais coisa voltada para mulher, eu sei que eu ia conseguir nichar e ter um público muito maior, sabe? Mas não é isso que eu quero, eu não quero ser a comediante disso daqui. Eu quero que as pessoas saibam, tipo assim, “Nossa, não, é aquela mulher que ela é pra baixo, é aquilo dali e fala aquele monte de coisa que ela fala”.*

Ursa Malgarizi, depoimento pessoal, 09/05/2020.

Figura 6 – Ursa Malgarizi no palco do Buteco Comedy Club. Canoas/Rio Grande do Sul. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Na stand-up comedy, a convergência entre comediante e pessoa é intencional e massivamente orientada. Marcações corporais, roupas, narrativas, ênfase nas características físicas e pessoais aproximam o comediante ao agente em cena e validam a composição da persona cômica e da forma caricata que se constrói no espetáculo.

Bruijn (2018, p. 11, tradução minha) argumenta que esse movimento é especialmente relevante para o comediante stand-up, uma vez que este modelo de comédia entrega uma “realidade na cena” cuja “relação de autenticidade e de legitimidade cria uma única relação de intimidade e de codependência entre audiência e performer, que ainda depende da consciência e do conhecimento da identidade do próprio performer”²⁵.

²⁵ No original, “This relation to authenticity and legitimacy creates a uniquely intimate and codependent audience-performer relationship, and also relies on an awareness and acknowledgment of a performer’s own identity” (BRUIJN, 2018, p. 11).

Todo desempenho é uma negociação entre o artificial e o autêntico, mas é especialmente importante em contextos stand-up que a performer em questão invente um artifício que se lê como autenticidade. Para fazer isso, as comediantes stand-up constroem suas personas e performances em torno de marcadores de identidade que são imediatamente visíveis para seu público e, ao fazê-lo, demonstram uma consciência de si e da autoapresentação que parece autêntica e honesta (BRUIJN, 2018, p. 11, tradução minha)²⁶.

Por fim, aponto um despojamento técnico da stand-up comedy que impacta a audiência por meio da expressão de ineditismo, essencial à construção do cômico neste espetáculo. A sensação de improviso fabricada pelos comediantes na relação com o espaço e com o público, embala a avaliação da audiência e estabelece a experiência como raiz da comicidade.

1.1.1 *No Brasil*

No Brasil, a emergência da stand-up ainda foi pouco explorada por pesquisadores, sendo bastante recente em relação aos Estados Unidos e a outros países em que a stand-up já mantém uma tradição, como Canadá e Inglaterra (CUTBIRTH, 2011; MINTZ, 1985; STEBBINS, 1990), onde, segundo Sharon Lockyer e Lynn Myers (2011, p. 166), são muitos os textos que tratam da stand-up comedy abordando-a no seu aspecto sociopolítico, bem como suas técnicas performáticas e discursivas²⁷.

Buscar uma história linear da comédia stand-up no Brasil é tarefa *non grata*, especialmente porque a falta de registros, mesmo nas páginas da internet sobre eventos e biografias de comediantes, é escassa e pouco informativa. É válido notar que a informalidade da formação de comediantes stand-up, bem como os movimentos e organizações próprias entre eles para a sua assunção no país e a sua dispersão regional, reforçam esses furos. Embora reconstituir de forma linear essa história não seja a proposta neste momento, aponto alguns nomes e momentos interessantes para contextualizarmos a stand-up enquanto cena profissional no Brasil, ou seja, aquela em que os artistas se especializam e ganham dinheiro a

²⁶ No original, “All performance is a negotiation between the artificial and the authentic, but it is especially important in stand-up contexts that the performer in question contrives an artifice that reads as authenticity. To do so, stand-up comics build their personas and performances around identity markers that are immediately visible to their audiences, and, in doing so, demonstrate an awareness of self and self-presentation that reads as authentic and honest” (BRUIJN, 2018, p. 11).

²⁷ Para aprofundamento, ver: Gilbert (1997); Horowitz (1997); Olson (1984); Lockyer e Pickering (2008); Mintz (1985); Wagg (1998); Zoglin (2009), entre outras/os.

partir dela e que podem nos dar algumas dicas da atuação das mulheres nesta comédia²⁸.

Dentre alguns precursores, podemos pensar, entre os nomes mais conhecidos, em Chico Anysio, José Vasconcelos, Jô Soares, Dercy Gonçalves, entre outras e outros. São atrizes e atores que, a partir de dado momento de suas carreiras, seja como atores, apresentadores ou compondo monólogos humorísticos, ficam da mesma forma conhecidos por performarem a si mesmos e que intercalavam textos cômicos de própria autoria e de referência autobiográfica com os roteiros prescritos.

Dercy Gonçalves²⁹, por exemplo, em fase posterior de sua carreira consagra-se menos pelas personagens que interpretou do que por performar a si mesma, estrelando em espetáculos que, inclusive, intitulavam-se por seu próprio nome, principalmente desde 1977³⁰. Tendo construído carreira no Teatro de Revista, Dercy era uma defensora da autenticidade da performance, do teatro e da comédia, gênero em que se lançou na década de 1950 quando estreou “Uma certa viúva” em 1954, peça de Somerset Maughan e adaptada por Miroel Silveira.

Dercy ainda se autointitulava como a criadora do gênero da comédia irreverente e da “mulher cômica” no Brasil. A atriz transpunha às personagens a sua persona, pois, como ela mesma observou, “O maior desespero dos críticos, quando comecei a fazer comédia, era não saber onde o autor acabava e a atriz começava” (DO AMARAL, 1994, s/n).

A diferença entre o que eu fazia no teatro de revista e o que vim a fazer na comédia era enorme, porque não era mais um quadro cômico em que eu improvisava à vontade, estivesse sozinha ou contracenando com alguém. Na revista havia uma quantidade enorme de pessoas, em cena e nos bastidores: cantores, bailarinos, atores, maquinistas, contra-regras [sic], costureiras. Existiam companhias com mais de cem pessoas. A comédia era outra coisa.

²⁸ Neste esforço que trago, contei sobretudo com longas e divertidas conversas com o comediante Fábio Lins que atua desde 2008 como stand-up e que pesquisa e está escrevendo um livro sobre os momentos mais marcantes da stand-up comedy no Brasil. Generosamente, Fábio me permitiu mobilizar suas pesquisas, seus conhecimentos e seus dados e informações ainda não publicados. Meus sinceros agradecimentos pela confiança e pela troca.

²⁹ Dolores Gonçalves Costa (1907-2008), conhecida por Dercy Gonçalves, fez 86 anos de carreira como atriz, humorista e cantora brasileira. Oriunda do teatro de revista, também ganhou destaque por suas produções cinematográficas entre as décadas de 1950-1960 e foi uma das maiores expoentes do teatro de improviso do país. Para além dos seus inúmeros trabalhos como atriz e comediante, Dercy ficou popularmente conhecida pela sua forte personalidade e pelas suas entrevistas irreverentes, em que não poupava o uso de palavrões.

³⁰ Entre outros, Dercy Biônica (1977; 1978); Dercy Beaucoup (1979); Dercy Vem aí (1982); Dercy de Cabo a Rabo (1983), Dercy de Peito Aberto (1984), Dercy 80 anos – Adeus, amigos (1987), Dercy, uma lição de vida (1997).

No palco, necessita apenas de atores. Nas coxias, o número de técnicos era muito menor. A base da comédia não é nem a música, nem o esquete, nem mulheres bonitas. É um texto contando uma história com começo, meio e fim. “Porra”, pensei, “será que não vai dar pra improvisar?”. Logo percebi que dava. Só não podia perder de vista o fio condutor, nem perder o sentido do ritmo teatral. Fora isso, podia-se brincar à vontade.

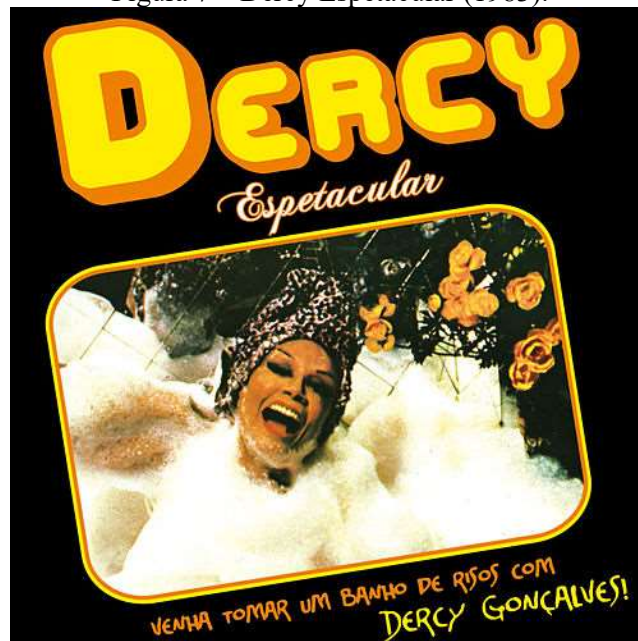
E foi assim que, a partir de Uma Certa Viúva, minha carreira tomou outra direção. Passei a ser a Commedia del'Arte e mais a comédia, sem ser del'Arte.

A primeira coisa que eu fazia quando pegava um texto era desmanchar a imagem da personagem criada pelo autor e construir outra, mais parecida comigo (DO AMARAL, 1994, s/n).

Desbocada e debochada, Dercy podia causar hesitação em alguns diretores e atores que dirigiam e encenavam com ela pela sua capacidade e gosto pelo improvisado em cena, quando, muitas vezes, interagia com o público e causava desconforto em figurões da alta sociedade carioca e paulista da época, pois frequentemente contava causos autobiográficos e cômicos que os envolviam.

No “Dercy Espetacular” de 1983, disco proibido para execução pública e para venda a menores de 21 anos, sem figurinos de personagens, sozinha em palco com um microfone, Dercy Gonçalves fez um show de 43 minutos falando de sua vida com base em textos autorais.

Figura 7 – Dercy Espetacular (1983).



Fonte: <https://br.napster.com/artist/dercy-goncalves/album/dercy-espetacular>.

Assim como Dercy, outras figuras da comédia como Ary Toledo e José de Vasconcellos surgiam com essa pitada ou marca de *self as context*, contando causos cômicos e

autênticos. Tal como ocorreu com ela, nem todos imaginariam que em outros países o que faziam poderia ser chamado de stand-up comedy. Por aqui ainda se demorou a importar essa denominação, e daí também a pouca probabilidade dos próprios artistas e comediantes em se reconhecerem como tal. Ainda mais desigual do que no século XXI, na década de 1990, a internet também não era acessível a todos e só tinham conhecimento deste gênero artístico, já popularizado há décadas em outros países, por exemplo, nos Estados Unidos e na Inglaterra, aqueles que tinham dinheiro para ir ao exterior e consumir stand-up comedy.

Dentro deste movimento lento e bastante restrito de “importação”, aos poucos, atrizes e comediantes foram se convencendo a trabalhar em cima do formato de comédia stand-up em solo brasileiro, que foi assumindo contornos próprios a partir das referências e características nacionais desde então. Podemos, nesse sentido, pensar neste processo de assunção da stand-up brasileira, sobretudo desde os anos 2000.

Em um recorte não preciso, podemos falar em Bruno Motta já fazendo stand-up em 1998 no programa Prêmio Multishow do Bom Humor Brasileiro. Já ano de 2004, tivemos o primeiro Risorama, festival de comédia que nasce dentro do Festival de Teatro de Curitiba. Criado por Diogo Portugal, o Risorama ainda marcou a estreia da Nany People na cena stand-up.

Em 2005, surge o Comédia em Pé, inaugurado por Cláudio Torres Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro, cujo elenco original era composto por Fábio Porchat, Fernando Caruso e Paulo Carvalho. Como estratégia de promoção dos próprios shows, o grupo ainda divulgava o estilo defendendo suas delimitações estéticas e performáticas – inclusive em livro publicado em 2009³¹ –, promovendo-o como uma novidade na cena da comédia no Brasil. Enquanto isso, em São Paulo, surge o Clube da Comédia, com Marcelo Mansfield, Márcio Ribeiro, Marcela Leal, Oscar Filho, Rafinha Bastos e Henrique Pantarotto.

Em 2006, o grupo Santa Comédia faz sua estreia em Curitiba, com o primeiro show exclusivamente de stand-up do Sul do país. No elenco, Marco Zenni, Fábio Lins e Léo Lins marcavam a cena, que tinha frequente participação da comediantes Grazi Maier. Neste ano, ainda surge, em Recife, Murilo Gun na comédia stand-up.

Em 2007, foi a vez de Bruno Motta, de Nany People e de Marcio Ribeiro lançarem o ImproRiso em São Paulo. No Rio, o grupo Deznecessários, com Miá Mello, Maíra Charcken,

³¹ CARUSO, Fernando. Comédia em pé, o livro. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2009.

Marcelo Marrom, Paulinho Serra, Eduardo Sterblitch e Rodrigo Capella também nasce e, mesmo que não fosse exclusivo de stand-up, dele saíram comediantes importantes para esta cena.

Já em 2008, surge na televisão brasileira o programa humorístico *Custe o Que Custar*³², o CQC, impulsionando nomes da stand-up paulistana conhecidos até hoje, como Marco Luque, Rafael Cortez, Dani Calabresa, Oscar Filho, entre outras e outros. Neste mesmo ano, outros grupos surgem em pontos diferentes do país, como em Belo Horizonte/MG, onde estreia o show *Queijo Comédia e Cachaça* com Paloma Santos, Bruno Berg, Gabriel Freitas e Edgar Quintanilha; e em Belém do Pará/PA o *Em Pé Na Rede*, com Murilo Couto, Osmar Campbell, Victor Camejo, Rominho Braga e Davi Mansur. Do mesmo modo, em São Paulo, o *Comédia ao Vivo* aparece e varia bastante seu elenco, pelo qual passaram Dani Calabresa, Fábio Rabin, Marcelo Adnet e Márcio Ribeiro.

Também os clubes de comédia voltados às apresentações de stand-up comedy foram se estabelecendo nesta primeira década do século XXI, como o espaço *Bervely Hills Comedy Club*, em São Paulo, que surge em 1995, mas só depois de anos focará em espetáculos de stand-up e que, vale notar, recebe o primeiro show exclusivo de mulheres que produzem stand-up, promovido pelo grupo *Humor de Salto Alto*, composto por Carol Zoccoli, Micheli Machado e Criss Paiva. Já o *Curitiba Comedy Club*, foi inaugurado em 2010 especialmente para promover a stand-up comedy, assim como o *Comedians Comedy Club* em São Paulo/São Paulo que abriu suas portas no mesmo ano.

É válido notar que, embora citados alguns poucos nomes de comediantes e grupos de outras regiões, neste esboço da ascensão da stand-up comedy no Brasil, há um foco no Sul e no Sudeste. Tendo como fonte, além das pesquisas na internet, minhas interlocutoras e interlocutor de pesquisa e que são maior parte destes dois eixos, esse destaque foi inevitável. Isso não quer dizer que não existiram outros e mais comediantes, grupos e clubes de comédia em outras regiões, no entanto, não pude alcançá-los devido aos limites desta pesquisa. Desta forma, o foco nestas duas regiões seguirá no texto e peço à leitora que leve essa argumentação em consideração.

³² Inspirado no original argentino *Carga Quein Caiga*, estreado em 1995, o programa *Custe o Que Custar* (CQC), exibido semanalmente pela Rede Bandeirantes de televisão entre os anos de 2008 e 2015 no Brasil, era composto por três apresentadores principais dispostos em uma bancada e por uma equipe de repórteres. O programa se destacou no Brasil pelo seu humor ácido, pelas sátiras e pelas críticas políticas.

Os anos 2000 mostraram a assunção da stand-up comedy no país, já com esse nome, principalmente por meio da investida comercial de casas de comédia e da mobilização de comediantes em grupos para se fortalecerem profissionalmente, reforçando e promovendo o estilo na cena, e rentabilizando seus shows de stand-up.

Da mesma forma que a stand-up comedy chega ao Brasil com esse nome por um movimento circunscrito de comediantes e de artistas, seu público, no início, também era restrito, pois composto por aqueles com acesso aos teatros ou que poderiam arcar com os custos dos clubes de comédia que, localizados nas poucas capitais do Sul, Sudeste e do Nordeste brasileiro, exigiam um valor considerável de consumo e de *couvert* artístico. Aos poucos e sobretudo a partir do final dessa década, a stand-up vai abrangendo novos consumidores quando impulsiona a sua popularização, dinâmica em que especialmente a internet foi instrumento de divulgação, bastante mobilizada, desde o início, pelo já conhecido comediante Rafinha Bastos³³, eleito, inclusive, uma das pessoas mais influentes do Twitter em 2011 pelo The New York Times³⁴.

Nesta fase, para além de teatros e de clubes de comédia, a stand-up começa a adentrar também os bares e restaurantes das capitais e, mais lentamente, dos interiores, diversificando seu público consumidor. Sua popularização da mesma forma foi impulsionada quando a stand-up comedy brasileira foi se ajeitando, de certo modo, às características nacionais e regionais e a um público ainda bastante acostumado aos personagens e formatos de comédias mais populares do país.

Fruto dessa assunção, é válido notar que, nesse movimento de popularização, a comédia stand-up no Brasil ficou fortemente marcada como uma linha de comédia

³³ Rafinha Bastos, um dos mais populares stand-up no Brasil, também idealizador e ex-proprietário do extinto Comedians Comedy Club em São Paulo/São Paulo, um dos mais prestigiados clubes de comédia no país, se destacou e ficou conhecido popularmente quando compôs a bancada do programa de televisão CQC. Já polêmico por suas piadas e posturas controversas, em maio de 2011, declarou em entrevista à Revista Rolling Stone uma piada em que diz que uma mulher feia ao ser estuprada deveria dar graças a Deus, pois não foi um crime e sim uma oportunidade. No mesmo ano, foi processado pela cantora Wanessa Camargo após ter declarado na televisão que “comeria ela e o bebê”. Fonte: Istoé. Polícia ouvirá Rafinha Bastos após piada sobre estupro. AE. 20 jul. 2011. 17h46. Atualizado em 27 jan. 2016. 12h45. Disponível em: https://istoe.com.br/147627_POLICIA+OUVIRA+RAFINHA+BASTOS+APOS+PIADA+SOBRE+E+STUPRO/. Acesso: 12 jan. 2021.

³⁴ LEONHARDT, David. A Better Way to Measure Twitter Influence. The New York Times. 24 mar. 2011. Disponível em: <https://6thfloor.blogs.nytimes.com/2011/03/24/a-better-way-to-measure-twitter-influence/>. Acesso: 13 dez. 2020.

reacionária, pois representada ao público, com pouco ou nenhum acesso aos espetáculos ao vivo, por um limitado grupo de conhecidos comediantes, composto por artistas e apresentadores de programas televisivos que se anunciavam como stand-up, a maioria homens e brancos. Muitos destes ganharam destaque como stand-up por suas piadas e posturas preconceituosas, corroborando o entendimento da stand-up no Brasil como uma comédia conservadora. Embora houve maior entrada de comediantes que, como veremos à frente, diversificou o leque de narrativas bem como o público consumidor de stand-up, até hoje esta comédia segue por muitos grupos marcada como um estilo de comédia mais regressista.

1.2 As mulheres na stand-up comedy

A stand-up comedy no Brasil, não diferentemente de outras artes e formatos de comédias, se consolidou como um campo majoritariamente masculino, tal como apontou Gilbert (1997) sobre a stand-up nos Estados Unidos.

Como a pioneira da stand-up no país norte-americano, Kohen (2012, p. 13), Lavin (2004, p. 19) e Bruijn (2018, p. 23) apontam Phyllis Diller³⁵ como aquela que marcou popularmente a diferença entre uma atriz comediante de esquetes ou de filmes cômicos e a performance individual stand-up de “uma mulher só”, ainda nos anos 50. Comparação comum à época, Diller era frequentemente reconhecida como aquela que “conta piadas como um homem” (KOHEN, 2012, p. 7) e como a versão feminina de Bob Hope³⁶ (KOHEN, 2012, p. 13). Bruijn (2018, p. 24) observa que Diller reforçou a presença da comediante que prepara e ao mesmo tempo é objeto do ridículo e foi no palco “persona que era uma palhaça da feminilidade falida” (BRUIJN, 2018, p. 112, tradução minha)³⁷.

³⁵ Phyllis Ada Driver (1917-2012), conhecida como Phyllis Diller, foi uma conhecida atriz e comediante norte-americana. Iniciando sua carreira como humorista aos 37 anos, Diller atuou em mais de 30 filmes, além de ter protagonizado diversos shows de humor na televisão como *The Phyllis Diller Show* e *The Beautiful Phyllis Diller Show* na década de 1960, quando já era reconhecida como stand-up. Reconhecida como uma pioneira no campo do humor produzido por mulheres em Hollywood, Diller marcava a sua persona cômica com a extravagância dos cabelos bagunçados e de roupas exageradas.

³⁶ Nascido na Inglaterra, Leslie Townes Hope (1903-2003), conhecido por Bob Hope, foi um comediante, ator e ex-astro de vaudeville nos Estados Unidos, e se consolidou na comédia já na década de 1940 ao lado do cantor e ator Bing Crosby, com quem formou uma das mais clássicas e famosas duplas cômicas do cinema. Conhecido por seu estilo rápido, em 1938 já tinha seu próprio programa de rádio cujas aberturas eram tomadas por monólogos e números cômicos. Até hoje é considerado um importante expoente da stand-up comedy norte-americana.

³⁷ No original, “Diller, whose stage persona was a clown of failed femininity” (BRUIJN, 2018, p. 111-112).

Sobre as mulheres que produzem stand-up, Bruijn (2018), sem pretender uma história das mulheres norte-americanas na stand-up, nos facilita alguns nomes de destaque, desde Phyllis Diller (1917-2012), Moms Mabley (1894-1975), Mary Tyler Moore (1936-2017), Elaine May (1932-), Carol Burnett (1933-), Lily Tomlin (1939-), Jeane Carroll (1943-), Elayne Boosler (1952-), Whoopi Goldberg (1955-), Gilda Radner (1946-1989), Janeane Garofalo (1964-), Wanda Sykes (1964-), Beth Lapedes (sem informação), Chelsea Handler (1975-), Margaret Cho (1968-), Ellen DeGeneres (1958-), Chelsea Peretti (1978-), Iliza Shlesinger (1983-), Roseanne Barr (1952-), Jen Kirkman (1974-), Tig Notaro (1971-), Maria Bamford (1970-), a Ali Wong (1982-), Sarah Silverman (1970-) e Amy Schumer (1981-)³⁸.

No Brasil, Marcela Leal³⁹ inicia como stand-up no começo da primeira década dos anos 2000 e leva o título, segundo as comediantes, de “A primeira dama da stand-up”, reconhecida como a primeira mulher a produzir esta comédia no seu formato contemporâneo por aqui. Leal foi comparada à Tina Fey⁴⁰ pelo New York Times⁴¹, protagonizando muitos eventos de stand-up em shows com sua dupla à época, o comediante Rafinha Bastos.

Até 2010, segundo as interlocutoras de pesquisa, pouquíssimas mulheres se profissionalizaram como stand-up, o que favoreceu, entre elas, classificar temporalmente a entrada das mulheres que produzem stand-up em “ondas”, organizando essa classificação em três momentos de destaques, ou seja, as “três ondas de mulheres stand-up” ou, ainda, “três gerações”. Da primeira geração, estreada por Marcela Leal em 2004 e que agrega as comediantes que se lançaram até o final desta década, destacaram-se nomes como Mhel Marrer, Criss Paiva, Carol Zoccoli, Micheli Machado, Nany People, Marlei Cevada, Vanessa Morgado e Dani Calabresa.

Os 5 anos posteriores, entre 2011 e 2016, foram mais tímidos: Arianna Nutt, Bruna

³⁸ Optei, neste momento, destacar um pouco do cenário norte-americano com grande tradição na stand-up comedy produzida por mulheres para fazer o contraponto ao brasileiro. No entanto, uma abordagem que se resgatasse o cenário da stand-up comedy latino-americana também seria interessante e ponto em aberto.

³⁹ Paranaense, nascida em 1973, Marcela Leal é roteirista, atriz e comediante brasileira. Tendo atuado em filmes, teatro e novelas, ficou conhecida como a pioneira da stand-up comedy produzida por mulheres no Brasil, sendo uma das primeiras mulheres a ganhar notoriedade nesta cena.

⁴⁰ Elizabeth Stamatina “Tina” Fey, nascida em 1970, é uma comediante e atriz norte-americana. Ganhou destaque na mídia quando protagonizou o programa humorístico de televisão Saturday Night Live e a série humorística 30 Rock, atuando em filmes de amplo consumo de Hollywood.

⁴¹ ROTHER, Larry. A Brazilian’s Comic Mania: Social Media. Comedy. The New York Times. 04 ago. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/08/07/arts/television/rafinha-bastos-brazilian-comedian.html>. Acesso: 03 set. 2020.

Louise, Ane Freitas, Xanda Dias, Paloma Santos, Marcília Marins e Ju Querido foram os nomes que pude levantar de uma segunda geração ou segunda onda de mulheres stand-up. Essa geração diz respeito ao espaço de tempo entre a primeira onda de mulheres stand-up, conhecidas e reconhecidas no circuito de comediantes como as mais antigas, e a próxima, marcada por uma explosão de novas comediantes a partir de 2017.

Assim como as comediantes da primeira geração, os nomes da segunda onda dentro desta classificação, bem como as datas sugeridas, são emergentes da memória das interlocutoras de pesquisa e de pesquisas na internet. Em ambos os casos, o que prevaleceu foram os nomes de maior notabilidade daquelas que se mantiveram por mais tempo ativas na cena stand-up ou os nomes mais próximos dos meios sociais e profissionais das interlocutoras, o que não quer dizer que não houve outras comediantes na ativa em cada época e seus nomes tenham escapado a esta pesquisa ou, ainda, que houve consenso sobre os períodos destas “gerações” e de alguns nomes em cada uma. No entanto, julguei pertinente que, mesmo que imprecisas, tanto para o registro como para localizar as próprias interlocutoras deste trabalho, as “gerações de mulheres stand-up” fossem descritas. Ainda é válido notar que, embora registradas segundo as categorias nativas que indicam uma demarcação temporal mais linear de entrada na stand-up comedy, isso não significa que essa classificação não possa implicar disputas de legitimidade, de reconhecimento e de prestígio dentro da stand-up comedy e mesmo que não implique relações de poder entre as mais “antigas” e as mais “novas”, considerando, ainda, que muitas daquelas até hoje estão na ativa.

A terceira “onda de mulheres stand-up” inicia-se em meados de 2017, quando uma nova leva de mulheres aspira a essa carreira e começa a compor o cenário, chamando a atenção, especialmente, pela sua quantidade. Um termômetro para essa afirmação, é o Festival Mamacitas, encabeçado pela comediantes Carol Zoccoli⁴². Sem critérios de seleção, dependendo unicamente do cadastro da interessada e da sua possibilidade de financiar a sua participação neste evento exclusivamente composto por mulheres que produzem stand-up

⁴² Carol Zoccoli é comediantes, roteirista e atriz brasileira. Se lançou na stand-up em 2006 e segue bastante conhecida pelo circuito de comediantes como uma das mais “antigas” da cena. Zoccoli também atua como stand-up no Canadá e Estados Unidos, o que não a impediu de se manter bastante engajada com as comediantes brasileiras. Carol hoje compõe o programa A Culpa é da Carlota, em que também participam as comediantes Arianna Nutt, Bruna Louise, Cris Werson e Dadá Coelho. Exibido pelo canal Comedy Central, A Culpa é da Carlota, lançado em 2020, é uma contrapartida ao programa A Culpa é do Cabral, estreado em julho de 2016 pela mesma emissora, cuja apresentação fica a cargo de cinco comediantes homens.

comedy, sua agenda é aberta a toda e qualquer comediante que queira se apresentar durante o Festival.

No seu ano de estreia, em 2018, reuniu 74 comediantes que se dividiram em sete shows durante três dias de apresentações no Clube do Minhoca e no Espaço da Comédia, ambos na capital paulista. Já na sua segunda edição em 2019, o Festival aconteceu entre os dias 14 e 17 de novembro e registrou mais de 120 mulheres distribuídas em 18 shows que aconteceram no Teatro Gazeta, Clube do Minhoca e Paulista Comedy, na cidade de São Paulo. Adiada a edição de 2020 por conta da pandemia do COVID-19, o evento é uma oportunidade para que as stand-up se conheçam, interajam e divulguem o seu trabalho. Essas stand-up não se esgotam nestas mais de 120 mulheres que se apresentaram no último Festival Mamacitas, mas os números indicam uma guinada de mulheres investindo na carreira de stand-up nos últimos anos⁴³.

Destas mulheres que compõem a cena stand-up hoje, tive a oportunidade de conversar e entrevistar 25 delas entre os meses de abril e agosto de 2020. Nossas conversas (cuja descrição dos métodos de realização de trabalho de campo foi extensamente apresentada à leitora durante a introdução deste texto), foram abertas e tentavam entender um pouco do processo criativo da stand-up para elas, suas rotinas de trabalho e as relações de gênero envolvidas no processo performático da cena stand-up. As narrativas foram preciosas e, também como já relatado, devido à extensão dos dados e às particularidades de cada comediante, houve um esforço de seleção para análise e organização neste texto.

Desta forma, as próximas páginas na seguinte subseção se dedicam a apresentar as comediantes interlocutoras de pesquisas e algumas reflexões relevantes que emergem destes dados primeiros, como ano de entrada na stand-up comedy, faixa etária, estado civil, número de filhos, declaração de cor/raça, nível de escolaridade, classe social, ocupações, regiões, entre outros.

1.2.1 *As comediantes interlocutoras de pesquisa*

Da primeira “onda de mulheres stand-up”, tive a oportunidade de conversar com a comediante Mhel Marrer, na stand-up comedy desde 2009, enquanto que, da segunda “onda”,

⁴³ Infelizmente, não consegui entrevistar a comediante Carol Zoccoli que organiza o Festival Mamacitas e, sem informações detalhadas nas páginas da internet, não pude levantar dados mais precisos sobre o evento e mesmo sobre suas participantes nos anos em que ocorreu.

com a Arianna Nutt, natural de Maceió, mas que hoje também mora em São Paulo/São Paulo e que estreou em 2012 nesta cena, e, por último, com a Ju Querido, carioca que atua desde 2015 na stand-up comedy. Já da terceira “geração de mulheres stand-up”, pude conversar com mais 22 comediantes, totalizando 25 delas.

Quadro 1 – Ano de entrada na stand-up das interlocutoras de pesquisa.

ANO DE ENTRADA NA STAND-UP	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
2009	1
2010	-
2011	-
2012	1
2013	-
2014	-
2015	1
2016	1
2017	5
2018	12
2019	4

Fonte: elaborado pela autora.

Uma primeira dica do *boom* de mulheres na stand-up desde o ano de 2017 é a ascensão das mídias sociais da internet. O YouTube⁴⁴, Instagram⁴⁵, Facebook⁴⁶ e agora o TikTok ao mesmo tempo em que favorecem a popularização deste gênero humorístico, tornando-o mais acessível ao público, aparecem como uma alternativa de rentabilização às comediantes, pois são plataformas digitais que, uma vez operadas com êxito, geram lucro a partir do número de visualizações de vídeos e de publicidade. A stand-up se populariza ainda por outras plataformas como a Netflix⁴⁷ que recheou seu cardápio de vídeos com solos e shows stand-up, oferecendo diversas opções com comediantes iniciantes ou já consagradas de todo o mundo e

⁴⁴ YouTube, segundo Segal (2020, p. 26), é um “site especializado em carregamento e compartilhamento de vídeos em formato digital”, permitindo rentabilizar as postagens pelo número de visualizações de outros usuários.

⁴⁵ Instagram, segundo Segal (2020, p. 26), é um “site especializado em carregamento e compartilhamento de fotos ou vídeos curtos em todas as postagens” que podem ser acompanhados de textos ou não, permitindo maior engajamento entre os usuários.

⁴⁶ Conforme Segal (2020, p. 36), o Facebook é uma “Plataforma [da internet] que possibilita diferentes formas de interação entre os usuários, a exemplo de criação de grupos, publicações privadas em grupos privados e em grupos públicos para todos os usuários, utilização de fotos, vídeos curtos ou longos”.

⁴⁷ Fundada em 1997, a Netflix é uma provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*.

inclusive brasileiras.

Interessante observar que esse *boom* não foi sentido somente no Brasil, momento em que houve um movimento de notabilidade da comédia em geral desde 2018, como afirma Bruijn (2018). A autora atenta que, nos Estados Unidos, depois dos anos 1980, esse talvez seja o momento de maior destaque da stand-up comedy, em que as comediantes estão em inquestionável evidência. Segundo a autora, “O boom da stand-up de 2018 é um boom das mulheres que produzem stand-up” (BRUIJN, 2018, p. 114, tradução minha)⁴⁸, creditando esse destaque também às possibilidades de engajamento e de publicidade nas redes sociais e plataformas da internet, bem como à contemporaneidade histórica em que mulheres alcançam maiores liberdades, assim como maior autonomia econômica e profissional.

Além de todo o movimento midiático e de divulgação de conteúdo em plataformas da internet, cursos para iniciantes de stand-up, mesmo que quantitativamente escassos, da mesma forma ficaram mais acessíveis com a possibilidade de serem realizados on-line. Nota-se, ainda, toda uma rede de relações que se compõe a partir destas redes sociais e mídias digitais da internet que proporcionam grupos de promoção, de apoio, de ensino e de aprendizagem entre as diversas comediantes. Igualmente é válido notar que a stand-up se vende como um gênero de comédia em que, sem a tradição de uma escola de teatro de linha artística, não há uma formação institucional obrigatória. Sem a necessidade de interpretação de personagens elaborados, a ideia é de que apenas é preciso um bom texto de 5 minutos para iniciar a profissão. Tal formulação soa bastante oportuna mesmo àquelas que não tiveram nenhum contato com o teatro ou com as artes até então ou àquelas que não pretendem responder a um tipo de personagem, cumprindo algum padrão estético: um risco que, a princípio, alimenta a ideia de que requer menor investimento de tempo e de dinheiro para se começar, ainda sem necessariamente ter que abandonar uma possível outra ocupação profissional principal para se iniciar na stand-up.

Das entrevistadas, enquanto a mais jovem de minhas interlocutoras tinha 23 anos, a mais madura tinha 50 anos. Entre todas, 9 tinham entre 23 e 30, enquanto 14 delas tinham entre 30 e 39 anos, 1 tinha entre 40 e 49 anos e 1, 50 anos.

⁴⁸ No original, “The stand-up comedy boom of 2018 is a women’s comedy boom” (BRUIJN, 2018, p. 114).

Quadro 2 – Faixa etária das interlocutoras de pesquisa.

FAIXA ETÁRIA	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
23 – 29	9
30 – 39	14
40 – 49	1
50 ou mais	1

Fonte: elaborado pela autora.

Das 25 comediantes com quem tive a oportunidade de conversar, apenas 3 eram casadas, 1 mantinha união estável, enquanto as outras 21 mulheres eram divorciadas (4) ou solteiras (17).

Quadro 3 – Estado civil das interlocutoras de pesquisa.

ESTADO CIVIL	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
Casada	3
União Estável	1
Divorciada	4
Solteira	17

Fonte: elaborado pela autora.

Além disso, 20 delas não tinham filhos, enquanto 2 tinham apenas um filho cada (11 e 4 anos, respectivamente), 1 tinha dois filhos (20 e 4 anos), e 2 tinham três filhos (20, 18 e 6 anos; e 16, 14 e 11 anos). Das 5 mulheres com filhos, 3 eram exclusivas responsáveis por eles, enquanto que duas delas contavam com os companheiros/pais na criação dos jovens.

Quadro 4 – Quantidade de filhos das interlocutoras de pesquisa.

FILHOS	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
0	20
1	2
2	1
3	2

Fonte: elaborado pela autora.

A responsabilidade e as densas jornadas de trabalhos de mulheres com filho(s), não muito diferente de outras artistas e atrizes, requerem também maior autonomia e segurança financeira para se arrisquem em shows quando ainda não consolidadas na cena. É uma realidade sentida do mesmo modo pelas stand-up que se apresentam geralmente fora de horário comercial, em shows noturnos pouco ou nada rentáveis, sobretudo no início de carreira, o que, sem uma rede de apoio sólida, pode dificultar a rotina e a corrida profissional.

Neste sentido, Castro (2012) lembra que mulheres sem filhos precisam gerir menos responsabilidades (mesmo que continuem a exercer várias jornadas de diferentes tipos de trabalho), o que acaba propiciando avanços nas trajetórias profissionais quando comparadas às mulheres com filhos.

Figura 8 – Mhel Marrer e seu filho Caetano no palco do Lilith Comedy Lounge. São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Mhel Marrer, mãe de dois filhos, aponta que, a despeito da maior dificuldade das mulheres que são mães para produzirem stand-up e a despeito das comediantes que abordam a opção pela não maternidade em palco, para a produção de textos, as mães têm um material com uma perspectiva extra a apresentar, uma vez que a maior parte das mulheres que produzem stand-up no Brasil não tem filhos.

Eu acho que no sentido de ser mãe, eu posso dizer que tem toda diferença de ser pai no stand-up – até se contar, por exemplo, que o pai do meu filho é comediante, né? Ele se tornou depois comediante e não tem.... E a diferença é clara: eu simplesmente deixei a minha carreira de lado para ser mãe por um tempo. Mulher abre completamente.... Abre totalmente a mão da carreira para ser mãe. Poucas mulheres que conseguem ser mãe e seguir firme e forte na carreira, é.... Vai sempre ter muito mais sucesso as que não tiveram filhos, vão ter

muito mais tempo. Até porque o stand-up é muito networking também, então, você tem que estar... Quem vai te chamar para os shows são os seus colegas, quem vai te chamar para os projetos são os seus colegas. E se você não tiver filhos, vai ser muito mais fácil, né? Então ser mãe e ser humorista, apesar de eu ter, de eu poder oferecer coisas que poucas podem oferecer, né? Porque poucas são mães, então eu tenho um material a mais para oferecer.

Mhel Marrer, depoimento pessoal, 13/05/2020.

Niny Magalhães, comediante de Brasília/Distrito Federal, de 35 anos formada em Administração pela Faculdade Fortium, além de stand-up, trabalha como supervisora de vendas e tenta rentabilizar vídeos na plataforma TikTok. Divorciada e única responsável pelos seus três filhos, conta de sua rotina bastante apertada para dar conta do trabalho, dos shows e dos jovens, mas, principalmente, para conseguir escrever seus textos.

Niny Magalhães (NM): Aí ele falou assim ó, “Porque pra nós homens é mais difícil, tem muito homem fazendo comédia, tem muito homem fazendo o mesmo estilo de comédia, pra você tá fácil ó: pega aí todas as mulheres que fazem comédia, tira só as mulheres negras e aí dessas mulheres negras são quantas?”. Aí ele citou as que ele conhecia, algumas eu nem conhecia, hoje eu conheço, hoje que eu fiz o Mamacitas a gente conhece muita mulher, né? “Junta essas mulheres aí, olha as negras, e... E pronto: você vai estourar!”. Eu, “Estourar?”. “É, estourar”. Sabe? Então, assim, eu já ouvi nessa linha de pensamento. Na linha de pensamento de que pra gente vai ficando cada vez mais fácil quanto mais minoria a gente é, entendeu? E não é comédia pela comédia...

JS: Que segue a lógica do outro comentário, né? Tipo, que é mais fácil pra você...

NM: Segue. Segue. Agora, você para para pensar, Ju: mais fácil como? Eu acordo às 5h40 da manhã, aí café, menino, escola, trabalho, volta à noite quando não tenho show, aí faço janta, não sei o quê, e menino... Aí vou escrever piada até 3h da manhã para no outro dia acordar 5h40 de novo? Cadê a facilidade dessa merda? [...]. Às vezes eu tenho que ser um pouco grossa até, “Ó, você tem que assistir uns especiais, você tem que assistir a uns vídeos de fulana, fulana e fulana que é gringa e tal pra você pegar um jeito, pra você não sei o quê”. Eu entendo que eu preciso estudar e eu faço isso na medida do possível. Mas em que momento que eles acham que eu vou ter tempo para assistir especial de uma hora e meia? Essa uma hora e meia que eu tenho entre meia noite e uma da manhã é a hora que eu escrevo o meu texto.

JS: É outra realidade, né?

NM: É outra realidade, entendeu? São três crianças e tal que eu crio sozinha. [...]. Sou muito grata mesmo com todas as dificuldades que eu passo, mas eu não aceito que ninguém aponte isso: não aceito, não aceito, não aceito. E eu falo muito sobre isso nas minhas piadas.

Niny Magalhães, depoimento pessoal, 14/04/2020.

Niny, que desafia uma arte ainda pouco rentável para a maioria das comediantes no Brasil, relata que se esforça para que a sua persona cômica seja construída pelo prisma da maternidade, sendo reconhecida pelo público como a “stand-up mãe”, como sua marcação principal. A stand-up, que conta em seu repertório com piadas sobre a violência obstétrica sofrida em seu primeiro parto, valoriza o palco e o humor como importantes espaços de

compartilhamento de experiências e de indignações⁴⁹.

Entre outros elementos, destaca-se, na narrativa de Niny Magalhães, a questão racial na stand-up comedy brasileira. Relata, pois, que é comum entre os comediantes uma lógica de mercado de disputa de nichos de plateias e de estilos de comédia na stand-up. Não raro, recebe comentários de que concorreria o público e a avaliação de seus shows na categoria de “mulher” e “negra” em que, com menor número de comediantes, teria certa vantagem. Nesta lógica, comediantes produzem textos para públicos específicos de acordo com suas identidades sociais de gênero e de raça, em que negras e brancas concorreriam em categorias distintas (o que raramente acontece com outros marcadores sociais da diferença, como nível de escolaridade, peso etc.).

Marcadores de gênero e de raça acabam localizando as comediantes às suas identidades e problematizam, em seu cerne, a edificação da stand-up nacional a partir de referenciais masculinos e brancos. Quando destacam esses marcadores, pressupõem, do outro lado, uma stand-up sem gênero, sem raça, sem classe, ou seja, sem marcações sociais, quando, em realidade, é clivada por essas mesmas marcações. Apontando a marcação do corpo feminino e negro como um importante diferencial na stand-up, reforçam um suposto sujeito universal da comédia (masculino, branco e burguês), e que as marcas das diferenças estão inscritas nos outros corpos fora deste “normal”. Disso decorre que o diferente sempre é o outro, cujos nichos de público, colados às suas identidades, são pouco explorados – o que seria uma “vantagem”, como se os homens brancos da comédia não pudessem se encaixar nesses nichos identitários porque não carregam essas diferenças. No limite, é dizer que eles se veem como normais e sem essas marcas. De todo modo, ainda parece que há um jogo de pesos que essas diferenças podem movimentar, abrindo espaços diferentes em distintos contextos⁵⁰.

Das 25 interlocutoras de pesquisa, apenas 3 se declararam negras, enquanto 2 se declararam pardas, 1, amarela e 19, brancas. Para levantamento destes dados, utilizei critério de autodeclaração de cor/raça, perguntando àquelas que não se declaravam durante as próprias narrativas – por exemplo, quando se citavam nas próprias piadas ou no contar de outras

⁴⁹ Essa discussão será retomada no quarto capítulo, quando discorro sobre as inspirações e motivações para as interlocutoras de pesquisa elaborarem suas piadas e performance stand-up.

⁵⁰ Uma discussão mais aprofundada, dialogando com dados de campo, acerca da relação entre comédia e mulheres e mulheres produtoras de comédia será mais bem desenvolvida no próximo capítulo, em que será retomado a questão do agente que produz comédia e seu modelo masculino.

histórias. Assim foi, entre outras, para a comediantes Jing Jing, nascida na China, de 33 anos, que se mudou para o Brasil no ano de 2014 por ocasião de sua ocupação de jornalista e que iniciou na stand-up em 2018 aqui no país. Formada em Idioma e Literatura da Língua Espanhola pela Beijing Foreign Study University, é a única estrangeira entrevistada durante o trabalho de campo.

Quadro 5 – Declaração de cor/raça das interlocutoras de pesquisa.

DECLARAÇÃO DE COR/RAÇA	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
Amarela	1
Branca	19
Negra	3
Parda	2

Fonte: elaborado pela autora.

Jing Jing vale-se da diferença racial e dos regionalismos como matriz para seu repertório em palco: faz piadas sobre o sotaque e com os estereótipos sobre chineses, brincando habilmente com as imagens pouco exploradas e bastantes clichês sobre os asiáticos dos brasileiros. A interlocutora asiática relatou, na contramão das interlocutoras negras, uma rápida ascensão profissional na stand-up, observando que, em menos de 6 meses, já compunha notáveis shows nesta cena. Jing Jing atribui esse alavanque à sua nacionalidade, que a permitiu emergir como um tipo de novidade para o mercado da stand-up e que marca a sua persona muito mais que do seu próprio gênero.

JS: *Você acha mesmo que tem vantagem por ser estrangeira e por carregar certos estereótipos?*

Jing Jing (JJ): *Sim, bastante. Eu acho que bastante. Eu sempre falo que os brasileiros são muito amigáveis, vendo que você é estrangeira, se esforçando a falar português, eles já querem apoiar mais. Também outros comediantes, eles falam, “Ah, então...”. É assim é isso. Então pessoas te recebem com mais paciência, com mais.... Ah, então tem mais curiosidade, porque ninguém – eu acho que ninguém antes viu – uma chinesa fazendo stand-up. Estrangeiro talvez sim, mas chinesa, de um país tão longe, e eu sei que brasileiros gostam de zoar chineses também, aí [risos]. Aí quando alguém da nacionalidade que vocês estão zoando, está se zoando, aí talvez chama mais curiosidade mesmo. Essa é outra parte de vantagem.*

[...]

JS: *E me conta uma coisa, você sentiu alguma distinção na comédia por ser mulher?*

JJ: *Ah, na verdade, eu não senti muito. Porque pessoas me veem como estrangeira antes de ser mulher. Isso é, tipo, é outro caso do que outras comediantes mulheres. Mas as pessoas me falam, “Ah, é bom que você é estrangeira e você é mulher e aí faz o palco mais divertido”. Tipo, “Ah, ok, já temos 3 homens para esse show, porque não vamos adicionar mais uma mulher e estrangeira? Que é mais interessante esse show”.*

Jing Jing, depoimento pessoal, 05/05/2020.

Figura 9 – Jing Jing no palco do Comedy Central. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

As interlocutoras negras, no entanto, não aproveitaram da mesma experiência que Jing Jing, cujo estrangeirismo transpõe a legenda racial. Assim como Niny Magalhães, outras comediantes notam uma subclassificação racial de forma pejorativa e profissionalmente pouco proveitosa. Há dois momentos distintos, mas não independentes, nas narrativas das interlocutoras sobre essa questão: ser negra no circuito de comediantes da stand-up e ser negra em palco (para um público) que dependerá da região e do local do show, sobretudo. No primeiro caso, relatam que estão os maiores desafios. Exemplo disso é a preferência pelo “mundo corporativo” da comediante paulistana Bruna Braga, de 26 anos, formada em Fotografia pela Universidade Paulista e que, além de redatora e roteirista, desde 2016 atua na stand-up. Contratada por empresas para shows e palestras, principalmente sobre diversidade, Bruna conta que tem, nesse espaço de trabalho, maior retorno financeiro e reconhecimento do que entre o próprio circuito de comediantes.

Ah, eu acho que é a mesma problemática assim da vida, sabe? É a mesma problemática, mas o que eu enxergo é que existe uma síndrome do negro único, né? Da negra única, só pode ter um de nós circulando. Então, a peneira que já é pequena para a mulher, quando é para mulher negra, ela tem menos furo ainda. Então, a gente... Ai muita gente desiste no caminho porque não tem essa paciência, sabe? Eu mesma não tenho mais paciência, mas é que eu já estou, já fui, eu já fui.... [...]. Parece que é um favor. É, enfim, esses obstáculos que são da vida, né? De tipo, de acharem que é favor, de acharem que se tem uma de nós já está bom, é.... E aí colocarem a gente para competir entre a gente e aí as mulheres da cena também não fazem muita questão de olhar esse recorte, sabe? Tem tudo isso aí.

Bruna Braga, depoimento pessoal, 09/08/2020.

A desproporção entre as comediantes brancas e negras é bastante evidente na stand-up comedy brasileira. Em trabalho de campo, diferente das mulheres brancas, as mulheres negras que produzem stand-up foram nominalmente e numericamente citadas, desde as mais “antigas” às mais “novas” da cena, entre elas: Micheli Machado, Bruna Braga, Niny Magalhães, Zete Brito, Dadá Coelho, Nelly Coelho, Paloma dos Santos, Betina Câmara, Jessica Bittar, Tia Ma e Yas Fiorelo.

Figura 10 – Bruna Braga no palco do Museu de Artes de São Paulo (MASP). Reprodução Crie como uma Garota. São Paulo/São Paulo. 2019.



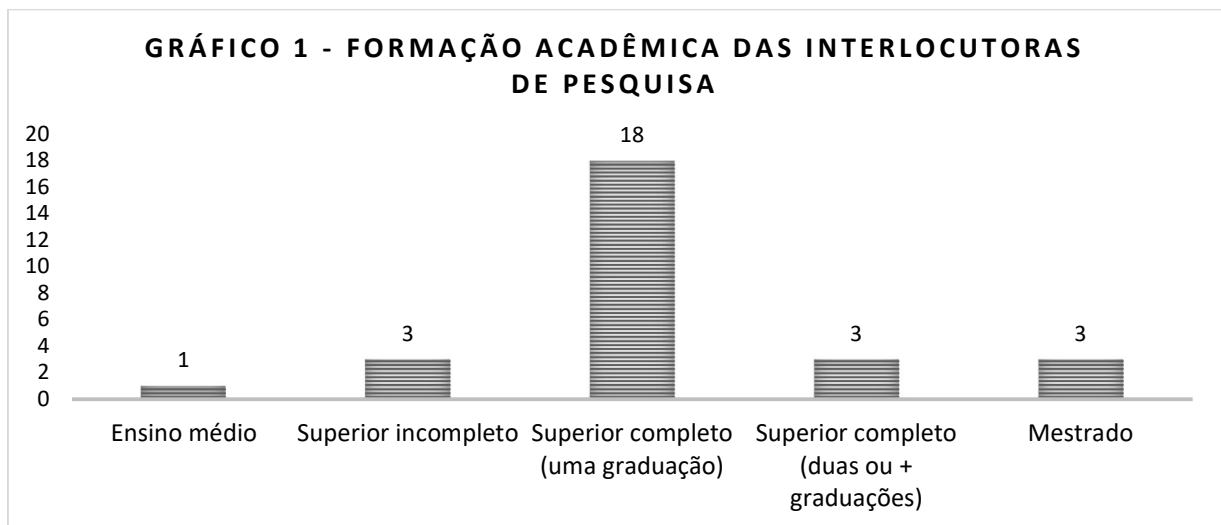
Fonte: acervo pessoal da comediante.

Se ainda há uma classificação de “mulheres stand-up”, há uma subclassificação igualmente persistente de “mulheres negras stand-up”, sendo válido registrar que, se a stand-up se inicia no Brasil, assim como nos Estados Unidos, como observou Gilbert (1997) e Fraiberg (1994), como um meio hipermasculino, ela também se iniciou e continua sendo um meio hiperbranco. Essa maioria até hoje é expressiva e são os donos dos bares, dos *comedy clubs* e dos diretores de programas e de redes de televisão, ou seja, ainda são quem decide pelos elencos dos shows.

Esse é um dado que dialoga com a origem e a consolidação mais elitizada da stand-up e seu público no Brasil e tem uma série de implicações tanto para o processo criativo quanto para a ascensão profissional destas comediantes que sentem menor oferta de oportunidades

para apresentações. Um termômetro da desproporcional visibilidade entre homens e mulheres brancas e negras na cena stand-up é a agenda dos que foram os dois maiores clubes de comédia no país: na programação do Comedians Comedy Club em São Paulo/São Paulo, no mês de julho de 2019, a casa registrava 12 apresentações de mulheres na programação, distribuídas em 8 nomes, dos quais 7 de mulheres brancas e 1 de uma mulher negra, contra 47 agendas masculinas, distribuídas em 37 nomes de comediantes. No mesmo período, o Curitiba Comedy Club divulgou, em sua agenda, 27 apresentações de stand-up com 21 nomes de comediantes homens, nenhuma mulher⁵¹. As duas casas fecharam as portas no ano de 2020.

Expressivo também que apenas 4 das comediantes não tinham formação de nível superior, embora duas dentre estas tenham cursado dois anos de faculdade sem completá-la e uma ainda cursa a graduação. Por outro lado, 15 delas tinham no mínimo um curso superior completo, 3 tinham duas ou mais graduações e outras 3 eram mestras, das quais uma está se doutorando.



Fonte: elaborado pela autora.

Entre as formações acadêmicas das comediantes estão: Administração (1); Artes Cênicas (2); Cinema (1); Comunicação social (1); Designer de Moda (1); Designer Gráfico (3); Direito (1); Economia (1); Educação Física (1); Fotografia (1); Idioma e Literatura da Língua Espanhola (1); Interpretação Teatral (1); Letras (1); Magistério (1); Pedagogia (1); Publicidade e Propaganda (2); Teatro (4) e Veterinária (2). Entre os mestrados: mestrado em

⁵¹ Consultas nos sites: <http://www.comedians.com.br/site/home/indez> e <http://www.curitibacomedyclub.com.br/>. Acesso: 03 fev. 2020.

Estudos de Linguagem (1), mestrado em Comunicação (1) e mestrado em Produção Sustentável e Saúde Animal (1).

Por ser um modelo de comédia com apenas duas décadas no Brasil e que se populariza nos últimos 10 anos, a stand-up é bastante recente para se ter uma tradição profissional. Desta forma, exceto Mhel Marrer, que abandonou o curso de Letras na Universidade de São Paulo há 12 anos para investir na carreira de humorista, e Arianna Nutt, que se mudou para São Paulo como publicitária, mas que, aos 33 anos, abandonou a carreira de 15 anos para se dedicar à stand-up comedy, as interlocutoras de pesquisas apontam que a stand-up apareceu posteriormente às suas formações acadêmicas e como uma outra oportunidade em suas trajetórias profissionais ou que, já dentro do círculo artístico, trabalhando como atrizes ou palhaças, optam pela stand-up comedy.

Assim, a stand-up aparece como ocupação principal, ou seja, aquela a que dedicam maior tempo de vida profissional e lhes dá maior retorno financeiro, apenas para 3 das 25 interlocutoras; enquanto outras 4 comediantes dividem a ocupação principal como humoristas/stand-up e roteiristas (3) ou humorista/stand-up e apresentadora de programa televisivo de humor (1). Para 12 delas, a stand-up comedy aparece como 2ª ocupação principal, enquanto para 4 das interlocutoras a stand-up é a 3ª ocupação principal e, para 2 delas, é a 4ª ocupação principal.

Quadro 6 – Stand-up como ocupação das interlocutoras de pesquisa.

STAND-UP COMO OCUPAÇÃO	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
1ª / 2ª OCUPAÇÃO	7
2ª OCUPAÇÃO	12
3ª OCUPAÇÃO	4
4ª OCUPAÇÃO	2

Fonte: elaborado pela autora.

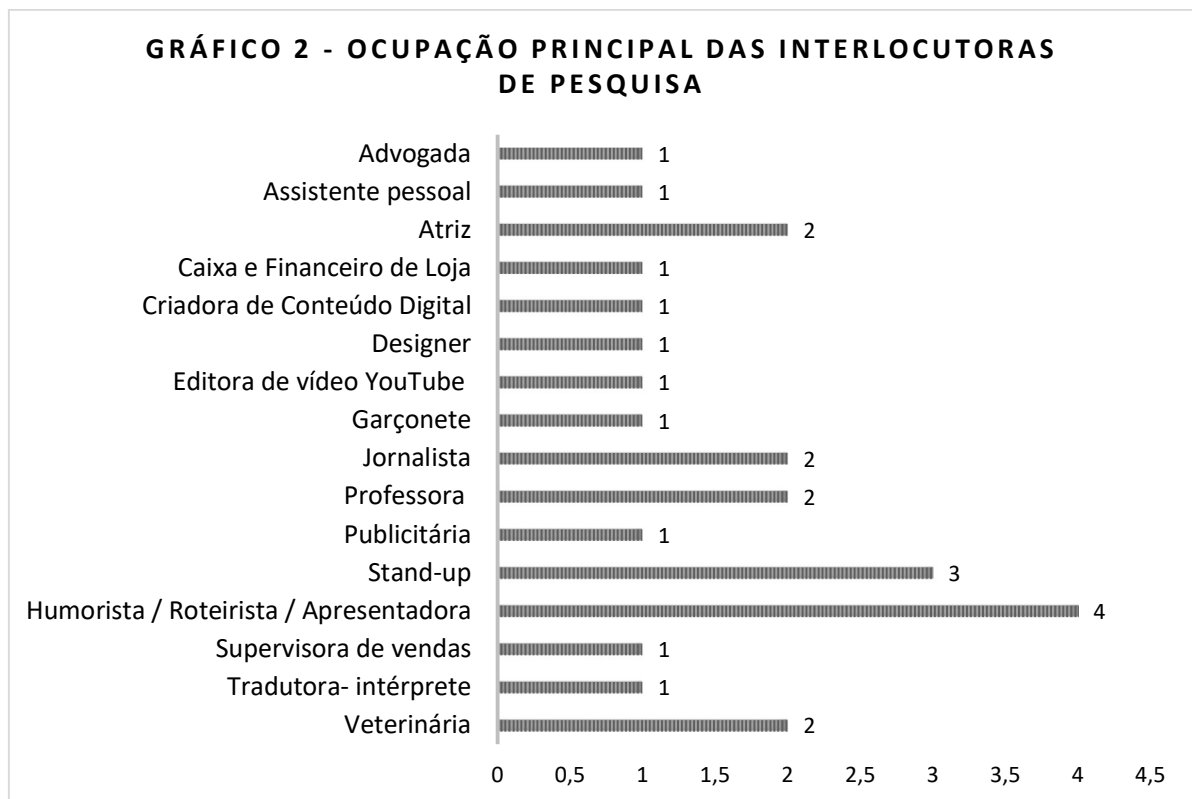
Mesmo notando aquelas que se dedicam primordialmente à stand-up, nenhuma das interlocutoras de pesquisas exerce menos do que duas ocupações, ou seja, nenhuma delas se ocupa exclusivamente da stand-up comedy, sendo que 16 exercem duas ocupações, enquanto 6 exercem três e 3 exercem quatro ocupações. Embora 7 das interlocutoras de pesquisa dividam como ocupação principal serem stand-up, humoristas e roteiristas ou humorista/stand-up e apresentadora de programa televisivo de humor, esses dados nos sugerem que só a stand-up comedy para estas mulheres raramente é uma ocupação rentável o suficiente para que haja uma dedicação exclusiva.

Quadro 7 – Quantidade de ocupações exercidas pelas interlocutoras de pesquisa.

OCUPAÇÕES EXERCIDAS	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
2	16
3	6
4	3

Fonte: elaborado pela autora.

Dentre as ocupações principais das interlocutoras de pesquisas – aquelas que são mais rentáveis e, portanto, mais segura para elas, garantindo renda própria e também as que dedicam maior tempo de trabalho – estão:



Fonte: elaborado pela autora.

A maior parte das interlocutoras com ensino superior, brancas, solteiras, sem filhos, com mais de 23 anos e com renda própria, indica um perfil que favorece a entrada na corrida profissional da stand-up que, como já indicou a comediante Mhel Marrer quando observara a carreira de comediante e a maternidade, é bastante dependente de *networking*. É válido notar que, observada a posição da mulher em uma escala socialmente hierarquizada, este perfil é mais propício para que ocupem espaços públicos de prestígio, como é um palco artístico, e gozarem de maior liberdade de expressão de que o humor neste âmbito requer.

Este conjunto de características igualmente favorece que tantas delas se arrisquem em

uma outra ocupação como a stand-up. Na incerteza de uma renda estável e suficiente a partir de um novo trabalho, a stand-up comedy se mostra oportuna primeiro àquelas que já têm uma ocupação com renda fixa. Isso não quer dizer, no entanto, que não se dediquem, que não invistam na carreira stand-up e que não se vejam como comediantes profissionais. Das 25 interlocutoras de pesquisa, apenas Dani Franco, paulistana de 50 anos, formada em Economia e em Educação Física pela Universidade de São Paulo e que trabalha como tradutora-intérprete e como personal trainer, observa que, por já ter uma boa e estável condição financeira, embora gostasse de se profissionalizar na stand-up, está satisfeita em subir ao palco semanalmente com um coletivo de mulheres que produzem comédia stand-up.

Mas, assim, no momento eu só estou no Dopamina e faço alguns shows aí de open e tal, que tem. Mas é uma vez por semana o Dopamina. Para mim está bom, para minha ambição, assim, eu quero... Eu tenho uma condição financeira boa e não tenho esse desespero. Acho que muitos comediantes jovens têm esse desespero, eles querem ganhar dinheiro, eles querem ser famosos, entendeu? Não que eu não queira, gostaria. Mas se eu não ganhar dinheiro, não ser famosa e eu puder ir me apresentar e fazer meu texto, tal, para mim está bom, assim. Não quero parecer que eu não tenha ambição, mas, assim, não tenho esse desespero, né? Eu acho que isso é um dos motivos que faz ser tão competitivo, que nem eu falei, "Ah, se passar a mãe, atropela". Tem muita menina de 20 anos que ali é a vida delas, elas, "Tem que dar certo, tem que ganhar dinheiro", né? [...]. Mas o meio é muito cruel, assim, muito cruel. Inclusive, eu sou intérprete, né? E no meio das intérpretes, tipo, eu chamo você para o meu evento e você me chama para o seu. No meio do stand-up não é assim: eu chamo você para o meu evento e você vai chamar outra amiga para o seu, sabe? É muita panela, é difícil. Não sei se alguém já te falou isso.

Dani Franco, depoimento pessoal, 07/05/2020.

Dani, que há 2 anos produz stand-up comedy, aponta que o *networking* deste meio ainda é muito restrito e bastante competitivo e, portanto, com pouco acesso dos novos comediantes que aspiram a esta carreira. Em contrapartida, a comediante observa que, justamente por não ter a necessidade de uma renda a partir da stand-up, não se sente na obrigação de agradar um ou outro, de forma que se sente mais livre para atuar e escrever seus textos da forma que a convém.

A propaganda de que na stand-up não há a obrigatoriedade de investimentos em cursos profissionalizantes ou mesmo em personagens elaborados, havendo apenas a necessidade de um texto de 5 minutos para se iniciar neste formato de comédia, soa, por um lado, bastante atrativo. Do outro lado, encontra-se operando no circuito de comediantes uma hierarquia socialmente instituída e bastante rígida entre eles que faz com que aquela primeira impressão tome outras proporções.

A princípio, para a organização desta hierarquia são mobilizadas três categorias

classificatórias: o “openmic”, o “Canja” e o “Convidado”. O openmic é aquele que abre shows e que geralmente não consta na programação principal da noite. Como frequentemente é ele quem, depois da apresentação do Mestre de Cerimônias (MC), inicia a rodada de comediantes daquela sessão, é um dos responsáveis por “aquecer a plateia”, ainda em ritmo de entrada no espírito cômico, preparando o ambiente para os próximos comediantes. Ao openmic é oferecido o menor tempo de apresentação entre todos, geralmente de 5 minutos, e raramente recebe cachê pelo show. Ao contrário, em troca do espaço no palco, frequentemente tem como condição levar para o espetáculo um número mínimo de convidados pessoais pagante ou pagar o equivalente a estes, caso não consiga levá-los. O openmic é reconhecido como iniciante na stand-up comedy, aquele sem um texto mais longo pronto e em fase de teste, portanto.

Já o Canja é aquele que pode abrir shows, mas que igualmente pode intercalar entre os comediantes principais e tem geralmente entre 7 e 10 minutos de apresentação. Este tempo oferecido é sempre maior que o tempo do openmic e menor que o tempo do “Convidado”. É conhecido por ser aquele em amadurecimento intermediário como comediante e, da mesma forma que o openmic, raramente recebe cachê, muitas vezes também tendo que levar convidados pessoais para o show em troca do espaço para se apresentar. Ou seja, assim como o openmic, muitas vezes o Canja paga para se apresentar e a diferença maior reside no tempo oferecido de show, bem como o maior reconhecimento social do circuito de comediantes. Por fim, o “Convidado” faz parte da programação principal da noite, cujo nome, portanto, é divulgado na agenda de publicidade do estabelecimento. Tem 15 minutos ou mais de apresentação, que sempre é mais longa que a do openmic e que a do Canja, e, teoricamente, recebe cachê pelo show.

“Esquentar” a plateia, sendo a primeira da sessão do show a se apresentar, nem sempre é uma preferência dos stand-up que se revezam na noite e que podem se beneficiar de audiências já apresentadas, dispostas e abertas ao jogo performático cômico, uma vez introduzidas e entendendo as regras daquela performance (RUTTER, 1997; LOCKYER, MYERS, 2011). Desta forma, é comum que a plateia, na expectativa das apresentações, encontre-se, no vocabulário local, mais “fria” neste início do espetáculo, quando a primeira entrada se torna fundamental no sentido de estabelecer esse contato inicial e uma conexão entre audiência e comediante, centralizando a atenção no palco (RUTTER, 1997). Essa expectativa geralmente é elaborada de forma gradual durante as performances artísticas, de forma que se espera que a última apresentação seja a de maior peso e qualidade, assim como

acontece com outros quadros artísticos, como em shows musicais em que a apresentação principal encerra a programação, a despeito das bandas de abertura que vão construindo a expectativa da audiência até lá.

Mesmo que estas três categorias sejam mobilizadas em todas as regiões em que há um circuito de comediantes stand-up, podem divergir regionalmente quanto a alguns critérios de classificação, constituindo parte das regras sociais instituídas entre comediantes e produtores locais. Maga Lopes, advogada de 32 anos, que deixou Rondônia, seu estado natal, para morar na cidade de Curitiba/Paraná em busca de oportunidades profissionais tanto como advogada e “concurseira” quanto como stand-up comedy, narra um pouco da sua experiência na capital paranaense, onde, segundo as comediantes, é a maior cena de stand-up no país depois de São Paulo/São Paulo.

Mas, assim, [Curitiba] é uma ótima escola, porque a plateia é difícil e você tem um sistema institucionalizado, assim, digamos, que você não vê acontecer como que em São Paulo, que em um ano de open você vira Canja ou você vira Convidado. Não é assim que funciona em Curitiba. Em Curitiba, a gente tem, tipo, uma estrutura, né? Você começa ali como open pelo menos uns dois anos lá, depois de uns três anos você começa a ser considerado o equivalente ao Canja, né? Que dizem que Canja não existe, mas seria assim entre o profissional e o iniciante.

Maga Lopes, depoimento pessoal, 03/05/2020.

Operando por regras próprias a hierarquização entre openmic, Canja e Convidado, que são conduzidas, grande parte, pelos comediantes de maior valor no mercado, de tradição regional e de prestígio no meio stand-up, por vezes a ascensão profissional da stand-up depende mais do tempo de experiência e das relações estabelecidas entre eles do que da própria qualidade de suas performances. Neste sentido, comediantes que já são reconhecidas como Convidadas em algumas regiões, em outras podem ser recebidas como open ou Canja e vice-versa.

Durante um ano todo, fiz show de open, eu fazia show de graça, pedia para as pessoas para fazer shows. E tanto que é este tipo de coisa que te ajuda a entrar no mercado também. Que é isso que eu falei, que é uma hierarquia: você tem que ir fazendo para as pessoas te verem, enquanto as pessoas não te verem não vai rolar nada. No primeiro ano, eu fiz bastante show de open, só tinha comediantes e era meio que para ir desenvolvendo o texto. [...] Mas eu falo que até hoje, depois de ter feito Netflix, dificilmente os comediantes me chamam para show pago, sabe? A gente que está fazendo o nosso espaço.

Cintia Rosini, depoimento pessoal, 07/04/2020.

A categorização das comediantes entre open, Canja e Convidado compõe uma estrutura de trabalho e de remuneração da stand-up, a qual se alcança sobretudo por meio de *networking*, que favorecem àquelas com maior segurança financeira e autonomia para se

aventurarem caçando shows, entre outras oportunidades para se qualificarem. É de acordo com o acesso que conseguem ao circuito destes comediantes que ordenam a cena stand-up, que se apresentam e conseguem retorno financeiro nesta comédia. Dieni Mafra, paranaense de 29 anos que conta com curso de Teatro pelo Teatro Lala Schneider, trabalha como caixa e financeiro de loja, relata que, desde 2018, quando entrou para a stand-up comedy, por muito tempo ficou sendo uma das únicas comediantes deste gênero humorístico em Curitiba/Paraná, mesmo a capital paranaense sendo conhecida como o grande polo da stand-up depois de São Paulo. Mafra conta que, pelo número limitado de mulheres nesta cena, era muito chamada para se apresentar, sem, no entanto, conseguir rentabilizar este trabalho.

Figura 11 – Dieni Mafra no palco do Curitiba Comedy Club. Curitiba/Paraná. 2020. Crédito da imagem: R. A. Farias.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

JS: *E Dieni, me conta: você ficou como a única mulher em Curitiba por um ano, depois chegaram, mas chegaram poucas ainda. Como que está o mercado para você aí? Como é que foi isso? Você conseguiu um dinheiro? Como que era ser a única mulher da cena?*

Dieni Mafra (DM): *Olha, como durante essa época eu era open, dinheiro eu não fazia, dinheiro é um negócio que eu não ganhava. Então a gente mais gasta para tentar fazer show. Mas eu tinha bastante espaço, sabe? A galera, assim, apoia justamente por ter pouco, eles dão espaço, “Ô, vai ter show, quer vir fazer? Vem, faz 5 minutos, vem, faz!”. Daí, onde eu consegui mais espaço, assim, foi fazendo a Copa⁵², que daí me abriu as portas para o Curitiba*

⁵² Promovida pelo Curitiba Comedy Club, a Copa Curitiba Comedy Club de Open Mic/Stand-Up era uma disputa de comediantes stand-up openmic, que se apresentavam com entradas de 5 minutos cada. Julgados por um júri, composto também por humoristas, e pela plateia presente, o vencedor recebia como prêmio um lugar como Convidado em uma noite na casa, junto com outros três comediantes já consolidados na cena.

Comedy [Club], né? Eu fiz a Copa, fiquei entre... Fui para a final, não ganhei, mas daí isso que me abriu as portas para entrar na principal casa que é o Curitiba [Comedy club].

JS: E porque você acha que tem tão poucas mulheres fazendo stand-up e sobretudo em Curitiba?

DM: Eu acho que principalmente aqui em Curitiba, eu acho que é difícil essa rotina. Porque querendo ou não, nesse início, você mais gasta do que vê um retorno, né? Então eu acho que é difícil. Um dos motivos seria esse: se manter, ter essa persistência, de tipo, “Não, vou lutar para fazer acontecer” e eu acho que às vezes pode rolar essa questão do preconceito.

Dieni Mafra, depoimento pessoal, 06/05/2020.

Por várias questões que calibram e variam as classificações entre a open, a Canja e a Convidada, entre os meios e as regiões, e também por haver uma fase de transição entre as categorias, o tempo que as interlocutoras de pesquisa atuaram como openmic, como Canjas e como Convidadas não é simples de mensurar de forma mais exata. No entanto, 12 delas se declararam openmic, enquanto 1 declarou estar em fase de “transição” para Convidada e 12 consideraram que já são Convidadas na maior parte dos lugares em que se apresentam, com tempo de openmic variando entre 3 meses e 2 anos.

Como será mais bem desenvolvido no capítulo terceiro, na stand-up se entende que o único medidor de avaliação da performance e de treino da comediantes é a própria experiência ao vivo. Desta forma, o tempo de openmic também é experienciado como um momento de formação, de aprimoramento da performance, de experiência de palco, de amadurecimento do texto do iniciante e de interação com outros comediantes, estabelecendo suas redes com este meio. Esse espaço de tempo enquanto openmic indica que novas e outras comediantes estão por surgir nos próximos anos na cena profissional da stand-up e também nos diz um pouco sobre o aspecto regional destas que pode implicar experiência em palco e, portanto, na profissionalização da comediantes. A jornalista, atriz e comediantes Luciana D'Aulizio, carioca de 36 anos, formada em Comunicação Social Habilitação Jornalismo e mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, relata que,

E aí acabou que eu participei desse festival [Mamacitas], foi uma experiência bem legal, porque aí eu comecei a ver também como existiam outras meninas e comecei a sentir uma vontade de fazer com uma frequência maior. E aí, nesse ano passado, eu comecei a fazer com uma frequência maior, ainda meio capenga no início, mas na reta final já estava conseguindo colocar – sei lá – pelo menos um show a cada quinzena. Porque a cena aqui do Rio de Janeiro não é igual à cena de São Paulo que você tem trocentas noites. Hoje em dia se uma comediantes quiser, lá em São Paulo, ela pode se apresentar quase todo dia, entendeu? Ou pelo menos 3 vezes na semana. Aí quer dizer: o desenvolvimento pessoal dela é muito mais rápido, a curva de aprendizado dela é muito mais rápida, o material dela fica pronto mais rápido, para ela publicar vídeos é muito mais fácil nesse sentido, entendeu? Porque tem também o tempo de você chegar e você falar assim, “Beleza, eu comecei a fazer esse texto, então esse texto já está maduro para eu gravar e postar?”. Também tem isso. Então em São Paulo há um ecossistema que favorece mais.

Luciana D'Aulizio, depoimento pessoal, 22/04/2020.

Quadro 8 – Região de origem das interlocutoras de pesquisa.

REGIÃO DE ORIGEM	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
Região Centro-Oeste	4
Região Nordeste	1
Região Norte	2
Região Sudeste	10
Região Sul	7
Exterior	1

Fonte: elaborado pela autora.

Naturais de Alagoas (1), Distrito Federal (3), Mato Grosso (1), Paraná (3), Rio de Janeiro (5), Rio Grande do Sul (3), Rondônia (1), Santa Catarina (1), São Paulo (5), Tocantins (1) e China (1), das interlocutoras de pesquisa, apenas 1 ainda mora em Brasília/Distrito Federal, 4, no estado do Paraná, sendo 2 em Londrina e 2 em Curitiba, 5, na capital carioca, 2, no estado do Rio Grande do Sul, ambas em de São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre, e 13, em São Paulo/São Paulo.

Quadro 9 – Região atual das interlocutoras de pesquisa.

REGIÃO DO PAÍS	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
Região Centro-Oeste	1
Região Nordeste	0
Região Norte	0
Região Sudeste	18
Região Sul	6

Fonte: elaborado pela autora.

A região Sudeste, e mais especificamente São Paulo, como foco comercial da stand-up comedy, reflete maior oportunidade de profissionalização da comediantes. No entanto, embora se nota considerável trânsito das interlocutoras do estado de origem para o estado em que moram atualmente (10) e em que, portanto, mais atuam, vale apontar que apenas 3 delas se mudaram para São Paulo e 1 para o Rio de Janeiro em busca de maiores oportunidades profissionais no campo das artes em geral e 1, em especial, para São Paulo por conta da stand-up comedy. Outras 5 comediantes relataram que se mudaram por conta de suas profissões que nada dialogavam com a stand-up comedy, sendo que apenas uma destas já atuava como stand-up em seu estado de origem, o que reforçou a decisão de trânsito do estado de Rondônia para a capital paranaense.

...

Neste capítulo primeiro, apresentei a stand-up comedy por meio dos estudos da performance, sustentando uma performance técnica a partir da discussão de algumas de suas delimitações estéticas, normas, condutas e relações sociais emergentes nos circuitos de comediantes. Ressaltei o caráter interativo da stand-up, marcado pela impressão de ineditismo corroborada pela emergência da persona cômica e do texto da comediantes que também é matriz para estabelecer redes e condutas sociais neste meio.

Sustentei que a recente ascensão da stand-up comedy no Brasil se deu de forma restrita, principalmente por uma classe artística já consolidada e por clubes de comédia e teatros mais elitizados. Tais condições refletem da mesma forma no público e naqueles que se aventuram como comediantes na stand-up, que conforma um meio hipermasculino e hiperbranco e que começa a se popularizar ao final da década de 2010. Finalmente, observo a organização de comediantes em grupos, a oferta de *comedy clubs* e as redes sociais da internet como instrumento de divulgação e de mobilização e de recrutamento de comediantes.

Em seguida, contextualizei as mulheres que produzem stand-up comedy neste processo de ascensão, destacando algumas comediantes e localizando-as temporalmente em três “ondas” ou “gerações”, cuja classificação é emergente do trabalho de campo, enfatizando uma restrita atuação das comediantes até meados de 2017-2018, quando se notou um engajamento expressivo de mulheres neste meio. Apresentei as comediantes interlocutoras de pesquisa com bases nos dados do trabalho de campo, identificando o ano de entrada na stand-up e as “ondas” em que se localizam, faixa etária, estado civil, número de filhos, declaração de cor/raça, escolaridade e formação acadêmica, quantidade de ocupações que exercem, stand-up como ocupação, ocupação principal, atuação como openmic e/ou Convidadas e a região/estado de origem e atual. Fundamentada nestes dados, argumentei o notável aumento de mulheres produzindo stand-up comedy a partir de 2017-2018 e sobre outras relações emergentes a partir da afirmação de uma maioria de interlocutoras de pesquisa brancas, solteiras, sem filhos, maiores de 23 anos, com ensino superior, renda própria e concentradas maior parte no Sudeste brasileiro.

Atuando em um meio hipermasculino e hiperbranco de comediantes que recrutam outros stand-up para os shows e que estabelecem e ditam as condutas de classe, e assim conformam públicos, bem como de donos de bares que contratam e que autorizam, portanto, os textos que se apresentam ou não, sustento que a stand-up comedy até hoje é, maior parte,

regulada no país por um circunscrito grupo. Embora a atuação de mulheres que produzem comédia stand-up tenha aumentado significativamente, a cena stand-up ainda não está por completo acostumada com estas comediantes que seguem sendo minoria em palco, estabelecendo certas expectativas para as suas apresentações. Como as interlocutoras de pesquisas relataram, todas essas relações reforçam, em cena e fora dela, um estigma sobre as mulheres que produzem comédia.

Então, assim, quando entra uma mulher, a galera já dá uma assustada, porque eu acho que é uma plateia que não tá acostumada, mas eu acho que isso a gente vai expandir para qualquer plateia, assim. Ver uma mulher no palco ainda é novidade, sabe? Então eu chego lá, eu acho que eu já sou um pouco estranha e eu não consegui acertar ainda, sabe? Eu sou uma estranha no ambiente, eu acho.

Maga Lopes, depoimento pessoal, 03/05/2020.

Ser “uma estranha no ambiente” da cena pública e performática da comédia não é exclusividade das mulheres que produzem stand-up comedy e versa, fundamentalmente, sobre a relação das mulheres com o humor. Esse é o tema do próximo capítulo em que apresento um debate sobre o riso e o humor, ao passo que traço sua relação com as mulheres e como esta relação implica relações de gênero e refletem nas performances destas mulheres produtoras de humor.

2 E DESDE QUANDO O HUMOR TEM DONO? Ou o mito de que as mulheres não têm graça

Porque não é fácil para a mulher fazer humor, né? O pessoal fala que mulher bonita não é capaz de ser engraçada: hoje eu vou provar para todos vocês que mulher feia também não.

Mhel Marrer⁵³.

Quando me debruço sobre a bibliografia de gênero e do riso e do humor e, mais especificamente, sobre a bibliografia de mulheres e comédia, as questões mais destacadas versavam sobre o humor das mulheres em si: porque menos mulheres estão na comédia; o senso de humor das mulheres e seus limites e a capacidade das mulheres de produzirem humor e que, entre outras, na estranheza deste contato com o tema, me fizeram pensar (não menos surpresa): desde quando o humor tem dono? E desde quando o humor tem gênero?

Parece-me que, não por acaso, todas essas questões emergiram durante o trabalho de campo e foram levantadas pelas interlocutoras de pesquisa, com maior ou menor grau de curiosidade, de questionamento, poucas vezes de conveniência, e tantas outras de incômodo, como relata a comediantes carioca Ju Querido, professora e pedagoga formada pela Faculdade São Judas Tadeu, de 31 anos, e que há 5 se apresenta como stand-up.

JS: *E alguma vez já rolou do público algum constrangimento maior? Sem ser essa que a piada deu ruim.*

Ju Querido (JQ): *Uhum. Teve esse e teve uma vez que eu fiz um show em São Paulo que no final do show foi assim: o cara chegou para mim – eu não sei se eu fiquei feliz ou se eu fiquei triste, eu não sabia se eu dava um soco na cara dele, ou se eu agradecia, né? Porque ele chegou pra mim e falou assim, “Quando eu vi que era mulher que ia entrar no palco, eu achei que teu show ia ser uma merda, mas aí você me surpreendeu positivamente, parabéns”. Eu não sabia se eu... Eu, eu... Eu juro que eu fiquei sem reação na hora e falei, “Ah, tá bom, obrigada então” [risos]. Juro pra você: eu não sabia o que fazer, porque me xingou porque eu sou mulher, mas tá me elogiando porque eu fui bem. Eu não sei, tá me elogiando ou tá falando mal de mim? [risos].*

Eu fiquei assim: quer dizer então que você viu que eu era mulher, aí achou que eu era uma merda, aí eu tive que provar pra ele que eu era boa, porque eu era mulher, entendeu? Talvez se fosse um homem que tivesse subido ali, ele não ia pensar, “Ah, é um homem, vai ser uma merda”, com certeza não, entendeu?

Ju Querido, depoimento pessoal, 03/05/2020.

⁵³ Mhel Marrer em show solo “Meus Homens”. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vtat1MJywh8>. Publicado em 23 set. 2019. 102.844 visualizações até 18 jun. 2020, data de acesso.

Figura 12 – Ju Querido no espetáculo Querida Comédia no palco do Teatro Miguel Falabella. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2019. Crédito da imagem: Lucas Luz.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

O constrangimento relatado por Ju Querido não apareceu em campo como caso isolado e nos remete à existência de um senso comum de que as mulheres são agentes não capazes de produzir ou de apreciar o humor. A teórica feminista Nancy A. Walker (1988, p. IX-XX), em seu livro *A very serious thing: Women's Humor and American Culture*, argumenta que, em verdade, a pouca visibilidade das mulheres em relação à comédia, ao riso e ao humor, uma vez justificada neste mesmo senso comum, reflete a negação do próprio senso de humor às mulheres.

Respalhando esta perspectiva, Alba Valeria Tinoco Alves Silva (2015), em seu livro *Deus e o diabo no humor das mulheres: contos, casos e crônicas com humor escritos por mulheres*, elucida que a relação entre o humor e as mulheres segue como um campo em disputa em que há esforços seculares para contestar ou confirmar “o problema da incompatibilidade” entre ambos. Aponta, pois, essa disputa como marco para que tivéssemos nas últimas décadas relevantes produções, de diversas áreas do conhecimento, de resgate histórico da atuação das mulheres nos campos artísticos em geral, entre elas no humor, registradas por meio de antologias ou de destaques de artistas de uma área ou época, e que, de perto e de longe, desafiam o senso comum da falta de habilidade das mulheres para o fazer e saber rir. As autoras indicam, ainda, uma recente explosão de novas artistas dos mais diversos ramos, anunciando que há mais mulheres nas cenas, nos palcos, nos ateliês, nas academias de

dança, nos escritórios, nos bastidores, nas direções, refletindo uma transformação social (WALKER, 1988).

Silva (2015) sugere que estas pesquisas apontaram que o problema das mulheres como produtoras do humor se esbarra no campo das artes em geral, em que a mulher enquanto produtora de arte foi desvalorizada em detrimento da mulher enquanto representação (registrada mais como pintura do que como pintora, mais como daquela de quem se ri do que como aquela que faz rir). A autora ainda retoma a célebre observação da teórica feminista Regina Barreca (1996), no livro *The Penguin Book of women's humor*, de que não foi nos anos 90 que as mulheres de repente se tornaram engraçadas, ou sexualmente livres na década de 60, tampouco repentinamente ambiciosas nos anos 70 ou mesmo inteligentes ao final do século XIX, mas que essas características passam a ser menos subestimadas desde então.

Nota-se um conflito que não inato (da ordem da natureza), mas relacional (da ordem da cultura: do que foi e é construído socialmente e por isso historicamente localizável). Silva (2015) atenta à polêmica publicação “Por que as mulheres não são engraçadas?” do jornalista, escritor e crítico literário, Christopher Hitchens (2007, s/n). Neste ensaio, o autor, confusamente sugere que mulheres, pouco capazes de rirem de seus próprios defeitos, teriam receio de parecerem inteligentes, implicando na atratividade dos homens, e que as poucas boas comediantes “na maioria delas ou é gorda, ou lésbica, ou judia, ou então um misto das três coisas”. Sem perder de vista que, para Hitchens, o humor carrega a marca da inteligência, Silva (2015, p. 62-63) sintetiza de forma bastante perspicaz as questões aqui emergentes e que estendo para além da misógina publicação citada, uma vez que a postura de Hitchens não foge à do senso comum primeiramente enunciada: afinal, o que levaria as pessoas a gastarem tanta energia em negar o humor às mulheres “Se de fato a mulher não tem senso de humor, se ela é incapaz de perceber o ridículo das coisas, se o seu riso é apenas um reflexo amestrado para agradar o homem [...]”?

[...] o esforço empreendido já leva a perguntar: por que o riso da mulher incomoda tanto? [...] A impressão que se tem é de que, depois de conquistadas a consciência, a inteligência, a liberdade sexual etc., o humor é uma espécie de novo eterno bastião que as mulheres vão precisar escalar para fazer jus ao direito de saber e fazer rir. Mencionando, explicitamente, por duas vezes, que o humor é sinal de inteligência, e dizendo que a mulher é mais terna, romântica, mística, sentimental, impressionável, o autor [Hitchens] parece estar querendo negar a ela um velho direito há muito conquistado: o de raciocinar (SILVA, 2015, p. 62-63).

Não precisaríamos, talvez, ir até Hitchens para notar que a negação de senso de humor

às mulheres é significativa e reflete ainda hoje. No episódio do dia 27 de setembro do ano de 2019 do quadro humorístico Fight de Piadas, conhecido por FDP, exibido semanalmente pelo programa televisivo The Noite⁵⁴, em que dois comediantes stand-up se confrontam por três rounds com piadas ofensivas contra o outro em um palco produzido como simulacro de um ringue de boxe, no qual também participam três juízes (comediantes), o comediante Alessandro Berle inicia a disputa contra Danubia Lauro, “*Eu ia falar primeiro às damas, mas você é vagabunda, então eu começo. Eu não sei se ela quer abortar ou não, mas eu tenho certeza que, se ela abortar, a criança vai descansar em paz, porque não foi filha da puta*”. Embora a comediante astutamente responda, “*Eu sou puta mesmo, eu sentaria na sua cara só para não ter que olhar para ela*”, o comediante segue com suas piadas sobre puta e vagina, até que dispara à Danubia, “*Dizem que mulher não é engraçada. Ah, é verdade*”⁵⁵.

Figura 13 – Danubia no palco Teatro Folha. 2020. Crédito da imagem: moaphotos&vídeos.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

⁵⁴ The Noite é um *talk show* exibido pelo SBT de segunda à sexta-feira desde 2014. Contando com os comediantes Leo Lins e Murilo Couto em seu elenco, o programa é comandado pelo apresentador e comediante Danilo Gentili. Danilo faz carreira como stand-up comedy desde 2006, ganhando visibilidade pelo seu clássico humor reacionário.

⁵⁵ Alessandro Berle, para Danubia Lauro na noite FDP (Fight De Piadas). Canal do YouTube The Noite com Danilo Gentili. FDP 2019: Danubia Lauro X Alessandro Berle - Ep. 27 | The Noite (23/09/19). Vídeo postado em 24/09/2019, com 403.201 visualizações até o dia 20/01/2021 [data de acesso]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ChDQINzKLw>.

Com a demanda da pesquisa de campo e com tantas indagações, não vou insistir na capacidade de produzir humor das mulheres ou mesmo nos tradicionais e fatigantes estereótipos de gênero que são bombardeados – maior ou menor grau – cotidianamente, mas na relação entre o humor e as mulheres e como estes estereótipos confrontam as mulheres e as suas aptidões ao humor e ao riso, problemática eleita para este momento do texto. A relação entre o humor e as mulheres surge como uma investigação e como um debate ainda necessário que nos leva a um entendimento bastante produtivo para avançar na tese, ao passo que, além de embasamento e localização teórica da temática, elucida e me permite trabalhar como essas questões funcionam em campo.

Desta forma, neste segundo capítulo, trago três momentos: no primeiro, uma discussão sobre o riso e o humor, localizando-os na sua literatura filosófica a partir das perspectivas de autores clássicos como campo da razão, mas também do poder. Do mesmo modo, trato de gênero enquanto categoria analítica que auxilia a pensar a relação das mulheres com o humor na sociedade contemporânea, refletindo os efeitos das relações de gênero que produzem e inscrevem relações de poder nos corpos. Já no terceiro subtópico, reflito a relação das mulheres com o humor e como esta relação é efeito de tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994) em que o riso nem sempre é bem-visto às mulheres. Trato, ainda, da expressão “comediante mulher” ou “humor feminino”, bem como do porquê as dispenso em favor da expressão “humor produzido por mulheres” ou simplesmente “as comediantes” para me referir às agentes produtoras de humor, em oposição à hierarquização e à naturalização que as primeiras expressões podem sugerir, como que se as mulheres tivessem sempre que se reposicionar dentro do sujeito masculino por excelência.

2.1 O humor e o riso na literatura

Com toda a amplitude e as inevitáveis ambiguidades que o riso e o humor sugerem, nem uma nova tentativa de definição daquilo que é estudado há milênios, tampouco remontar uma história social destes são pretensões minhas aqui, tarefas que já fizeram tão bem outras estudiosas e estudiosos⁵⁶. Revisitar, no entanto, algumas literaturas, autores e perspectivas clássicas sobre estes objetos de estudo, é útil para localizar o riso e o humor no campo social, dotados de sentidos que invocam na matriz de sua constituição teórica tendências intelectuais,

⁵⁶ Acerca da história do riso e do humor, ver: Alberti (1999), Bremmer e Roodenburg (2000), Minois (2003), Saliba (2002), entre outras/os.

agressivas ou sexuais (ABRAMS, 2017), dando-nos perspectivas sobre as suas facetas na literatura científica e filosófica. Chamar a atenção para uma constituição social do riso e do humor, os modos pelos quais deve ser expresso e em que circunstâncias (e por quem) nos orienta para a compreensão de formas de organização e de suas práticas sociais. Daí porque retomar essas concepções pode nos auxiliar na tessitura da análise sociocultural de eventos e fenômenos mais complexos.

Tomé Saliba (2017) aponta, pela impossibilidade da constituição de uma história cultural das teorias sobre o riso e o humor, devido à sua vastidão, “três definições teóricas funcionais” que mapeiam abordagens próximas entre grupos de pensadores que se dedicaram a refletir sobre o tema e que permitem distinguir algumas tendências de perspectivas, são elas: a teoria da superioridade, a teoria do alívio e a teoria da incongruência. Assim como Saliba (2017), Verena Alberti (1999) e Manfred Geier (2011) alertam que estas perspectivas clássicas são limitadas, referindo-se mais às representações e aos mecanismos de produção do riso do que ao universo do humor propriamente dito, e, portanto, não esgotam as possibilidades de análises sobre todas as formas de riso e de humor.

Sem descartar as inúmeras outras perspectivas teóricas, Saliba (2017), Alberti (1999) e Geier (2011) ressaltam que, embora essas três abordagens possam ser localizadas mais ou menos de forma linear na história, essa sucessão não indica escala evolutiva ou mesmo de substituição às formas de representação que o riso e o humor assumem na literatura, cujas discussões permanecem atuais. Dessa forma, é importante observar que, para os autores, sintetizar o riso e o humor a estas três abordagens é reduzir a tensão entre riso e pensamento que percorre a temática, mas igualmente ponto comum de análise entre seus pesquisadores e, portanto, as quais destaco aqui, também por serem suficientes para darem conta da proposta da problemática aqui levantada sobre a relação entre o humor e as mulheres.

De acordo com Saliba (2017), Alberti (1999) e Geier (2011), a teoria da superioridade ou da hostilidade, cujo expoente indicado pelos pesquisadores é o filósofo Thomas Hobbes (2007), encontra subsídio também em Aristóteles (1973), em Platão (2000), em Cícero, em Quintiliano e em autores da modernidade, como René Descartes (2005). Segundo esta perspectiva, acionamos um senso de superioridade para a efetivação do riso: rir de alguém ou de alguma coisa significa triunfar sobre de quem se está rindo, proporcionando prazer de se reconhecer mais forte, mais inteligente ou mais adequado socialmente, pois da mesma forma aponta quem são e quais são as normas subalternas, podendo operar como um mecanismo de reforço de autoridade social. Alberti (1999), Saliba (2002) e Silva (2015) destacam que, nesta

abordagem, o riso colocou os homens entre os animais e Deus: superior às coisas e aos bichos pela sua capacidade distintiva de rir, precedida de pensamento “animal-racional”, enquanto era inferior a Deus que, na ordem do ideal divino, não se dava ao riso, ambiguidade que perduraria por toda a Idade Média.

Saliba (2017, p. 14) indica que, a despeito das implicações de todas as abordagens sobre a teoria da superioridade, suas marcações mais persistentes ainda são a “hostilidade, malícia, agressão e menosprezo: há uma ênfase algo exagerada nos aspectos negativos e pejorativos que caracterizam o riso, ou seja, a agressividade, a subjugação do alvo e a exploração das diferenças”. O autor destaca que esta concepção opera hoje de formas mais sofisticadas, especialmente na cultura digital, mas lembra que nem sempre será acionada com sentido negativo.

O humor pode ser visto como uma vantagem competitiva, ou seja, uma forma de dizer ao inimigo que também é tão forte quanto ele, sobretudo quando a superioridade não se dá apenas pelo aspecto físico da força, mas também pela inteligência e esperteza. É aqui que esta teoria apresenta um desdobramento importante, sobretudo quando pensamos no humor étnico ou de um grupo que sempre cria um paradigma de assimetria em relação a outros povos. Noutros termos, o humor direcionado a um grupo de pessoas, tal como ocorre em piadas de conteúdo étnico e de gênero, costuma guardar relação direta com este prazer que decorre da superioridade. Neste caso, por uma dialética da alteridade, também gera uma sensação de pertencimento ao grupo, ou seja, em decorrência deste sentimento de fazer parte de algo e de acreditar ser melhor do que o outro (SALIBA, 2017, p. 14).

Por sua vez, a teoria do alívio também conhecida, segundo Saliba (2017, p. 14), como “teoria da válvula” ou “da liberação”, cujo expoente é Sigmund Freud (1980, 2017), caracterizou o riso como fenômeno psíquico e biológico. Nesta perspectiva, segundo Alberti (1999), há a liberação de energias acumuladas e excedentes por meio do riso, que configura um meio de descarregamento de pulsões e de energias do inconsciente, de uma forma mais ou menos editada ou travestida, como forma de manifestação ativa de energias poupadas ou retidas por conta de temas tabus ou reprimidos. Essa liberação realiza-se de forma abrupta e socialmente aceitável, em que o riso aparece como um instrumento de canalização propício. De acordo com Saliba (2017), esta dinâmica permitiria ao indivíduo expurgar inibições, pensamentos e sentimentos reprimidos.

Para Freud, portanto, o objeto do riso em geral – o chiste, a ação cômica, o humor etc. – opõe-se à esfera consciente da razão e da crítica. Observa-se, contudo, em sua formulação, que o impensado, o indizível, o não-sério

situam-se num espaço teoricamente estabelecido, que os torna passíveis de serem pensados e nomeados pela razão. Não basta situar o riso e o risível enquanto opostos à apreensão consciente do mundo, à relação lógica entre as palavras e as coisas; o lugar mesmo em que se situam é “dizível” pelo pensamento racional, uma vez que o impensado passa a ser acessível pelo viés da psicanálise (ALBERTI, 1999, p. 20).

É interessante notar como a teoria do alívio encontrou suas bases em renomados pesquisadores como Charles Darwin (2000) que, próximo a Hebert Spencer, transcenderam os interesses do campo filosófico sobre o riso e o humor e que sugerem o riso como um excesso de energia nervosa não empregada que é descarregada via contrações musculares, postulado que se tornou eixo de embasamento teórico para as abordagens fisiológicas, biológicas e psíquicas sobre o riso e o humor.

Por fim, a terceira tradicional corrente de estudos do riso e do humor converge para o entendimento da incongruência como matriz cômica. De acordo com Alberti (1999), a teoria da incongruência remonta a pensadores como Francis Hutcheson, Arthur Schopenhauer (2005), Immanuel Kant, entre outros, que, segundo Saliba (2017, p. 16), se baseiam na “tese mais geral de que o humor nasce da dualidade essencial entre a percepção e a representação do mundo”. Desta forma, o humor e o riso mostram os limites do pensamento, mas também a possibilidade de acessar outras alternativas de verdade frente ao mundo.

Segundo Geier (2011, p. 55), a perspectiva da incongruência emerge em contexto amigável do início do iluminismo e do desejo de um riso bem-humorado, incompatível com a teoria da superioridade que reinou por dois mil anos. Foi quando “o *good humour* entrou no lugar do riso escarnecedor e superior. Assim, a diferenciação entre rir sobre [*about*] algo e rir desprezivelmente de [*at*] algo, e com isso também entre cômico e ridículo, ganhou um substancial significado para a filosofia do humor”.

Agora o desafio passou a ser o espinho malévolo do *wit* e ter um humor temperado, de acordo com a “boa natureza” das pessoas. [...]. Agora era o caso de desenvolver uma nova forma de riso benevolente, além de encontrar um novo fundamento filosófico. O contraste entrou no lugar do ridículo. “*Incongruity*” (incongruência) foi a palavra mágica que substituiu “*superiority*” (superioridade) no início do século XVIII (GEIER, 2011, p. 155, grifos do autor).

A teoria da incongruência, de acordo com Saliba (2017), é considerada pela maioria dos estudiosos como uma condição do potencial humorístico e a mais acionada nas últimas duas décadas, pois a que mais se aproxima a uma teoria guarda-chuva, portanto, mais

abrangente. Também no meio da stand-up comedy, embora não com a densidade teórica dessas pesquisas, a quebra na lógica narrativa que suscitaria no *punchline* da piada, cunhada como *comic twist*, é uma das técnicas mais populares entre seus comediantes e aproxima-se desse entendimento da disparidade como matriz cômica, frequentemente divulgada como funcionamento primário das piadas na stand-up.

É no contexto de início do século XX que o filósofo francês Henri Bergson (2008) inaugura a formulação, na lógica da modernidade, do riso enquanto um fenômeno social e cuja perspectiva será significativa para os estudos contemporâneos. Para o autor, o riso é social e o cômico é uma fusão e articulação da teoria da superioridade e do contraste, à medida que emerge de um desvio, algo negativo: o riso vem como uma sanção para que se reestabeleça a ordem e não se desvie mais, constituindo uma punição. Nesse sentido, esclarece que o ridículo acompanha a mudança de uma ordem social como forma de conservação: é o riso como forma de correção social. Além de sua funcionalidade, o que nos faz rir, para Bergson (2008), é o contraste entre a rigidez humana *versus* a fluidez da vida: se, de um lado, pune aquele fora das convenções sociais, do outro lado adverte aquele que se entrega de forma robótica às normas.

Mesmo que não exista comicidade fora do humano, de acordo com o filósofo, é necessário insensibilidade para se rir, ou seja, para que algo seja cômico dentro do movimento rigidez humana *versus* fluidez da vida, é preciso que a inteligência perceba a situação em estado puro, desprovido de emoções (como solidariedade, compaixão etc.). A rigidez é risível, pois toda rigidez é suspeita de desvio das normas sociais: a ideia da punição, através do riso, expressa a não conformidade com as formas ou com as posições, em que “Numa sociedade de puras inteligências não mais se choraria, mas talvez ainda se risse” (BERGSON, 2008, p. 3). Como asserta Alvarce (2009, p. 105), “Bergson sugere uma curiosa associação entre riso e inteligência ou, usando um vocábulo de conotação mais neutra, entre riso e razão e entre choro, lágrimas e emoção. De fato, homens menos sensíveis e mais racionais tendem a rir mais das situações [...]”.

Em menor ou maior grau, nota-se como transita entre as três grandes correntes sobre o riso e o humor a tensão entre razão e realidade, pensamento e riso, agressividade ou tendências intelectuais. O riso e o humor nestas correntes nos dizem sobre a crítica e o questionamento de verdades, sobre liberdade e racionalidade frente ao mundo sensível, que permitem acessar a outras possibilidades de verdades além daquelas imediatas, seja tentando resolver um contraste por meio da razão, seja afirmando ou contestando posições e

imposições sociais no jogo de senso de superioridades e de impulsos de hostilidade ou mesmo sexuais outrora proibidas (ABRAMS, 2017).

Mas, como apontaram Silva (2015), Gail Finney, em *Look who's laughing: gender and comedy* (1994), e a historiadora Cintia Lima Crescêncio, em sua tese *Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988)* (2016), nestas perspectivas, seja como mecanismo de alívio, de acionamento de superioridade social ou espiritual, por meio da incongruência ou ambos mobilizados, as mulheres foram constantemente afastadas das definições do humor tantas vezes por estes mesmos grandes pensadores que influenciaram e influenciam os campos do saber e os paradigmas ocidentais ainda hoje – como Aristóteles, Arthur Schopenhauer, Bergson e Freud, os quais, segundo as autoras, empreenderam a tarefa de categoricamente explicar a incompatibilidade entre as mulheres e o senso de humor, responsáveis não só por construírem essas ideias sobre o riso e o humor, como, junto a tantos outros, por promoverem o humor como campo masculino.

Voltando à observação de que há esforços consideráveis nesse sentido, Silva (2015) problematiza se seria possível que, na invocação de um senso de superioridade, as mulheres estivessem, de alguma forma, autorizadas a terem glórias repentinas e a corrigirem publicamente erros de outros – sobretudo, de homens e de maior classe social. Da mesma forma se pergunta se seria possível a elas caçoarem de figuras torpes e se seriam reconhecidas como intelectualmente capazes de perceberem e de expressarem os absurdos e as incongruências do mundo, de compreenderem os abismos entre o indivíduo e a sua realidade, de reafirmarem ou de contestarem crenças sociais.

Afinal, seriam as mulheres autorizadas a ser o sujeito que produz o riso e que sabe rir, ao invés de serem seu objeto? A partir destes questionamentos, a próxima subseção se dedica a compreender o porquê as mulheres estiveram tanto tempo fora da definição das propriedades do humor, de forma que a preocupação é entender esse esforço a despeito de reforçar que as mulheres têm graça e que sabem rir.

2.2 Você não precisa pedir permissão para rir⁵⁷: relações de gênero, poder e racionalidade

Se o entendimento sobre o exercício do riso e o do humor esteve atrelado às compreensões, às indagações ou às contestações filosóficas e sociais de mundo e, portanto, ao

⁵⁷ Trecho de depoimento pessoal de Arianna Nutt, em 12/08/2020.

campo racional e à agressividade, bem como aos espaços públicos de exercício do poder, as mulheres estiveram do outro lado desta moeda na história ocidental.

Segundo Joan Scott (2002), no livro *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*, os fundamentos do Estado burguês e do sujeito dotado de razão que proclamava os seus direitos fundamentais anunciados pela Revolução Francesa, não alcançaram da mesma forma às mulheres, que tiveram que se provar como agentes racionais e de direitos, o que incluía ser cidadã, mas também atuar publicamente, como nas artes. Corroborando esta perspectiva, Eleni Varikas (1996), no texto *O pessoal é político: desventuras de uma promessa subversiva*, observa que, sob a tutela dos homens e muitas vezes relegadas ao espaço privado, as mulheres foram reduzidas a não sujeitos e não incluídas, portanto, no berço do Estado moderno, sem a chance de participação na gestão da vida em comum e da própria definição da nova sociedade que se anunciava.

Varikas (1996, p. 67) observa o individualismo liberal que, na passagem entre o século XVIII e o século XIX, alimentava o pensamento moderno e golpeava a cidadania feminina, (re)fundando uma dicotomia que “repousava sobre uma divisão sexuada do privado e do público, constitutiva da dominação exercida sobre as mulheres, não somente porque ela fornecia as bases materiais da dominação, mas também porque assegurava sua legitimidade, tornando-a invisível [a dominação]”.

Como observaram Scott (2002) e Maria Helena de Paula Frota (2012), no texto *Igualdade/Diferença: o paradoxo da cidadania feminina segundo Joan Scott*, esta perspectiva permitiu que os diferentes interesses entre homens e mulheres fossem redefinidos, organizando a vida social a partir da “diferença sexual” como princípio da “ordem natural” e, portanto, política. Ainda justificou “a diferenciação ontológica do tratamento entre homens e mulheres” no campo do ordenamento jurídico e do conhecimento, em que “a individualidade confunde-se com o indivíduo, o homem, o cidadão que é igual à masculinidade, virtude, razão e política” (FROTA, 2012, p. 50). Sobre o paradoxo da cidadania feminina que anunciou Joan Scott, Frota (2012) aponta que,

Se os seres humanos eram fundamentalmente os mesmos, todos eles poderiam ser vistos como um só indivíduo. O indivíduo abstrato era esse indivíduo singular e único. Todavia, a noção de individualidade carregava consigo também uma ideia de distinção e de diferenciação. Nesse enfoque, a variedade infinita das diferenças entre o eu e o outro era reduzida a uma questão de diferença sexual: a masculinidade se igualava à individualidade, e a feminilidade com a alteridade, numa posição fixa, hierárquica e imóvel (a masculinidade não era vista como o outro da feminilidade). O indivíduo

político, portanto, era tido como sendo ao mesmo tempo universal e masculino; a mulher não era um indivíduo, não só por ser não idêntica ao protótipo humano, mas também porque era o outro que confirmava a individualidade do indivíduo masculino. Enfim, a universalidade do indivíduo abstrato foi dessa maneira e nesse momento estabelecida como masculinidade comum (FROTA, 2012, p. 50).

Scott (2002) explica que é daí porque a promulgação da Declaração dos Direitos da Cidadã e da Mulher, criada por Olympe de Gouges, em 1791, em resposta à pretensão universal da definição de indivíduo abstrato da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). A autora indica que a luta pelo sufrágio universal e pelo voto feminino apontavam para um direito político e para um poder social de grupo e não somente de indivíduos que seguiam o modelo abstrato de homem.

Argumentar em relação à diferença entre os sexos, revigorava as perspectivas da medicina e da biologia, disfarçando, por meio de uma legenda naturalista, um “discurso moralista que insiste na existência de duas ‘espécies’ com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúdica, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (PERROT, 2006, p. 177).

Para Scott (2002), o paradoxo do indivíduo que carregava consigo unicidade e individualidade, diferencia-se da mulher posta como ser parcial, incompleto e interdependente. Vista, pois, como ser social e não político dentro de um Estado cujo poder é o símbolo do homem, cabe à mulher o papel da proteção, da assistência, da educação e do cuidado, funções aquém da decisão e da propriedade que, por sua vez, são papéis políticos, masculinos e valorizados. “Isso reflete no mundo das leis. Daí, na legislação, serem separados os direitos políticos dos direitos sociais. Define-se, nesse bojo, o caráter também sexista do Estado, sendo um dos seus sustentáculos o homem, a propriedade e o poder” (FROTA, 2012, p. 51).

Frota (2012, p. 52) sintetiza que, para Joan Scott, o privado, designado como o espaço da reprodução, foi “redefinido como espaço da ordem natural. Portanto, na divisão sexual, é considerada não política, sem valor, sem expressão, sem reconhecimento social, com pouco poder, arena de intensos conflitos de gênero”, em que, comparada simbolicamente à multidão, a mulher é tida como irracional, não indivíduo e não cidadã. Varikas (1996) observa que, além do âmbito do Estado e do Direito, o ponto de vista dos homens igualmente foi privilegiado no mercado, hierarquizando a razão supostamente masculina e organizando e

segregando os espaços públicos e privados a partir das diferenças sexuais.

A historiadora Michelle Perrot (2006), no livro *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*, aponta que as fronteiras entre o público e privado são maleáveis e sinuosas ao longo da história, atravessando muitas vezes até mesmo o microespaço doméstico. Lembra, pois, que o século XIX não inaugurou essa divisão, mas a reatualizou a favor dos valores burgueses como chave das democracias ocidentais, momento em que estes mesmos princípios e os métodos científicos foram expandidos e marcaram uma “exacerbação da divisão social entre homens e mulher e da construção de inúmeras barreiras para distinguir os sexos tanto no que se refere a comportamentos, como possibilidades de ação social tanto na classe burguesa quanto na classe trabalhadora” (PERROT, 2006, p. 186).

A autora aponta que “o poder da mulher em ordenar o poder privado, familiar e materno, a que eram destinadas” (PERROT, 2006, p. 180), foi ampliado, com maior falta de autonomia, à medida que o foram também os ideais burgueses. Perrot (2006) categoricamente afirma que as mulheres não foram indiferentes ou não reagiram à ordem estabelecida, mas que a narrativa histórica oficial fez questão de destacar a cena pública dos homens, o aspecto e os grandes conflitos de ordem sócio-política e econômica, privilegiando espaços tradicionalmente ocupados por eles.

No entanto, é preciso ter em conta que estas perspectivas analíticas entre público e privado enfatizam as perspectivas das mulheres brancas, burguesas e da metrópole, ou seja, aquelas que não ocupavam o espaço público e que era a mulher de família europeia. Do outro lado, as mulheres que eram negras e pobres se constituíam na rua e no público, mesmo que não tivessem o status de sujeito do espaço público como tinham os homens, pois do mesmo modo eram atravessadas por desigualdades. A mulher pública que ocupa lugar desprivilegiado na hierarquia social traduz a ideia de que, na colônia, a dicotomia público/privado organizava outras formas de desigualdade e repunha hierarquias entre mulheres e homens (FONSECA, 1997). O que nos diz a antropóloga Claudia Fonseca (1997), em seu texto *Ser mulher, mãe e pobre*, é que público e privado são espaços de sociabilidade comuns a todos os gêneros, embora evidentemente cada um desses ficou mais característico de um do que outro pela forma que se organiza o social. Essas multiplicidades de experiências e mesmo de outras perspectivas analíticas auxiliam-nos a recuperar os espaços de subjetivação pelos quais as mulheres e os homens se produziram.

É nessa premissa da diferenciação social e política entre homens e mulheres que Joan Scott (1990, p. 86) demanda gênero enquanto categoria analítica, matriz dos significados

atribuídos às relações de poder e por meio do qual o poder é articulado e ainda “elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos”.

Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida sócia. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder (SCOTT, 1990, p. 88).

Gênero, portanto, não é entendido como feminino e masculino (e nem por suspeita sugere uma característica biologicamente determinada). Gênero está imbricado em um “sistema de sexo/gênero”, termo cunhado pela teórica política de sexo e gênero Gayle Rubin (1993, p. 3), em sua pesquisa *O tráfico de mulheres. Notas sobre a “Economia Política” do sexo*, e que consiste primariamente em “uma série de arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas”. Segundo Lauretis (1994, p. 212), este sistema opera através de um “aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” constituindo “relações sociais que governam a existência do indivíduo” e que organizam o sistema de igualdades e de desigualdades sociais.

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual de seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social”⁵⁸ (LAURETIS, 1994, p. 211-212).

Como observa Maria de Fátima Araújo (2005, p. 61), no texto *Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate*, o sistema sexo-gênero estende-se na

⁵⁸ COLLIER, Jane F.; MICHELLE, Z. Rosaldo. Politics and Gender in Simple Societies. In: ORTNER, Sherry B.; WHITEHEAD, Harriet (org). *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 275.

diferenciação entre homens e mulheres desde a política e a filosofia à esfera pública do mercado e da produtividade, em que homens são mais uma vez privilegiados. Por outro lado, considera que a esfera privada (âmbito doméstico, da família, da sexualidade e da afetividade) não se opõe à esfera pública, visto que funciona dentro da estrutura de domínio e não à parte dela, pois público e privado operam simultaneamente para reproduzir a ordem social dominante anunciada. Desta forma, arranjos hierárquicos nunca implicam somente relações de dominação (que indicariam a falta de agência das mulheres), mas relações de desigualdades que, por sua vez, implicam diversas formas de organização dos grupos de mulheres e homens em aspecto relacional (PISCITELLI, 2002).

Lauretis (1994, p. 212) argumenta que, neste sistema, homens e mulheres se posicionam diferentemente, de forma que são distintamente afetados nos diversos conjuntos de acordo com as posições que ocupam, ou seja, de acordo com as suas “posicionalidades sexual discursiva”, gerando assimetrias. Gênero, portanto, representa uma relação social de poder, em que “o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (LAURETIS, 1994, p. 212).

Longe da perspectiva determinista, Lauretis (1994, p. 228-229) anuncia o que chama de tecnologias de gênero para a construção de gênero como representação e autorrepresentação enquanto “produto de diferentes tecnologias sociais”, como “práticas, discursos e instituições socioculturais” que, por meio de epistemologias, de um complexo de hábitos, de associações, de percepções e de disposições, nos “engendram” como femininas. São políticas e micropolíticas dedicadas à produção de homens e mulheres, “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Como efeito produtivo do poder, Judith Butler (2001, 2003), por sua vez, aponta gênero como performatividade constituída como prática discursiva reiterada e performada que emerge de normas regulatórias por meio das quais os corpos e suas identidades ficam culturalmente inteligíveis. Butler enfatiza que as diferenças sexuais não são só causadas por discursos que produzem os efeitos que nomeiam, mas também emergem de marcações discursivas inscritas nos corpos e no fazer cotidiano que gestam corporalidades, representações e desejos.

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio

organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194).

Essas representações, posições e status emergem e constituem uma divisão estrutural baseada no sistema sexo-gênero que estabeleceu funções distintas e bem definidas de homens e de mulheres. Fruto de uma sociedade fundada nos ideais burgueses de poder e de racionalidade que inaugurava o sujeito moderno, cujos limites restringiam as mulheres aos espaços outros – das paixões, da casa, da família, do cuidado – e as abstinha do contrato social, as barreiras ideológicas de gênero operam nas entrelinhas ao mesmo tempo em que estruturam a vida social.

É entre e neste jogo de poder e de disputa de espaços que localizamos o mito de que as mulheres não sabem e nem fazem rir. Questionadas sobre tantas outras capacidades, suas habilidades cômicas, como reflexo de inteligência, de raciocínio, de poder e de autorização de ocupar os espaços públicos, igualmente eram suspeitas. Desta forma, os próximos subtópicos se dedicam a discutir a relação das mulheres com o humor, a invisibilidade das mulheres na comédia e a questão do “humor feminino”.

2.3 Eu tenho o poder de fazer rir⁵⁹: as mulheres, o humor e a produção de comédia

Se os séculos anteriores anunciaram o sujeito racional, moderno, capaz de pensar e de produzir pensamento em direção à liberdade, as mulheres foram anunciadas como opostas a essa definição. Nessa relação de produção e de inscrição de desigualdades, as mulheres são diretamente afetadas e o esforço de afirmar a sua inferiorização é fundante para dar significado à superioridade do homem. Na esteira desta reflexão, Silva (2015, p. 80) observa que enquanto o humor é público e a mulher é privada, o “humor é agressivo; [as] mulheres, passivas. Humoristas ocupam uma posição de superioridade, mulheres são inferiores”⁶⁰ (WALKER, 1988, p. 12, tradução minha).

Nancy Walker (1988) e Regina Barreca (1988, 1996) apontam, em suas análises sobre o humor produzido por mulheres, a invisibilidade das mulheres em detrimento da sua não

⁵⁹ Trecho de depoimento pessoal de Maga Lope em 03/05/2020.

⁶⁰ No original, “Humor is aggressive; women are passive. The humorist occupies a position of superiority; women are inferior” (WALKER, 1988, p. 12).

existência. Assim como sobre a sua atuação nas ciências e nas artes em geral, bem como em outros espaços públicos de prestígios, como guerrilhas ou lideranças políticas, foram dedicados às mulheres poucos registros na história do humor, renegadas a curtos subtópicos ou a notas de rodapé.

Walker (1988, p. 8 e p. 169) aponta a estranheza de até as próprias mulheres se reconhecerem pioneiras em certas áreas cujas tradições são mais longas do que a imaginada – porém não destacadas e, logo, pouco conhecidas ou percebidas. A invisibilidade, segundo a autora, era/é apenas reflexo da negação do senso de humor das mulheres, assim como da sua intelectualidade, da sua liberdade e do poder.

O debate sobre o senso de humor das mulheres está intimamente relacionado ao debate geral sobre sua capacidade intelectual que ocupou educadores, clérigos e cientistas no século XIX. Como Barbara Welter e outros mostraram, a crescente separação das “esferas” masculinas e femininas, à medida que o século avançava, foi acompanhada por uma ênfase na diferença entre as habilidades masculinas e femininas de pensar e de raciocinar. A lógica, a razão e o pensamento analítico tornaram-se províncias do homem, enquanto à mulher foram atribuídas as qualidades de intuição, de sentimento e de moralidade. As duas idealizações predominantes da mulher do século XIX – o ser intuitivamente espiritual e a mãe-terra – são igualmente não intelectuais; como Welter observa, “quer ela atraia o homem a um plano espiritual superior ou o ligue à terra por sua força vital, a natureza feminina e suas funções não foram tocadas pelo intelecto humano”⁶¹ (WALKER, 1988, p. 80, tradução minha)⁶².

Walker (1988, p. 80) observa como o anúncio destes séculos pelas autoridades médicas de um cérebro menor de que o dos homens, pelos frenologistas de maiores saliências de benevolência e de idealidade, do que de firmeza e de autoestima e, ainda, pelos líderes religiosos de uma natureza religiosa das mulheres que evitava especulação, dúvida e

⁶¹ WELTER, Barbara. *Anti-Intellectualism and the American Woman: 1800-1860*. *Mid-America*, v. 48. October, 1966. p. 260.

⁶² No original, “The debate about woman’s sense of humor is closely related to the debate about her general intellectual capacity that occupied educators, clergymen, and scientists in the nineteenth century. As Barbara Welter and others have shown, the increasing separation of male and female ‘spheres’ as the century progressed was accompanied by an emphasis on the difference between male and female abilities to think and reason. Logic, reason, and analytical thought became the provinces of man, whereas to woman were ascribed the qualities of intuition, feeling, and morality. The two prevalent idealizations of the nineteenth-century woman – the intuitively spiritual being and the Earth-mother – are equally nonintellectual; as Welter puts it, ‘whether she drew man to a higher spiritual plane or bound him to earth by her life-force, female nature and functions were untouched by human intellect’” (WALKER, 1988, p. 80).

controvérsia, isentando as mulheres das reflexões críticas, reforçaram que, tradicionalmente, as mulheres fossem colocadas como objetos de piadas, cujo cômico residia na sua suposta inferior capacidade de inteligência e de sagacidade frente ao mundo racional em detrimento da vida doméstica.

De acordo com Crescêncio (2016, p. 120), “Uma série de discursos tem construído e naturalizado a inaptidão das mulheres para a produção de humor em toda e qualquer modalidade, o que tem relação direta com a invisibilização do humor produzido por elas”. Corroborando este argumento, Silva (2015, p. 7) aponta que o espaço restrito das mulheres nas diversas estruturas sociais desafia, de antemão, a tarefa de buscar a produção de mulheres no humor, uma vez que elas enquanto produtoras “afrontaria diretamente o status masculino, especialmente com o foco em questão, que tem, por característica comum, a crítica a si próprio e ao entorno” e cujo resgate vem sendo feito, nas últimas décadas, especialmente pelas teóricas e pesquisadoras feministas (FRAIBERG, 1994; BARRECA, 1992). De acordo com Walker (1998, p. X), desde a década de 1970, essas mesmas teóricas tiveram o mérito de revisar o cânone estabelecido em praticamente todos os campos de conhecimento, com especial olhar para as desigualdades de gênero. No Brasil, Silva (2015, p. 9) afirma que, encontrados apenas 5% de nomes de mulheres em obras de referência sobre textos de humor entre 1969 e 2012, “é que conquanto a mulher já tenha conquistado seu espaço na literatura é como se aí ainda restassem alguns nichos recônditos aos quais ela supostamente não teria acesso”, como o do humor.

O que as pesquisas das autoras nos indicam é que o humor segue sendo um campo socialmente visto como masculino e, tanto por isso, até hoje resistente à entrada e à atuação das mulheres. Refletem disso, ainda, pesquisas desenvolvidas por mulheres sobre a produção do humor por mulheres e sobre as mulheres como produtoras do humor mais escassas que aquelas que versam sobre os homens neste campo. Embora em menor quantidade, são os textos escritos por mulheres, sobretudo por teóricas feministas, sobre o humor e o riso que busco explorar e que aciono nesta tese.

A historiadora Linda Nochlin, em seu ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016), questiona as narrativas de invisibilidade e de subalternidade das mulheres no campo das artes e dos estereótipos a elas associados neste âmbito (como passividade e fraqueza). Aponta, pois, as circunstâncias políticas e sociais impostas às mulheres (como múltiplas jornadas de trabalho, a falta de tradição familiar de passar a profissão de pai para filho, as boas maneiras como *habitus* das mulheres etc.) que muito as proporcionaram como

objeto da arte (sempre muito próximas à natureza e ao doméstico), mas não enquanto produtoras desta arte. Desmistificando a genuína genialidade masculina (matriz para o êxito artístico) e, portanto, a pouca inclinação das mulheres à arte, como uma ordem natural das coisas, sintetiza:

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-Man ou como párias sociais (NOCHLIN, 2016, p. 23-24).

Nochlin (2016) não nega que foram poucas realmente as mulheres de grande destaque artístico, ao contrário, ela investiga a questão como reflexo e causa das posições ocupadas por elas na organização social, evidenciando, como assinalou a pesquisadora Ana Gabriela Macedo, em seu texto *Mulheres, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?* (2011, p. 62), “as marcas do poder patentes no discurso dominante no que diz respeito à representação da imbricada teia de relações entre o gênero e a ideologia dominante”, e que desmascara, pois, o “o véu de invisibilidade e o discurso de (suposta) legitimação que reveste essas mesmas marcas do poder”.

A escritora britânica Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu* (2019), referindo-se à personagem Judith, irmã fictícia de William Shakespeare, observa que, tão talentosa quanto o irmão, Judith ficou limitada aos afazeres domésticos. Considerando as condições desta limitação, aponta que:

[...] nem pensar que qualquer mulher da época de Shakespeare tivesse o gênio de Shakespeare. Isso porque um gênio como o de Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não nasce hoje nas classes operárias. Como poderia então ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? (WOOLF, 2019, p. 61).

Como efeitos do poder de uma estrutura social cuja epistemologia é fundamentalmente baseada no modelo masculino de domínio, de autoridade e de controle, os campos das artes

em geral ficam envoltos nestas relações, engendrando tecnologias de gênero. Neste sentido, a ironia, o grotesco e as expressões corporais livres, tão propícios ao humor e ao cômico, igualmente foram postos como contrários à representação das mulheres, fugindo às normas e padrões estéticos e performativos prescritos a elas.

A comediante Luciana D'Aulizio relatou, nesse sentido, que pode observar, de forma bastante nítida e diferentemente das mulheres, como os homens na comédia stand-up ocupam o palco de forma mais ampla, transitando mais desprendidos entre os espaços e brincando mais livremente com seus corpos em cena. Aponta, do outro lado, como a corporalidade, a estética e a expressividade performática das comediantes ainda são moderadas como criadoras desta comédia em palco.

Então assim, ele se joga no chão, ele faz várias coisas e, por exemplo, eu não vejo mulheres fazendo assim, sabe? Então, eu acho que a gente arrisca ainda muito até em relação ao nosso corpo, em relação de... “Como é que eu estou? O meu cabelo? Como é que tem que estar isso?”. Então, eu acho que, assim, nós fomos criadas muito com essa cultura da vaidade, então, acho que existe um ponto de você primeiro se desconstruir disso, de você se colocar como o agente. [...] Essa questão de como os homens são mais livres no palco do que as mulheres, porque aí, por exemplo, um dos integrantes [...] perde a linha volta e meia. Ele já deu selinho em várias pessoas, ele já mostrou a bunda nos vídeos. E aí, só que tipo assim: ele fazer isso não é um problema para as pessoas, entendeu? Mas se eu fizer ainda mais tendo o lance de que eu sou uma mulher casada, com filho, eu não posso fazer isso. Então, tipo, tem também um lance: até que ponto eu posso? [...] Mas eu tava comentando com ele, perguntei se ele já pensou se eu ficasse de sutiã no palco mesmo que o sutiã fosse igual biquíni, você já pensou o quanto isso impactaria as pessoas? Então assim, eu não sou livre da mesma forma que o homem para fazer isso dentro de um palco, entendeu? Eu não tenho a mesma liberdade para ser transgressora, né?

Luciana D'Aulizio, depoimento pessoal, 22/04/2020.

Embora borrando os limites impostos outrora, os códigos de conduta não foram rompidos e seguem inscritos na subjetividade e nos corpos, menor ou maior grau maleáveis de acordo com as posições das mulheres na estrutura social – sem perder de vista que, independentemente dessa posição, essa segue permeada pela diferença entre os sexos, marcada por gênero que atua como um operador social de desigualdades. A gentileza, o não questionamento, o lugar menor e de assimetria de poder das mulheres que sorriem, mas não que riem, ainda são projeções do feminino e estão sob certas restrições de comportamento que implicam na livre expressão do humor, como afirma Silva (2015).

Engrossando esta perspectiva, a pesquisadora Luciana Gruppelli Loponte (2002), no texto *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*, aponta que diversos mecanismos de poder incidiram sobre as mulheres, subtraindo-as do grande catálogo de artistas, historicamente elencado segundo a lógica masculina. Questiona, assim, como,

mesmo que acessassem ao campo artístico por meio das instituições de ensino ou mesmo de forma mais ou menos profissional, suas liberdades eram circunscritas pelas performances de gênero que insistentemente lhes apontavam o que estavam ou não autorizadas a representar e a criar.

Tendo as mulheres sua sexualidade constantemente controlada e vigiada, o que dizer então de uma mulher artista? Enquanto a sexualidade não abala a ‘genialidade’ de artistas como Picasso e outros artistas modernos que representaram à exaustão bordéis, prostitutas e amantes, as mulheres que ousavam entrar no mundo artístico tinham que se contentar com a representação de pinturas de interiores, naturezas-mortas – gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as faziam configurar no rol dos ‘grandes artistas’. Às mulheres era vedado o acesso à prática de desenho do natural com modelo nu, que foi a base do ensino acadêmico e da representação na Europa do século XVI ao XIX. As mulheres ‘artísticas’ por natureza deveriam ser controladas de alguma forma, sendo proibidas de estudar arte fora do contexto estético doméstico (decoração de interiores, arranjos florais, tocar piano etc.) (LOPONTE, 2002, p. 287).

Ana Paula Cavalcanti (2008), em sua pesquisa *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras entre 1884 e 1922*, aponta como os termos artista ou gênio foram monopólio discursivo masculino e corroboravam a ideia de que os homens detinham as faculdades mentais para a criação, a inovação e a transformação dos saberes e da cultura. Às mulheres restavam atuações secundárias, “solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras. Mas as principais obras de suas vidas eram, segundo as crenças da época, os próprios homens que geravam e criavam, esses sim, os futuros gênios da nação. A mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça” (SIMIONI, 2008, p. 65).

Confrontando o ideal feminino de passividade, de natureza e de anti-intelectualismo que colocara a mulher na imagem da “moça comportada”, da “senhora de respeito”, da “mulher de bem”, da “boa moça”, entre outros, a comédia, por sua vez, demanda uma porção de agressividade, de sátira e de zombaria, conforme Silva (2015, p. 87). De acordo com a autora, esse suposto antagonismo reforçou os obstáculos das mulheres em relação ao exercício do humor e do riso, cujo embate nos dá dicas do porquê algumas mulheres buscaram, elas mesmas, negar, evitar ou esconder a sua afeição ao humor, especialmente onde o humor e o riso se realizavam em espaços públicos não autorizados às mulheres.

A negação do senso de humor das mulheres não é uma questão isolada ou trivial. Pelo contrário, é parte de uma complexa teia de pressupostos culturais sobre a inteligência, a competência e o lugar da mulher. À medida

que a mulher é vista como apoio, objeto sexual e serva doméstica, ela não pode ao mesmo tempo ter a permissão de ter senso de humor, com sua necessária afirmação de superioridade e sua crítica fundamental à realidade social. Uma senhora de respeito e uma garota de família não são engraçadas, na melhor das hipóteses, elas apreciam o humor do marido ou do namorado (SILVA, 2015, p. 87).

Em uma organização social que constrói o lugar das mulheres a partir da subjugação, como efeito desigual do exercício do poder que subestima suas capacidades, o reforço de seus estereótipos em oposição ao sujeito de razão moderno atravessou os séculos. Bruijn (2018) e Peter Dickinson et al. (2013), no livro *Women and Comedy: History, Theory, Practice*, apontam o paradoxo epistemológico da categorização da mulher enquanto ser frívolo, sem sentido e histérico e, do outro lado, incapaz de produzir humor, embora se espere naturalmente o risível destas qualidades. Os autores ainda argumentam que essa era outra forma de marginalização da mulher do poder político patriarcal, cujo império desconfiava das mulheres espirituosas que poderiam expô-lo.

Sendo o homem do domínio da cultura e a mulher da natureza, primitiva, portanto (PERROT, 2006), como assertou Sabrina Fuchs Abrams, na introdução da obra *Transgressive Humor of American Women Writers* (2017, p. 3, tradução minha), “A relação do humor com o conhecimento (intelectual, físico e emocional) e do conhecimento com o poder está na raiz da reivindicação do humor pelas mulheres e da negação de alguns homens do humor das mulheres”⁶³. Para a autora, a resistência ao humor das mulheres está costurada nas bases das teorias psicanalíticas e filosóficas do humor, haja vista que consideram uma “visão tradicional da mulher [...] destituída de tendências agressivas, intelectuais ou sexuais e questionam a sua capacidade de expressar ou mesmo de compreender o humor”⁶⁴.

A liberdade intelectual, a independência e o livre senso de humor são intimamente interdependentes. A criação e a percepção do humor são, acima de tudo, atividades de um intelecto capaz de perceber a ironia e a incongruência, e de uma consciência suficientemente distanciada para poder brincar. A visão humorística requer a capacidade de manter, simultaneamente, duas realidades contraditórias em suspensão – realizar um

⁶³ No original, “The relation of humor to knowledge (intellectual, physical, emotional) and of knowledge to power is at the root of the female claim to humor and the denial by some men of women’s humor” (ABRAMS, 2017, p. 3).

⁶⁴ No original, “The traditional view of women as not having aggressive, sexual, or intellectual tendencies calls into question their ability to express or even understand humor” (ABRAMS, 2017, p. 3).

ato de equilíbrio mental que sobrepõe uma versão cômica da vida aos “fatos” observáveis. A intuição do ilógico requer uma percepção prévia da lógica aceita e aqueles que negam à mulher o senso de humor, começaram por negar a ela a capacidade de pensamento lógico (WALKER, 1998, p. 82, tradução minha)⁶⁵.

Barreca (1996) sintetiza que, subestimadas em relação à política e ao sexo, da mesma maneira foram no humor. Silva (2015) observa que, sobretudo para a comédia que se realiza em grupo, deslocadas da esfera pública da sociedade, as mulheres pouco puderam compartilhar desse riso. Maria Silvia do Nascimento, em sua dissertação *Olha a palhaça no meio da praça: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais!* (2017, p. 68) observa que a marginalização e o apagamento das mulheres no humor, “se deu de forma histórica por mecanismos de coerção social, por discursos que se proliferaram a fim de normatizar a conduta das mulheres, impedir o prazer do riso, do gozo e o acesso ao local público tanto do trabalho quanto da festa”. Na linha de pensamento de que o homem é dotado de senso de humor e de comicidade, uma vez dotado de intelectualidade, de racionalidade, de genialidade e de poder, as relações de gênero emergentes “restringia[m] o cômico às mulheres para manter privilégios masculinos dentro da sociedade” (NASCIMENTO, 2017, p. 67).

Ocupando posições distintas e distintamente afetadas nessas posições na estrutura social, como argumentou Silva (2015), difícil seria uma compatibilidade e proporcionalidade de gostos, de experiências, de habilidades e de produções subjetivas nas artes entre homens e mulheres. A autora aponta que a pouca visibilidade das mulheres no humor, além dos elementos já elencados, diz respeito às próprias experiências das mulheres no âmbito doméstico e onde seu o humor também despontava, em detrimento do humor público que era desencorajado. Maior parte dependente de figuras masculinas como o pai ou esposo até meados do século XX, muitas compartilhavam piadas em que o homem era alvo ou que questionavam a ordem em que estavam inseridas em segredo (SILVA, 2015; GREEN, 1977).

⁶⁵ No original, “Intellectual freedom, independence, and the free play of a sense of humor are closely interdependent. The creation and perception of humor are above all the activities of an intellect that can perceive irony and incongruity, and a consciousness that is sufficiently detached from self-effacement to be able to play. The humorous vision requires the ability to hold two contradictory realities in suspension simultaneously – to perform a mental balancing act that superimposes a comic version of life on the observable ‘facts’. The intuition of illogic requires a prior perception of accepted logic, and those who deny woman the sense of humor thus have begun by denying her the capacity for logical thought” (WALKER, 1988, p. 82).

Além disso, sendo a casa o universo onde a maioria delas transitava, era sobre a família e os afazeres domésticos que o seu humor versava. Por mais engraçada que seja a comédia da vida privada, ela não consegue concorrer com a sátira do mundo masculino, que abrange o comércio, a política, o direito, os negócios⁶⁶. Aqui, é inevitável a ressalva de que a comédia da vida privada só é considerada “menor” quando escrita por uma mulher, vide o sucesso (18 edições em livro até 1996 e série da rede Globo) da obra homônima de Luís Fernando Verissimo⁶⁷ (SILVA, 2015, p. 77-78).

Em uma sociedade em que, por um lado, o homem e o masculino são a base epistemológica e sugerem uma identidade universal, por outro lado, para todos os atributos, as qualidades, as habilidades e a criação das mulheres, gênero é a sua marcação. Não fugindo à regra, o humor produzido por mulheres tem sido quase que exclusivamente marcado como “humor feminino” ou o “humor das mulheres” (BRUIJN, 2018).

Ah, então, né? Eu comecei assim muito na vibe de não querer falar de besteira, porque tem aquela coisa de todo mundo falar que mulher só fala de besteira, não queria falar de besteira. Mas aí de novo aquele conflito, né? Eu não sei até onde eu tô indo contra ou a favor porque também cada um fala sobre o que quiser e foda-se, né? Mas não consegui, gente! Não consegui [risos]. Porque eu acho que eu sou pervertida, então eu falo.... Eu falo de qualquer coisa.

Maga Lopes, depoimento pessoal, 03/05/2020.

Figura 14 – Maga Lopes no palco do Nosso Pub Beer. Colombo/Paraná. 2021. Crédito da imagem: Marcio Fausto.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

⁶⁶ Referência à FINNEY, Gail (ed.). Look who's laughing: gender and comedy. Taylor & Francis, 1994. p. 3.

⁶⁷ VERISSIMO, Luís. Fernando. Comédias da vida privada. 18ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Como se compusessem uma categoria menor (de quantidade e de valor), não distante de como são classificadas as mulheres em outros campos profissionais e espaços de sociabilidades, as comediantes na stand-up comedy são frequentemente marcadas por gênero. Essa marcação mostra-nos um esforço de hierarquização de uma prática que se pretende masculina, em que caberia a elas se reposicionarem dentro de um suposto universo do homem que, como indivíduo abstrato, pela ordem natural das coisas, teria propriedade também sobre o humor. Desta forma, o próximo subtópico trata da classificação e da hierarquização da produção humorística entre homens e mulheres, bem como das expressões “comediante mulher” e “humor feminino” e o porquê as dispense em favor da expressão “humor produzido por mulheres” ou simplesmente “as comediantes” para me referir às agentes produtoras de humor.

2.3.1 *Eu preciso que eles baixem a guarda e me escutem*⁶⁸: *as mulheres, o humor e a comédia produzida por mulheres*

Silva (2015) aponta alguns elementos que argumentam na diferença entre a produção de humor e o entendimento do humor produzido por homens e mulheres e como essas distintas disposições levam à hierarquização da produção humorística. Entre elas, a autora observa como a relação entre gêneros atua diretamente no entendimento e na apreciação do humor: enquanto as mulheres podem não compreender alguma piada no universo das experiências sexuais dos homens ou simplesmente não gostar dela pelo cunho machista e, portanto, que subestima as próprias mulheres, a elas é proclamada a incapacidade de entendimento. Por outro lado, das vezes que as piadas produzidas por mulheres não são compreendidas ou apreciadas por homens (muitas vezes pelos mesmos motivos) esse humor é frequentemente desqualificado, suscitando “a ideia de que ele é trivial, tolo, indigno de atenção, não chegando, enfim, aos pés daquele escrito pelos homens – e caso ele seja realmente bom, então é sua autora que deve ter algum problema” (SILVA, 2015, p. 67).

Evelyn Mayer, comediante de Londrina/Paraná, é também professora formada em Letras, Especialista em Educação de Jovens e Adultos e mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Londrina. Desde 2018, Evelyn atua na stand-up comedy e conta que são frequentes as críticas sobre a pouca diversidade de temas nas apresentações das mulheres, que tratariam somente de aspectos restritos a elas.

⁶⁸ Trecho de depoimento pessoal de Eloá Rodrigues em 16/04/2020.

Assim, “Ah, mulher só fala de menstruação”, a gente ouve muito isso. Mas se homem menstruasse a gente ia ter menstruação na parede, entendeu? Porque eles jogam o assunto que eles quiserem, eles falam as piores coisas assim e não importa.

Evelyn Mayer, depoimento pessoal, 17/04/2020.

Figura 15 – Evelyn Mayer no palco do Risorama Londrina. Londrina/Paraná. 2019. Crédito da imagem: Ana Lugli.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Esse conjunto de ideias e de experiências alimentam uma hierarquização do humor produzido por mulheres, implicando desvalorização, como argumentam Marin Lampert e Susan Ervin-Tripp (1998). Essa desvalorização é refletida, principalmente, na avaliação deste humor com base nos critérios e nos gostos dos cânones homens, para quem, não raro, o humor produzido por sujeitos fora do local de poder e de autoridade, tratam de temas que parecem sem propósito (BARRECA, 1988; SILVA, 2015).

Como na observação da comediante Mayer, foram bastante comuns relatos das interlocutoras de pesquisa, sobretudo daquelas que começaram a trabalhar como stand-up há pouco tempo, sobre a atenção que lhes é chamada sobre a escolha de seu *set* de piada, ou seja, sobre os temas que tratariam nas performances. Elas notam que há, por parte de outros comediantes e do público em geral, desconfortável insistência sobre o que elas devem ou não abordar em cena, em especial sobre certo desinteresse que temas do cotidiano das mulheres

provocariam. Giovana Fagundes, modelo e atriz de 25 anos, formada em Designer Gráfico pela Universidade Estadual de Santa Catarina e que se mudou de Florianópolis/Santa Catarina para a capital paulista em busca de melhores oportunidades na sua carreira profissional, iniciou na stand-up em 2018 e observa um pouco destas insistentes críticas.

Giovana Fagundes (GF): *E aí eu perguntei pra ele [outro comediante], eu falei, “Que que você acha que eu posso fazer pra tentar melhorar?”, aí ele falou, “Eu acho que você tem que se maquiarr e se arrumar menos”. E aí eu falei, “Ah, que ótima dica, não vou seguir”. E aí [risos], e aí tipo assim eu já escutei várias vezes isso sobre “Não pode ir arrumada”, “Não pode ir com roupa que chame a atenção”, “Não pode falar sobre tais assuntos”*

JS: *Que tais assuntos não poderia falar?*

GF: *Ai, não pode falar sobre coisas de mulher, porque as pessoas não querem ver a gente falar sobre menstruação, sobre... “Porque todas as mulheres já falam disso”, “Ai, mulher só fala disso”, “Ai, mulher só fala de sexo”, “Ai, mulher...”. Eu adoro quando falam que as mulheres falam só de assuntos de mulheres, sendo que os assuntos de mulheres são: relacionamento, coisas que mulheres passam, logicamente, assim como homem adora falar de punheta, família, casamento, trabalho: que são exatamente as mesmas coisas que os homens falam. Sexo – que homem fala pra caralho de sexo na stand-up. Então assim, eu queria muito entender qual é o nivelamento de assuntos masculinos e femininos porque eu sinceramente não entendo. Mas rola bastante. [...] Porque eles dizem que “Ai, as mulheres falam sempre das mesmas coisas”, “Ai, lá vai a mulher falar de novo o que todas as mulheres já falaram”. E, tipo, lá vai os homens de novo falar o que todos os homens já falaram, entendeu?*

Giovana Fagundes, depoimento pessoal, 11/04/2020.

Embora haja uma demanda característica da stand-up para se abordar temas do cotidiano, ou seja, para que seja um humor mais desprezioso, com observações críticas do dia a dia, segundo as comediantes, para além dos temas de seus repertórios, há da mesma forma persistentes críticas em relação à construção de suas personas em cena. Críticas em relação às roupas, à maquiagem, à corporalidade e ao vocabulário para que cumpram certas expectativas de gênero, destoam da autenticidade pretendida pela stand-up e se colocam em detrimento, muitas vezes, da produção de um bom texto como crivo para que haja o reconhecimento como uma boa comediante. Sobre seus repertórios de piadas, há recorrente maledicência sobre os temas das piadas em que tratam de seus cotidianos e de suas vidas privadas ou públicas. Sugeridas como enfadonhas, estas piadas tratam de experiências não vividas por homens ou em que eles são colocados como alvos das piadas.

Ste Marques, formada em artes cênicas pela Universidade de Brasília, roteirista e comediante brasileira de 29 anos que se mudou para a capital paulista em busca de novas oportunidades como stand-up comedy, relata um pouco do que sente do lugar de estranhamento das mulheres no palco stand-up que experiencia desde 2017.

Então socialmente a mulher ainda é um lugar muito de estranhamento, né? Então a gente vai ter que ainda fazer muita piada disso até virar normal, sabe? Os caras ainda acham tão

assustador mulher.... Tem cara que ainda acha que menstruação sai pelo mesmo buraco que o xixi, gente! [risos]. Então como é que eu não vou falar de menstruação ainda, sabe? [...] Só que como é um fato, um símbolo feminino é ruim de se escutar, entende? Tipo as pessoas ficam meio, “Ah, elas, mulheres só falam disso”. Então eu falava, “Gente, mas é a minha...”, você entende? É tipo, se eu escrevo um texto de stand-up a partir da minha vida, por que que eu não vou falar de coisas que acontecem na minha vida? [...] Por que que eu não posso falar disso, sabe? O cara não tá falando do casamento dele? Se eu quiser falar... É isso que é, tipo, é uma cagação de regra.

Ste Marques, depoimento pessoal, 19/04/2020.

Figura 16 – Ste Marques no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018. Crédito da imagem: Thiago Anaia.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Como essas relações afetam e funcionam em campo será mais bem descrito no próximo capítulo, em que atento para a produção profissional das interlocutoras de pesquisa e trato das escolhas das roupas, da maquiagem e dos crivos das comediantes para a produção performática em que pesa todo um olhar da sociedade e do próprio circuito de comediantes para que elas produzam suas comédias de forma eficaz – objetivando o riso, mas, ao mesmo tempo, sendo cobradas para que não coloquem em risco as expectativas prescritas e os padrões socialmente aceitos de gênero. Por ora, pontuo o fato de que personas cômicas e textos de que tratam das experiências das mulheres no mundo, como menstruação, gravidez, relacionamento etc. continuam, em várias medidas, sendo criticados como um gênero menor e de pouca importância ou interesse também na stand-up comedy, como sentido e relatado pelas

interlocutoras de pesquisa.

Todo o processo de posicionamento das mulheres em uma estrutura social hierárquica condiciona, maior ou menor grau, suas realizações enquanto produtoras de humor. Sendo o humor atravessado por gênero, ao mesmo tempo em que gerencia a sua visibilidade neste campo, tratando-a como gênero menor, igualmente pode exercer nelas um tipo de regularização, pois gera expectativas destas performances e tensiona a própria produção cômica e a liberdade performática que toda arte demanda e que a stand-up promete.

Neste sentido, Yasmin Farth, comediante de Londrina/Paraná de 30 anos, que também é médica veterinária e mestra em Produção Sustentável e Saúde Animal Medicina Veterinária pela Universidade Estadual de Maringá, relata que a sua hesitação em tratar de textos que abordem o cotidiano das mulheres já a inibiu de aproveitar piadas elaboradas ainda quando iniciou como stand-up em 2018.

Yasmin Farth (YF): Esses tempos eu estava avaliando umas piadas antigas que eu tenho. Eu tinha uma sobre revista feminina: as coisas que as revistas femininas falam, porque algumas coisas são muito absurdas. E o homem, às vezes, pega para ler e acha que aquilo realmente funciona. Às vezes, a gente que é mulher lê aquilo e fala, “Aff, eu não vou esperar o meu marido embrulhado em celofane com uma taça de champanhe em casa, porque isso não funciona”. E, às vezes, o cara lê a revista e pensa, “Tá aí, vou me embrulhar em celofane e esperar ela com uma taça de champanhe”. Então ele não tem o filtro que a gente tem para algumas coisas. E aí na época eu pensei assim, “Ai, que tonto ficar falando sobre isso: estou me limitando a falar de universo feminino”. E aí eu achei essas piadas agora e pensei que tinha que.... “Para! Essas piadas são maravilhosas!”. Na época eu queria tanto fugir do universo feminino que eu perdi piadas.

JS: Por que você queria fugir desse universo feminino?

YF: Com medo do julgamento. De, “Ah, você só fala de coisas de mulheres”, “Você só fala do universo feminino”, “Você não faz texto para homem e mulher”.

JS: E aconteceu esse julgamento quando você trouxe esses textos?

YF: Não [risos]. Eu estava com um medo prévio já. O preconceito. Eu já estava com esse medo antes de acontecer e eu perdi muita piada boa que eu podia ter usado antes, de medo de estar me limitando ao universo feminino. E não existe isso, porque o universo feminino tem tanta coisa, que eu não preciso me limitar, né? Eu posso querer fugir dele. Que nem, a Evelyn é muito política. Ela fala que quer falar de política. Eu falo para ela, “Mete o loco, fala mesmo. São poucas as mulheres que falam disso, se você quer falar disso, fala”. Mas também a mulher que quer falar de rôla, também tem que falar, entendeu? Só que eu tinha isso, de tipo, “Ah, eu tenho que fugir, eu não vou ser a mulher que fala só de rôla, não vou ser a mulher que fala só de TPM”. Mas, às vezes, eu perco piadas boas com isso. E agora eu não me limito mais. Independente do tema, o que vem e tem qualidade, eu vou soltar.

Yasmin Farth, depoimento pessoal, 24/04/2020.

Figura 17 – Yasmin Farth no palco do Clube do Minhoca durante o Festival Mamacitas. São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Mariza Corrêa (1995), tratando de pesquisadoras na história da antropologia, observa a impermeabilidade dos espaços de poder masculinos na rigidez das categorias de homem e mulher que são reafirmados nestes movimentos de subclassificação em que pensam as marcações de gênero, muitas vezes sentidas na pele como um movimento de exclusão. A autora lembra que feminino/masculino nunca foram bem traçados na literatura naturalista de forma que tais fronteiras sempre se condicionam e se (auto)justificam ao longo dos tempos, sugerindo que “quando seres socialmente definidos como parte da cena privada são encontrados na cena pública, a ambiguidade de sua posição os coloca numa categoria anômala, como integrantes de uma espécie de ‘natureza imaginária’” (CORRÊA, 1995, p. 109).

A composição original da stand-up comedy brasileira, conforme argumentado em capítulo anterior, vem aos poucos diversificando seu perfil masculino e branco com a entrada e a maior participação de mulheres brancas e negras, de homens negros e de comediantes gays, lésbicas e transexuais. Essa diversificação de comediantes, no entanto, foi classificada

como uma comédia de especificidades, marcando aqueles que, com maior pluralidade de abordagens e pontos de vistas, fogem às tradicionais narrativas daqueles que se posicionavam da maneira mais privilegiada possível. Desta forma, aqueles que não se encaixavam no perfil branco, masculino e heterossexual, foram classificados como “stand-up feminino”, “comediante negro”, “stand-up gay” etc.

Nesse sentido, é interessante notar que as “coisas de mulheres”, como apontado pelas comediantes Giovana e Ste Marques, são coisas cotidianas da vida delas. Mas, por serem ditas por elas, são assim marcadas. Do outro lado, “coisas de mulheres” podem facilmente funcionar se ditas por homens na intenção de ridicularizá-las. Esse movimento reforça que as narrativas cotidianas são sempre masculinas, como que se o masculino, considerado a normalidade destas narrativas, não marcasse as piadas e os comediantes homens. Colocam-se como discursos hegemônicos imunizados pela pretensa neutralidade, momento em que tudo que destoa deste modelo é sempre marcado por um gênero, por uma raça e/ou por uma classe, evidenciando sua marca de diferença. Ou seja, a diferença é categoria estruturante que marca as mulheres (e outros grupos), mas não marca os homens (como sujeitos universais) – o que obviamente é falacioso, pois opera, estrutura e organiza as relações sociais também dentro da stand-up comedy.

Babu Carreira, comediante carioca de 31 anos, formada em Teatro pela Companhia de Teatro Contemporâneo e em Designer Gráfico pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mudou-se para a capital paulista em 2017 por questões profissionais e para tentar a vida como stand-up. Carreira observa que as marcas da diferença, na stand-up, além de desvalorizar narrativas, dizem respeito à tentativa de categorizá-las em blocos únicos e comuns entre si.

Acho que não tem características em comum. Porque, se você for pegar os temas ditos masculinos, são os mesmos dos femininos: eles falam de filhos, eles falam de sexo, eles falam do companheiro conjugal deles – no caso a mulher – e falam da boceta delas, falam do corpo delas, passam muito tempo falando da mulher, muito, muito, muito tempo. E de tudo que envolve: falam da gravidez da mulher, falam sobre serem pais, falam sobre não quererem ser pais, falam sobre serem vagabundos, falam da mulher feia que eles pegaram. Então, assim, como que isso é um humor exclusivo masculino? Quando a gente sobe no palco e fala sobre isso, “Ah, mulher falando de tema de mulher”. Quantas vezes não ouvi, “Ah, que bom que você não fala de tema de mulher”? “Que seu show não é de mulher”, “Que você fala de sexo, mas você não fala de sexo como as outras mulheres falam”? Sabe? Mas isso tem a ver também com o lugar onde foi posto para as mulheres falarem sobre o sexo, onde você só podia falar sobre sexo se você tivesse se disponibilizando para o sexo. Então, muitas vezes, as mulheres subiam no palco para falar coisas de sexo que fossem gostosinhas de ouvir, que você desse uma risadinha e o pau ficasse durinho um pouquinho. E porque era a forma que elas conseguiam de navegar e de estar naqueles ambientes, sabe? Aí chega uma Carol Zoccoli que leva um vibrador para o palco e fala, “Agora eu posso falar porque eu tenho um pau?”. E aí é claro que o público vai ficar assustado, né? Mas é maravilhoso, sabe? Então eu

acho que durante um tempo existia uma expectativa e uma caixa onde eram colocadas as mulheres e aí sim existia uma temática recorrente – eu não vou falar que isso é mentira, existia sim, até porque a maior parte... “Ah, a mulher fala muito de sexo no show”. Sim, porque é o que o público consegue consumir da gente. É a primeira coisa que o público fala, “Ah, que legal”. Quem quer ouvir uma mulher falando da percepção dela sobre futebol? De ela zoando que futebol é uma merda? “O que é? Cala a boca, o que essa puta tá fazendo no palco?”, entendeu? Hoje dá pra gente fazer isso. Hoje a gente começa a falar de trânsito, do universo, de – sei lá – de Deus, sabe? Mas antes não dava, porque a galera simplesmente, o público não queria ouvir, nem o masculino, nem o feminino. Então não tinha como. Então eu acho que o que a gente tá tendo agora é uma caixa de pandora que se abre para o humor.

Babu Carreira, depoimento pessoal, 20/04/2020.

Figura 18 – Babu Carreira no palco do Dopamina. São Paulo/São Paulo. 2019. Crédito da imagem: Gabriela Abdala.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Como apontou Linda Nochlin (2016), as mulheres são minoria no campo das artes em geral e do humor por diversos motivos. Mas ser minoria não quer dizer que elas não existem ou que não existiram, isto porque minoria não é um conceito quantitativo (estar em menor número), mas qualitativo: ser minoria é compor grupos sociais deslocados das posições e das possibilidades do exercício do poder. Não por acaso, quando percebidas, foram classificadas como “humor feminino” ou “comediante mulher”, porque tratadas como um subgênero dentro de uma arte/prática maior. Logo, é sugerida como uma especificidade que lhes é participar, fora do universal masculino que, como indivíduo abstrato, pela ordem natural das coisas, teria propriedade também sobre o humor. Não há, portanto, uma demanda ou classificação de um

“humor masculino”, de “comédia feita por homens” ou a qualificação de “o comediante homem”. Mas o outro é categorizado.

Silva (2015, p. 55), nesse debate, faz interessante observação quando cita depoimento de Rosa Monteiro, num simpósio internacional sobre a literatura de mulheres, na Universidade de Lima, em 1999, “Ela diz que, quando uma escritora escreve um romance protagonizado por uma mulher, todo mundo acha que ela está escrevendo sobre mulheres, mas que, quando um escritor escreve um romance sobre um homem, todo mundo acha que ele está escrevendo sobre a humanidade”.

Em síntese, “humor feminino” e “comediantes mulheres” são expressões bastante mobilizadas no intuito de classificar as agentes produtoras de humor e o humor produzido por elas. Não raro, sem fazer a devida marcação dos homens, evoca uma hierarquização da comédia: a comédia, por um lado, e a comédia produzida por mulheres, de outro, como setor específico ou destoante da comédia geral. A bem da verdade, a marcação classificadora se aplica a qualquer outro agente produtor de comédia que não os homens, mais especificamente – e a depender do seu tempo – dos homens daquela classe dominante. Daí também porque, como dito, não raro, o “comediante negro”, “comediante negra”, “comediante gay” etc. – fora da categoria que se autoproclama universal – da mesma maneira são frequentemente mobilizados.

A despeito destes vocativos, igualmente operados em campo (muitas vezes como estratégia profissional e comercial, como será mais bem descrito no capítulo seguinte) que buscam essencializar em alguma medida a comédia produzida por mulheres e hierarquizá-la como uma categoria menor do que o humor em geral, como que se as mulheres tivessem sempre que se reposicionar dentro do sujeito masculino por excelência, na esteira de Regina Barreca (1988), Gail Finney (1994) e Nancy A. Walker (1988), adoto a expressão “humor produzido por mulheres”, “comédia produzida por mulheres” ou simplesmente “a comediante” ao invés de “a comediante mulher” para localizar as agentes e suas produções, tema desta tese.

A tomada também evita certas ciladas, recorrentes e marcadas na estrutura social de domínio masculino em que a forma feminina aparece como uma “projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação – assim como a costela de adão” (LAURETIS, 1994, p. 222) que representa a própria vida como atributo e propriedade do homem e a mulher como reminiscência, como oposição ou em proporção ao masculino (MACEDO, 2011; MELO, 2008).

A exemplo, Perrot (2006, p. 185) observa que a história das mulheres que está sendo resgatada é, antes uma necessidade de resgate de uma história que é contada como se ela lá não existisse, pois, nela “as mulheres alimentam as crônicas da ‘pequena’ história, meras coadjuvantes da História”. Lauretis (1994, p. 236), corrobora esta perspectiva, apontando que “a maioria das teorias de leitura, escrita, sexualidade e ideologia disponível, ou qualquer outra produção cultural, são construídas sobre narrativas masculinas de gênero, edipianas ou antiédipianas, que se encontram presas ao contrato heterossexual”. No campo do humor, por sua vez, Barreca (1992, p. 3) asserta que, sem ser especificada como tal, “o estudo do humor tem sido o estudo do humor masculino”⁶⁹.

Embora necessário para localizar a discussão sobre a relação entre as mulheres, o humor e a produção de comédia, não tratei aqui de reconstituir ou de contar uma história das mulheres no humor, cujos caminhos ainda estão sendo trilhados e cujo resgate tem sido tarefa presente das pesquisadoras de diversas áreas. Como Barreca (1988, p. 6) afirma, se o humor já é tratado como um gênero menor, investigar as mulheres produtoras de humor, é um duplo desafio. E é neste desafio que o próximo capítulo se lança: sem analisar diretamente as piadas produzidas pelas interlocutoras de pesquisa, o foco é como elas organizam profissionalmente e socialmente este trabalho para conseguirem êxito enquanto comediantes.

...

Neste segundo capítulo da tese, dialoguei entre as perspectivas filosóficas e sociológicas sobre o riso e o humor, os estudos de gênero e os estudos sobre as mulheres e o humor, defendendo, a partir de uma demanda emergente do trabalho de campo, sentida fora e dentro do palco por estas interlocutoras, o entendimento das mulheres que produzem stand-up comedy em um contexto mais amplo da comédia.

Argumentei a relação das mulheres com o humor com bases na noção de sujeito racional, dotado de intelecto, de capacidade de crítica e autorizado a exercer poder, sustentando que essa relação implica relações de gênero que constituem poder. Neste sistema, explorei como os atributos delegados às mulheres deslocavam-nas desta definição de sujeito racional moderno, portanto, não autorizadas a serem agentes que produzem o riso e que sabem rir, circunscrevendo suas oportunidades e potencialidades. Defendi, portanto, junto à

⁶⁹ No original: “Without being written as such, the study of comedy has been the study of male comedy” (BARRECA, 1992, p. 3).

bibliografia, que negar às mulheres o senso de humor, era (e continua a ser) negar-lhes capacidade lógica.

Afirmar, pois, como a sensação de estranhamento, a hostilidade e o questionamento de suas habilidades refletem na produção performática destas comediantes, seja na própria cena ao vivo, seja nas suas trajetórias profissionais. Neste sentido, alguns dos desafios das interlocutoras de pesquisa na profissão foram constantes em nossas conversas: a escolha da roupa, da maquiagem, das expressões e dos dispositivos narrativos das piadas, dos temas, a recepção do público no evento ao vivo e as relações no meio dos comediantes. Narradas como experiências atravessadas por gênero, embora muitas destas questões não fujam à trajetória pessoal e profissional comuns a muitas das mulheres na sociedade contemporânea, sejam elas artistas ou não, tratarei nos próximos capítulos de como estas relações funcionam especificamente no campo da stand-up comedy fundamentada nas perspectivas das comediantes as quais tive a oportunidade de entrevistar.

Desta forma, tendo apresentado a stand-up na perspectiva performática e as interlocutoras de pesquisa no primeiro capítulo, enquanto neste capítulo assentei o debate sobre a relação das mulheres e do humor e como essa relação implica e reflete relações de gênero, o próximo capítulo se dedica a pensar as estratégias, as organizações e as negociações de trabalho destas performers. Para tanto, busco as relações estabelecidas em seus cotidianos como comediantes, elencadas a partir das narrativas emergentes do trabalho de campo e que dizem respeito às relações delas tanto com o circuito de comediantes quanto com o processo criativo e performático e suas implicações de cena.

3 A GENTE VAI TER QUE AINDA FAZER MUITA PIADA DISSO ATÉ VIRAR NORMAL⁷⁰: negociando trajetórias profissionais, performances e identidades cômicas

Tem gente que diz que bissexual não existe, que bissexual tá só confuso. Eu me relaciono com homens e com mulheres, eu não estou confusa, eu estou sobrecarregada.

Babu Carreira⁷¹.

Neste capítulo, apresento as relações tecidas no cotidiano profissional das comediantes stand-up, em especial das interlocutoras de pesquisa. Essas relações dizem respeito a elas com outros comediantes, em um meio comercial e profissional majoritariamente composto por homens brancos heterossexuais, e influenciam e condicionam, em certas medidas, as carreiras destas interlocutoras enquanto stand-up. Trato ainda de suas estratégias para conseguirem entrar e se manterem no circuito profissional. Em contrapartida, estas relações do cotidiano profissional das comediantes também dizem sobre as relações delas com o processo criativo e performático e suas implicações de palco.

Desta forma, este capítulo considera as formas em que as mulheres que produzem stand-up comedy negociam as suas performances, as suas identidades cômicas e gerem profissionalmente suas carreiras a partir destas experiências que implicam e refletem relações de gênero. Este capítulo é erigido baseado nas colocações emergentes das narrativas das interlocutoras de pesquisas, quando expressaram preocupações e considerações comuns entre elas e que se destacaram, durante o trabalho de campo, como significativas relações para que se realizem enquanto comediantes, tratando dos desafios e das expectativas, mas também de suas estratégias performáticas e profissionais.

Abordarei, portanto, designados por meio de expressões nativas, dois momentos neste capítulo: a “Cota de Xota” (ou o espaço não seguro) e o “Ambiente Seguro”, em que são implicados desde a questão da escolha das roupas, a opção pelo estilo narrativo e a consequente composição da persona destas comediantes, às estratégias profissionais mobilizadas por elas para obterem êxito na stand-up.

⁷⁰ Trecho de depoimento pessoal de Ste Marques em 19/04/2020.

⁷¹ Babu Carreira em “Bissexual está confuso?” [03min05seg]. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nbhtkVnQsM0>. Publicado em 23 jun. 2020. 11.529 visualizações até 08 maio 2021, data de acesso.

3.1 Cota de Xota

Foi recorrente durante o trabalho de campo que as interlocutoras citassem o “ambiente seguro” como um espaço em que ficariam mais confortáveis e em que estariam mais dispostas a fazer comédia, conforme será discutido no próximo subitem. Contudo, se o “ambiente seguro” existia, é porque, do outro lado, estaria o “ambiente não seguro”, o qual persegui durante o trabalho de campo e sobre o qual me debruço neste primeiro momento. Neste sentido, a princípio, apresento a “cota de xota” (ou o espaço não seguro), sendo nesses espaços que as interlocutoras de pesquisas enfrentam evidentes desconfortos marcados pelas relações de gênero.

A “cota” ou a “cota de xota” foi uma expressão nativa bastante presente durante as entrevistas com as interlocutoras de pesquisa. Convencionada socialmente por parte dos comediantes homens, a “cota” é frequentemente evocada em sua forma pejorativa para representar uma demanda externa (comercial) ou interna (dos próprios comediantes que organizam as agendas de shows) pela reserva de espaço para a participação de pelo menos (e quase sempre) uma comediante na composição da noite de show⁷².

JS: *Ô, Ste, me conta uma coisa: esse negócio de cotas, o que que você sabe me dizer sobre isso? Tá todo mundo me falando, “Cota, cota, cota para as mulheres”, me explica esse negócio?*

Ste Marques (ST): [risos] *Cota, então... Cara, eu entendo... Vamos lá: eu criei um pensamento no começo deste ano, é o seguinte: [...] eu percebi que, assim, os caras perceberam que a*

⁷² Conhecida como Lei das Cotas, a lei nº 12.711 de 29 de agosto de 2012, estabelece que instituições federais de ensino superior devem reservar, por turno e curso, metade de suas vagas para candidatos que cursaram integralmente o ensino médio em escolas públicas, dos quais 50% devem ser de famílias com renda igual ou inferior a 1,5 salário-mínimo per capita. A reserva das vagas, está destinada, também por curso e turno, para “autodeclarados pretos, pardos e indígenas e por pessoas com deficiência, nos termos da legislação, em proporção ao total de vagas no mínimo igual à proporção respectiva de pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência na população da unidade da Federação onde está instalada a instituição [...]”. Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm. Acesso: 02 jan. 2021. A Lei ainda trata da reserva de vagas para instituições federais de ensino técnico de nível médio e de ensino médio, estabelecendo um plano de implementação gradual da reserva. Instituída em 2012, a Lei das Cotas tem como objetivo diminuir a desigualdade racial, educacional e social em um país em que o acesso à educação pública e de qualidade sempre fora restrito (cujo modelo de reserva de vagas inspirou outras leis, alcançando os concursos públicos e instituições estaduais de ensino). Contudo, a legislação ainda gera forte polêmica na sociedade brasileira. Marcada neste contexto histórico e social, “cota” emerge hoje como sinônimo de reserva de vagas, significando algo bastante positivo à sociedade, mas, ambigualmente, quando acionada nos discursos contrários às cotas, também pode indicar uma reserva de vagas para os menos aptos àquele espaço, sendo, portanto, injusta, pois desencoraja a meritocracia e coloca em evidência as desigualdades raciais e sociais – algo para eles negativo.

gente precisa estar no meio porque, “Olha, olha como esse mundo é democrático”. Eles falaram assim, “Cara, tá feio a gente fazendo comédia, a gente fazer um show, não adianta só chamar as minas no Dia Internacional da Mulher, acho que a gente precisa...” [risos] – no mês de março é o mês que a gente mais trabalha, né? Mas acho que eles perceberam que a gente precisava estar em outros shows e aí eles sempre falam assim, “Vamos chamar uma mulher”. E aí eles escolhem essa uma mulher e chamam ela. E aí, o que eu percebi é que geralmente os caras elegem uma mulher. Não existe um lugar de rotatividade, entendeu? [...] E eles colocam a gente como se a gente, todas nós fizessemos o mesmo tipo de comédia e nossa comédia é muito diferente, muito diversificada também, né? E eles não, eles sempre têm essa, essa única mulher sempre.

Ste Marques, depoimento pessoal, 19/04/2020.

Ste Marques observa que a “cota” do mesmo modo se refere à falta de rotatividade entre as comediantes convidadas a se apresentarem nos grupos e nos clubes de comédia. Mesmo que, com uma oferta já considerável de mulheres produzindo stand-up comedy na cena atual, é sugerido, portanto, que: 1) há, hoje, um espaço (mesmo que reduzido) reservado para que mulheres componham o show stand-up com homens; 2) não raro, limita-se a um grupo bastante circunscrito de nomes de mulheres que produzem stand-up elegidas para ocuparem esse espaço em cada noite de apresentação. No segundo caso, além de preferências daqueles que organizam os shows e que podem se basear tanto em afinidades pessoais quanto em gostos profissionais, ronda a ideia de uma falsa generalidade atribuída às performances construídas pelas mulheres, tal qual apontou Ste Marques, e que sugere que já ter uma comediantes compondo a noite de show seria, nesta ocasião, suficiente, haja vista que ela contemplaria todas as demais.

A essa falsa generalidade é imbuída a ideia de falsa representatividade coletiva de gênero, em que, mesmo na stand-up, a proposta de “comédia pessoal” dissolver-se-ia na vaga e antiquada ideia de que as mulheres compõem um bloco monolítico e que, portanto, produzem o mesmo estilo e o mesmo conteúdo de piadas em um *ad infinitum*. Retomando os argumentos do capítulo anterior, esse também é um momento em que as individualidades das mulheres seriam negadas e relegadas a um espaço único e de menor importância, rejeitando as suas diversidades e afastando-as da concepção de agentes dotadas de intelecto, de experiências e de habilidades múltiplas. A falsa generalidade, presume, por fim, uma unidade e, logo, uma peculiaridade inerente de gênero também na comédia que reina, principalmente, para aquelas que não compõem naturalmente o universal, perdendo suas individualidades (BARRECA, 2013).

Ao marcar a diferença como inerente aos corpos não masculinos, da mesma forma se constrói essa espécie de generalização das diferenças que chapa a possibilidade de distinção de outros corpos. Adjetivando essas mesmas diferenças, marca assim esse humor, neste caso

como “humor feminino”, “mulher stand-up” ou, ainda, “mulher negra stand-up”, conforme discutido. Daí essa ideia de que o humor produzido por mulheres é quase sempre igual, sugerindo ademais que os comediantes homens e brancos se distinguissem quase que de forma natural entre eles, enquanto elas são tomadas como iguais entre elas – em um movimento que, como talvez observaria Antônio Flávio Pierucci (1994), faz parte das ciladas das diferenças.

Sendo a stand-up comedy, no Brasil, regida e organizada comercialmente até agora por um meio restrito de comediantes homens e brancos, a “cota de xota” é, muitas vezes, lida pelas stand-up como uma hostilidade, de forma que nada representaria melhor esse momento do texto para falar do “ambiente não seguro” das interlocutoras. Cintia Portella, comediante de 29 anos, brasiliense, que se mudou para São Paulo/São Paulo para investir em sua carreira no campo das artes, é formada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, e também conhecida atriz, improvisadora e roteirista. A despeito da sua carreira na comédia, em que relata obstáculos comuns às mulheres na área, Cintia iniciou na stand-up recentemente em 2019 e observa que a impressionou os desafios impostos às mulheres para atuarem neste meio profissional.

JS: *Que cota é essa?*

Cintia Portella (CP): *Eles tão chamando – toda vez que um show chama uma mulher – tem que ter a cota de mulher. Eles chamam até de cota de xota. [...]. Eu tenho várias discussões com algumas comediantes também, que eu falo que eu acredito na cota para modificação, que nem tem eu acho que tem que ter cota de negro na universidade. Eu acredito em cotas, mas o tom que eles usam é muito para diminuir a gente. Não é do tipo que precisa ter uma mulher para gerar a mudança, de precisar ter pelo menos uma mulher para que as pessoas se sintam agregadas e para a gente gerar a mudança. Não: é cota num lugar de: “Tem que ter mulher, né? Então vamos chamar as mesmas de sempre” ou “Chama a mina lá, ela é maior ruim, mas faz parte”. Essa é a cota de xota.*

Cintia Portella, depoimento pessoal, 13/04/2020.

A comediante Cintia Portella chama a atenção para a importância da presença, mesmo que de forma moderada, das comediantes na cena stand-up. Essa é uma discussão válida pois visa a espaços de inserção profissional das mulheres nos palcos stand-up e cuja importância reside na diversidade de narrativas em espaços de representatividade e de prestígio, como também de reconhecimento das próprias comediantes enquanto agentes produtoras de humor, além da adesão de novos públicos, como será discutido no decorrer deste capítulo. No entanto, o lugar de “cota de xota” indica que grande parte desses convites é uma demanda em que, muitas vezes, a comediante é tratada de forma desvalorizada, invertendo uma possível contribuição dessa presença. Logo, a “cota” para as mulheres em palco é muitas vezes lida por

elas de forma contraditória ou hostil.

Eloá Rodrigues, veterinária paulista formada pela Universidade Anhembi Morumbi, de 34 anos, que atua como comedianta stand-up desde 2019 e que frequentemente se apresenta com camisetas que promovem o feminismo, observa que, a despeito dos bem-intencionados, ainda há falta de oportunidades para a participação das mulheres na stand-up, que, do outro lado, são tradicionalmente acionadas no mês de março, quando há um intenso apelo mercadológico do Dia Internacional da Mulher para que assumam certo destaque para consumo.

A gente tem um pessoal que até bem-intencionado que quer pôr mulher porque quer ter diversidade. Tem os caras que pensam assim e aí eles começam a colocar, “Não, deixa eu pôr pelo menos uma mulher”. Isso existe. Isso existe total, “Deixa pôr pelo menos uma mulher e não sei o quê”. Já tem esse movimentozinho deles, dos bem-intencionados. Tem os que colocam só para não encherem o saco e têm alguns openmic também que estão tentando fazer shows que são mistos para tentar ajudar na causa. Então isso existe sim. Por outro lado, também existe o consumo de comédia feminina em março por causa do Dia da Mulher. Então parece que todo clube, todas as pessoas têm a obrigação de fazer uma noite de mulheres enquanto a gente continua existindo no resto do ano. O que parece é que naquele momento eles perceberam que eles têm público feminino também, entendeu? Eu não entendo o que passa na cabeça desses caras que fazem show só com homem o ano inteiro, né?

Eloá Rodrigues, depoimento pessoal, 16/04/2020.

Figura 19 – Eloá Rodrigues, Festival Mamacitas, no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019. Crédito da imagem: Felipe Shimada.



Fonte: acervo pessoal da comedianta.

A lógica da “cota”, em que há pouca rotatividade e de oportunidades de comediantes trabalhando, também marca uma presença masculina majoritária nos palcos, o que pode implicar restrições ou condicionantes às mulheres. Ser a única mulher da programação da noite, configura, por vezes e dependendo do grau de relações estabelecidas entre os outros stand-up, desafios.

Considerando a recente explosão do número de comediantes (mesmo que em menor quantidade que homens), e que muitas seguem em processo de formação, frequentemente a “cota” é preenchida por convites para se apresentarem como openmic ou como Canja⁷³. Ser convidada para participar como openmic, não indica, no entanto, desvantagem ou mesmo uma injúria, pois se configurou como classificação e modelo de organização profissional socialmente operante para ascensão como stand-up comedy neste meio e um importante espaço de amadurecimento profissional, ainda considerando suas distintas dinâmicas regionais. No entanto, as interlocutoras observam uma preferência e uma regularidade maior do circuito profissional da stand-up para que as comediantes assumam esse lugar em cena. Ou seja, para comporem constantemente uma atração menor que implica menor tempo de apresentação, geralmente sem retribuição financeira e menor reconhecimento profissional, uma vez que compõem a programação coadjuvante da noite – é válido lembrar que os openmic e os Canjas sequer fazem parte da divulgação dessa programação. Como afirmam, *“Tem muito essa cultura de chamar mulher para abrir ou para Canja, que é um jeito de eles chamarem a mulher e não pagar [...]”*.

Além desse momento da “cota” que pode resultar em menor valorização e conseqüente precarização profissional da stand-up, estar em espetáculos majoritariamente ocupados por homens, ainda que como Convidadas, pode implicar, em alguma medida, a própria eficácia da performance, segundo as interlocutoras de pesquisa. Dentre os pontos emergentes nas entrevistas de trabalho de campo, a chamada da comediantes pelo MC da noite foi ponto destacado. Isto porque dificilmente esta convocação pelo MC vem crua, ou seja, simplesmente anunciando o comediantes que entrará em seguida. Ao contrário, nesta chamada é comum que o MC indique algum aspecto que dará dicas à audiência sobre o estilo e a persona deste próximo comediantes, quando também poderá incluir avaliações sobre suas

⁷³ A estrutura de remuneração, tempo e ordem de apresentação entre openmic, Canja e Convidado foram apresentadas no primeiro capítulo desta tese, quando também discuti como estas categorizações operam como uma classificação hierárquica entre comediantes stand-up.

habilidades cômicas. Desta forma, detalhes biográficos, de aspectos físicos, de idade, de naturalidade, de gênero e mesmo de grau de afinidade, sugerindo, por exemplo, que subirá ao palco “um grande amigo” ou reforçando sua capacidade cômica, anunciando um “comediante sensacional”, propõe ao público maior credibilidade e criará expectativas sobre o que devem esperar do comediante que entrará, como apontou Rutter (1997, p. 151).

Como um reforço de que a mulher ainda não é lugar comum na stand-up comedy, não raro, sua marcação de gênero é a dica apresentada ao público. Quase inevitável alguma referência às mulheres na chamada ao palco pelo MC, Mhel Marrer, bastante experiente na stand-up comedy, conta que a marcação já não a surpreende.

Nossa geração é zoada, mas a nova geração tá aí para deixar a gente velho mesmo, para deixar a gente ultrapassado, né? Eu sou feminista, eu sou totalmente a favor do aborto, a favor de igualdade salarial, a favor de.... Sabe? Contra o assédio. Mas eu também sei as bobagens – que pra mim são bobagens, porque eu vi tanto na vida que não é agora que eu vou ficar chocada. Eu vou ficar chocada porque alguém falou que eu sou a “mulher não sei o quê” e botou meu gênero para me desqualificar ou para me elogiar? Eu não vou ficar chocada com isso. As meninas ficam chocadas porque nunca viram isso na vida, eu tô vendo isso desde os anos 80. Eu nasci em 82 e desde 82 que eu sei que meu gênero é colocado em primeiro lugar em qualquer assunto, né? [...] Eu brinco até quando... Toda vez que me falam que eu sou a “melhor mulher [stand-up]” na hora de me apresentar no palco, eu brinco, [...] “– Ela, com apenas dois neurônios!” [risos].

Mhel Marrer, depoimento pessoal, 13/05/2020.

Elaborando expectativas e credibilidades, esta convocação do MC é fundamental para não quebrar o fluxo da performance, ordenando e sugerindo as trocas de cena que também são completadas com os aplausos da audiência para receber ou se despedir de um comediante, haja vista que, na stand-up, não são indicadas pelo abre-fecha de cortinas. Ainda que as marcações de gênero possam ser anunciadas pelo MC, ou mesmo pelos outros comediantes da noite, com alguma boa intenção, por outro lado, conformam o tom desafiador à stand-up ao invés de uma boa expectativa, reforçando as tradicionais marcações sociais. Além disso, podem ser deliberadamente hostis e desestabilizar a performance da comediante, como narra Giovana Fagundes sobre a abordagem machista que recebe de um dos comediantes.

Tipo, comediante X é um cara que toda vez que me chama no palco ele fala, “E com vocês, ela que tá aqui graças ao talento de chupar a minha rôla: Giovana Fagundes!”. E aí ele, tipo, me chama no palco, sempre falando isso, entendeu? Aí eu comecei a responder, falando que eu não chupava a rôla dele. E aí ele começou a falar isso depois [da minha apresentação] para eu não poder responder isso antes. Aí ele, quando eu saio do palco, ele fala, “Parabéns pra ela... [que tá aqui graças ao talento de chupar a minha rôla]”. Ah, é um homem cheio de artifícios.

Giovana Fagundes, depoimento pessoal, 11/04/2020.

Se a performance gera avaliação da audiência em ato discursivo frente à performer, na stand-up comedy, a comediante tem a sua entrada registrada pelo pressuposto de gênero, cuja marcação vai permear toda a sua cena. Seu êxito, ou seja, a boa recepção e avaliação do público, marcador vigoroso na experiência ao vivo da comédia stand-up, como observaram Rutter (1997) e Lockyer e Myers (2011), depende muito dos primeiros momentos da performance para que seja estabelecida uma conexão com o público, imprescindível à centralidade da atenção e à legitimidade da competência do performer.

Para Rutter (1997, p. 142), uma entrada confusa ou mal formulada, colocará o comediante em desvantagem para seguir o fluxo da apresentação, haja vista que, do outro lado, uma entrada construída de forma organizada e bem recebida dará continuidade aos pontos de conexão entre comediante e público, criando, após os aplausos de boas-vindas, uma sólida base para a entrega da primeira piada. Essa primeira composição de cena, de acordo com o autor, é crucial para que a audiência elabore e estabeleça seus *sets* de expectativas ao oferecer uma primeira impressão do estilo da comediante. Já para a stand-up, este quadro inicial também é fundamental para ter uma primeira impressão das disposições de retorno do público, pois mostram se estão prontos para participar.

Por mais irritante que possa ser, as mulheres que produzem comédia (pelo menos aquelas que desejam permanecer) devem abordar a questão do desconforto do público com a sua presença – a artista não pode simplesmente se dar ao luxo de alienar completamente a multidão. As estratégias empregadas pelas mulheres para tentar neutralizar a natureza agressiva da stand-up comedy podem ser tão variadas quanto as próprias mulheres (RUSSELL, 2002, s/n, tradução minha)⁷⁴.

Sentidos e trabalhados pelas comediantes que frequentemente organizam seus shows a partir destes *sets* de expectativas, algumas interlocutoras de pesquisa apontaram que é comum elas mesmas comentarem sobre suas marcações sociais de gênero no início de seus shows. Giovana Fagundes relata que, em seus primeiros espetáculos como stand-up, reservava os minutos iniciais de sua entrada para se pintar uma monocelha no rosto e um de seus dentes, brincando com as expectativas prescritas de gênero da plateia após a transformação, “Agora

⁷⁴ No original, “As galling as it may be, women in comedy (at least those who wish to remain) must address the issue of audience discomfort with their presence – quite simply, the performer cannot afford to completely alienate the crowd. The strategies employed by women to attempt to defuse the aggressive nature of stand-up comedy can be as varied as the women themselves” (RUSSELL, 2002, s/n).

sim era o que vocês esperavam” – criticando o estereótipo de mulheres feias produzindo comédia por serem feias. Do mesmo modo conta que abandonou a estratégia quando passa a ser mais conhecida pelo público e também porque compreendeu que usar tais artifícios configuraria uma entrada mais teatral, não correspondendo à proposta do formato da stand-up comedy.

Por sua vez, a comediante Eloá Rodrigues conta um pouco sobre sua estratégia de entrada em cena para lidar com as expectativas do público. Rodrigues cumprimenta a plateia e anuncia que é feminista, dando uma pausa para esperar a primeira reação do público. Logo adverte que não é para ninguém se empolgar, pois ainda é iniciante na prática e que, até hoje, muitas vezes no banho, quando lembra que é feminista já depilou uma das axilas. Eloá conta que ceder e ter jogo de cintura nas piadas, transitando entre senso comuns e críticas, é uma estratégia para conseguir ganhar o público.

JS: Eloá, me conta: por que que você gosta de marcar tua entrada com essa piada do feminismo?

Eloá Rodrigues (ER): Pelo seguinte: primeiro porque já me apresenta. Eu acho que é uma piada boa que me apresenta. É uma piada curta que dá certo, então, né? Tem a parte técnica: ela me apresenta, eu já tiro logo o elefante da sala porque a pessoa está vendo que tem uma mulher ali – então isso é esquisito para os homens. Então eu já estou me apresentando, eu já estou fazendo uma piada curta, eu já estou entregando o que os homens pensam mesmo e a gente tem que reconhecer que até outro dia eles eram a maior parte do nosso público e é... Ao mesmo tempo que eu tiro, eu coloco uma visão menos agressiva, né? Não que eu não ache que as feministas têm que ser agressivas, eu acho que a gente tem que quebrar tudo mesmo, mas eu preciso ser ouvida primeiro. Eu preciso que eles baixem a guarda e me escutem, porque, se eu não for ouvida, eu posso quebrar o que for, ninguém vai me escutar, não vai adiantar nada. Então eu tenho essa. [...] Então eu chego um pouco mais humilde, digamos assim, “Então, olha eu sou feminista, mas não espera muito de mim não” – porque sempre alguma mulher faz, “Eeee e tal” [comemorando] – “Espera muito de mim não, porque eu comecei faz pouco tempo, ainda tô aprendendo”. E nisso os caras ficam assim... E aí quando eu faço a piada, que é o que eles pensam, que feminista é peluda, eles já meio que dão uma quebrada e eles me deixam terminar meu texto com menos resistência. Eu percebo que eu abro portas para mim com essa piada. Já ouvi gente falando que, mulheres inclusive, que, “Ah, mas você não acha que isso aí você chega muito forte falando que você é feminista, você fecha a plateia?”. Não, eu percebo que ao contrário, porque o cara que não gosta de feminista, ele já não gosta de você estar ali por você ser mulher, então de certa forma quando ele te vê, ele já não gostou. O cara que vai se incomodar por eu dizer, “Eu sou feminista” ele já não gostou de te ver ali, então... A mulher também, né? Porque tem algumas que não, enfim, não gostam. Então quando você fala que você é você já dá o alívio pra eles, “É, é isso mesmo”. Mas, em seguida, eu sinto que eu dou uma quebrada quando eu faço a piada do que eles também pensam, entendeu?

Eloá Rodrigues, depoimento pessoal, 16/04/2020.

Embora Eloá descreva essa cena de entrada como eficiente para baixar as “resistências” do público, por outro lado, conta que também tem que adequar o seu texto a depender deste mesmo público.

JS: *Eloá, me surgiram várias perguntas a partir das suas falas. A primeira delas é que você falou do feminismo e a gente começou sobre marcar essa tua entrada com o tema e você falou que funciona super bem. Funciona em todos os públicos, Eloá?*

Eloá Rodrigues (ER): *Geralmente em todos. Geralmente, tá? Mas teve alguns que não funcionaram, mesmo eu continuando o texto. Por exemplo, bar. Você vai num bar que tem um monte de tiozão, eu já sabia que não ia funcionar, né? Então assim, a gente fazia num bar lá no bairro do Limão que iam os caras para o happy hour, você via que era tiozão mesmo, o pessoal do sertanejo, que é um público mais machista também, então você... Eu sabia que não ia funcionar e eu precisava ser ouvida. Então, algumas vezes, eu cheguei a tirar essa piada para começar neste público – primeiro eu testei, tá? Na maioria dá certo, mas eu cheguei a tirar ou eu cheguei a mudar de assunto logo. Então, por exemplo, eu fiz algumas piadas de japonês – meu namorado é japonês – e umas piadas falando de putaria para encher linguiça, entendeu? Não são piadas incríveis, mas são piadas que eu posso usar num público assim.*

Eloá Rodrigues, depoimento pessoal, 16/04/2020.

Significativa para as interlocutoras de pesquisa, a preparação e/ou a reorganização dos primeiros instantes da entrada ainda diz respeito à elaboração da persona cômica de cada uma, que igualmente compõe estes *sets* de expectativas iniciais. Neste sentido, em um meio hipermasculino e hiperbranco, a escolha das roupas para as stand-up foi questão constante nas entrevistas. Às mais jovens e às mais iniciantes na stand-up é orientado, frequentemente por outros comediantes, que não vistam decotes, saias curtas ou usem muitas maquiagens, com o argumento de que chamariam mais a atenção pelos seus corpos e visuais do que por suas piadas, o que pode interferir, muitas vezes, no crivo das comediantes para a composição de suas personas cômicas e suas respectivas vestimentas.

Na produção do *display* do comediante stand-up frequentemente há um equilíbrio do despojamento pretendido. Embora não haja orientação para que não se preparem para o espetáculo, dificilmente veremos homens no palco de chinelos ou de bermudas, ao passo que improvavelmente estarão com um figurino de personagens ou mesmo com trajes de eventos solenes ou de *show business*. Isto porque é comum que estes comediantes não invistam em uma presença que se destaca, ao mesmo tempo em que não está aquém da audiência que, por sua vez, pode até divergir do comediante e estar presente com uma produção mais elaborada.

Não é raro, no entanto, vermos mulheres que optam por não se maquiarem, calçarem tênis e calça jeans, com um moletom amarrado na cintura em cena. Não que elas não possam ser quem elas quiserem ser em cena, inclusive ser uma mulher não maquiada, de tênis, de calça jeans e com um moletom na cintura. Acontece que, muitas vezes, sua persona cômica está condicionada a crivos e demandas externas tanto dos próprios comediantes quanto do público que podem contrabalancear a fidelidade ao que seria um visual mais elaborado de que estão acostumadas a incorporarem em ambientes de bares ou de outras ocasiões extracotidianas.

JS: *E como você lida com isso?*

Dieni Mafra (DM): *É meio chato assim. O que aconteceu? Quando eu comecei a me apresentar, eu sempre me apresentava mais arrumadinha, sabe? E eu senti que se eu for mais de boa, com uma camiseta ou de tênis, eu sou recebida melhor, isso eu percebi. Então eu comecei a me adaptar, sabe? Ah, então eu vou mais confortável. [...] Eu tento lidar dessa forma, mas é uma coisa que a gente sente, sabe?*

JS: *E como vocês sentem isso? Você achou que as mesmas piadas nos mesmos lugares entram de forma diferente de quando você estava com outra roupa?*

DM: *Já aconteceu, já senti isso. Eu acho que sou já recebida de primeira melhor. Se eu vou arrumada, se eu botar um salto, for arrumada... Geralmente eu fazia de sandália, porque eu queria estar bonita, era essa a minha intenção. E depois eu falei que eu acho que eu posso estar bonita, mas eu posso estar confortável e eu vou ser melhor aceita. Então eu me adaptei ao mais confortável. Mas eu tive que me adaptar por isso assim, eu senti que dava diferença.*

Dieni Mafra, depoimento pessoal, 06/05/2020.

Figura 20 – Dieni Mafra no palco do Curitiba Comedy Club. Curitiba/Paraná. 2020.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Calibrar a composição da persona a partir da roupa é um desafio que vem principalmente para aquelas comediantes ainda em construção de sua persona cômica, ou seja, para aquelas que até então não se estabeleceram ou que são pouco conhecidas do público e cuja persona está em negociação segundo seu grau de êxito com o meio e com as diversas audiências. Desta forma, não raro, podem se sentir mais confiantes, em um primeiro instante,

quanto menos estereótipos femininos sugerirem carregar, em um esforço de neutralizar estigmas de gênero. Como aponta Heloísa Pontes (2004), os constrangimentos de gênero atravessam as relações experimentadas pelas mulheres e “burlar” o gênero muitas vezes se torna possível e até desejável como forma também de tapear esses mesmos constrangimentos impostos pelo tempo ou pela natureza imaginária do gênero. Daí a ideia de burlar o próprio gênero que, por um lado, permite uma reelaboração da persona cômica, mas, por outro, reforça determinadas características dos gêneros.

Isto porque, sem essa persona estabelecida, a expectativa da audiência, que ainda não a conhece, não está em cima de uma ou de outra persona cômica, mas sobre a expectativa de gênero, como são inevitavelmente informadas à audiência (BARRECA, 2013) e muitas vezes remarcadas pela própria apresentação do MC. A irrevogável marcação, torna muitas vezes, como observa Russell (2002, s/n, tradução minha), essa tentativa de neutralização de estigmas de gênero confusa e, em último caso, uma estratégia pouco eficaz para mitigar as expectativas prescritas, isso porque “a ‘norma’ na comédia é masculina e não neutra”⁷⁵.

Eu tenho uma persona no palco e na vida também que eu sou meio moleca, sabe? Sempre fui meio moleca, sempre andei muito com os meninos, sempre fui da pá virada. No início quando eu comecei a fazer stand-up, quando eu era open, eu queria me esconder, eu queria... Eu não queria que as pessoas me vissem as curvas – não que eu fosse gostosa, não é isso, mas eu queria chamar a atenção para a minha performance, para a minha piada e para o meu talento, entendeu? Então eu acabava usando roupas que... Não que me masculinizavam, mas que não remetesse de jeito nenhum à “Ah, temos uma mulher ali, que gostosa”. Não. Então minhas roupas sempre foram muito largas, sempre fui de tênis, sempre sem maquiagem, isso bem no início. Então, além de ser moleca, foi uma forma que eu encontrei para ser aceita no meio dos comediantes homens, mas não era feita porque eu era gostosa, não porque eu chamava a atenção de alguma maneira, mas sim pela minha performance no palco, né? Inclusive também, em relação à plateia, muitas vezes mesmo usando roupas mais largas e não me maquiando e prendendo o cabelo, enfim, para que eu fosse olhada só como uma comediante, não como uma comediante mulher [...]. Então também essa minha forma de me enfeiar, era uma estratégia de não perder a mesa, entende o que tô querendo dizer? [...] Então era uma forma... Eu também me sentia bem assim, né? Conforme eu fui me tornando mais experiente, meus textos foram melhorando, eu fui me tornando mais segura no palco, eu comecei a fazer o cabelo e botar uma maquiagem e colocar uma blusa larguinha assim, né? Mais para show, mas com um brilhozinho, um brinquinho mais tchan. Então, assim, continuei no meu estilo, porém um pouco mais feminina – não que eu não seja, mas você me entende? Você consegue me entender isso na hora do palco? Então a maneira que antes eu me.... Talvez pela minha insegurança também e por me vestir daquele jeito, por me encontrar daquele jeito e ir confortável daquele jeito e agora eu consigo – até por estar mais segura e mais experiente – eu consigo ser mais mulher, mas não saindo do meu estilo.

Ju Querido, depoimento pessoal, 03/05/2020.

⁷⁵ No original, “The ‘norm’ in comedy is male, not neutral” (RUSSELL, 2002, s/n).

Figura 21 – Ju Querido no palco do Rio Retrô Comedy Club. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2020.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Para Erving Goffman (2004), os estigmas são elaborados a partir de marcações físicas ou simbólicas que estabelecem distinções em um esforço de desqualificação moral do estigmatizado. Na dinâmica de estigmatização, Goffman (2004, p. 8) observa que o estigmatizador, “protegido por crenças de identidades próprias” se crê fonte de normalidade e de humanidade e, portanto, potencialmente não estigmatizado, enquanto é o outro que não é “suficientemente humano” e, logo, pouco digno de reconhecimento. Sechinato e Segal (2016, p. 205), na esteira do autor, argumentam que o estigma pode, mesmo que transitoriamente, categorizar e designar um espaço distinto para aquele outro agente e, por meio de fragmentos de discursos, formar “um conjunto de significados que operam através de concepções. Os estigmas geram expectativas normativas sobre a identidade social daquele ao qual nos relacionamos, operando, assim, como uma organização cognitiva de como o outro é visto e daquilo que é esperado dele”.

Essas distinções e categorizações são reatualizadas e reguladas pelo que Michel Foucault (2006) designa como regimes de verdades em que há mecanismos e instâncias governamentais e/ou cotidianas que produzem verdades e conferem prestígio a comportamentos específicos por meio de mecanismos de regulação e de controle e, logo, de poder. Nesta escalada de poder, as tecnologias de gênero, como anunciou Lauretis (1994), podem ser entendidas como um ideal regulador (FOUCAULT, 1993). Isso porque, ao mesmo tempo em que elaboram e são elaboradas por representações sociais de gênero que designam o que é esperado ou não, informando as práticas sociais e articulando discursos morais que

gestam desejos, comportamentos, representações e corporalidades privilegiadas, naturalizam e favorecem categorizações generificadas, estruturando relações de poder.

A ênfase da performatividade do gênero recai sobre esse aspecto: pensá-lo enquanto discursos que têm a capacidade de produzir aquilo que anuncia. Não mais em “ser” feminino ou masculino, mas em “tornar-se” femininos ou masculinos específicos. A força da performatividade reside justamente em conseguir naturalizar classificações, modelos ou comportamentos, uma vez que ao ser repetidamente citada essa norma, produz um apagamento dos dispositivos que a produzem. Aqui, compreendemos que selecionar um modelo de feminilidade, de masculinidade [...] como legítimo é também hierarquizar os modelos praticados no social. É dessa seleção e dessa classificação contextual e moralmente mais rígida, mais polarizada, com tonalidades menos variadas e contrastes mais intensificados, que observamos [...] a construção de assimetrias de gênero estigmatizadas (SECHINATO; SEGA, 2016, p. 213).

O estigma, que implica expectativas geradas sobre como o outro é visto e o que é esperado dele, anuncia as mulheres sob o pressuposto de gênero em cena. É nesse sentido que, mesmo em uma proposta cômica em que a dinâmica performática se limitaria, sobretudo, a piadas autorais sobre o cotidiano urbano, ritmo acelerado de entrega de *punchlines* e entradas curtas, o modo como se apresentam está diretamente relacionado às expectativas de gênero que circunscrevem algumas das possibilidades de palco e de carreira profissional. Neste sentido, a comediante Niny Magalhães conta um pouco de como sentiu a recepção do público e as estratégias criadas para começar a sua cena.

JS: *Niny, me conta uma coisa, nessa sua trajetória na stand-up, você sentiu alguma limitação ou se adaptou de alguma forma?*

Niny Magalhães (NM): *Nossa, demais. Demais, demais!*

JS: *Conte-me lá, por favor.*

NM: *Tem... Começa até pela... Eu vou começar, assim, de fora pra dentro. Começa já da plateia, já começa da plateia.*

JS: *O que você sente da plateia?*

NM: *Quando... Eu sinto que a plateia não espera muito da gente, sabe? Não sei se por um preconceito que já está na cabeça das pessoas. Existem pessoas que costumam falar assim no final do show – achando que estão elogiando, tá? – “Nossa, eu não costumo ver mulher engraçada, não costumo ver mulher falando essas coisas assim. Legal que você fala palavrão e fala coisa pesada e não ofende, porque tem mulher...”, sabe esse tipo de comentário?*

[...]

JS: *Mas me conta uma coisa, Niny, como é que você lida com essa plateia que já chega com essa barreira? Porque eu imagino que para os próximos shows você já tá ligada, né?*

NM: *Já. Isso. Quando você... Quando eu percebi, que tipo assim, “Nossa, mulher!”. A cara das pessoas mudava, sabe?*

JS: *Em que momento você se deu conta disso, Niny?*

NM: *Eu acho que no terceiro show que eu fiz, eu já senti. Ai eu desenvolvi uma técnica, uma técnica minha. Eu nunca entro num show dando um, tipo, um “Boa noite”, esperando as*

peessoas responderem, sabe? Eu falei, “Véio, já que a galera tá desse jeito, já tá tudo mundo meio que esperando uma coisa ruim, eu preciso entrar com uma coisa boa”. Eu sempre pensei isso: “Eu preciso entrar como alguma coisa boa”. Eu vou pegar um texto meu, alguma piada que seja boa e vou entrar com ela. E aí, eu... Ou eu escrevo uma piada para aquele lugar específico [...]. Ou alguma coisa assim: alguma piada, alguma piada relacionada ao ambiente ou relacionada a alguma coisa que esteja acontecendo ali para chamar a atenção das pessoas. Aí eu falei, “Véio” – sabe o que eu te falei que quando eu conheço uma pessoa nos primeiros segundos eu já tento mostrar quem eu sou? Eu faço isso no palco.

JS: *Quebrar o gelo, né?*

NM: *É. E eu faço isso no palco. Na hora que eu entro, eu já faço uma piada.*

Niny Magalhães, depoimento pessoal, 14/04/2020.

Figura 22 – Niny Magalhães. “Eu tinha vários sonhos, um deles era subir no palco do Porto Alegre Comedy Club”. Porto Alegre/Rio Grande do Sul. 2020. Crédito da imagem: Pedro Heinrich.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Admitindo esta perspectiva da estigmatização das mulheres no palco, Gilbert (1997) argumenta que qualquer mulher, independentemente dos temas abordados, estará performando suas identidades marginais, assim como outras minorias políticas o fazem, tais quais os negros ou os judeus. Nesse sentido, as desigualdades e as assimetrias implicadas nas relações de gênero explicitam o lugar marginal que essas mulheres ocupam. Isto porque, para a autora, a stand-up comedy sempre oferece um misto do eu biográfico e o cultural, com críticas sociais que, autorizadas pelo contexto cômico, borram as barreiras entre o imaginário e o real, entre o pessoal e as identidades sociais.

A partir do “sujeito autobiográfico – multifacetado, uma entidade multiforme que

engloba o palco e o extrapalco”⁷⁶ como apontou Gilbert (1997, p. 317, tradução minha), em contrapartida ao “não não-eu” de Schechner (1985) e mesmo ao *self as context* de que tratou Cohen (2011), a expectativa de gênero é a *priori* imposta para as comediantes em cena. As tecnologias de gênero que constituem essas identidades, criam e cristalizam um espaço de marginalidade desses corpos, implicando diversas estratégias de estar em cena das interlocutoras de pesquisa. Suas identidades não configuram, portanto, identidades privilegiadas, e suas marcações especificam o lugar das mulheres que produzem stand-up comedy na relação.

As comediantes profissionalmente consolidadas não fogem à expectativa de suas identidades marginais de gênero, mas essa expectativa é, em alguma medida, contrabalanceada a essa outra identidade profissional de comediantes que reatualiza a primeira, podendo ganhar destaque ou escapar do espectro generalizante de gênero como um bloco monolítico. Ou seja, as comediantes como personas cômicas e performáticas (sejam elas quais forem) já estabelecidas – logo, com maior tempo de experiência –, não necessariamente estão preocupadas com quem serão em palco ou como o farão, visto que sua persona já está elaborada de tal forma que é bem estabelecida para a audiência e para o próprio meio de comediantes, que a conhece e já sabe o que esperar delas em cena.

Reconhecidas como comediantes e já compondo, com boas relações, o restrito meio do alto escalão da stand-up, geralmente estas comediantes também já têm seus públicos garantidos. É o que acontece, por exemplo, com nomes já conhecidos da stand-up no Brasil, como a alagoana Arianna Nutt, de 41 anos, formada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Alagoas, que aos 33 anos largou a profissão de publicitária para investir na carreira de stand-up. Arianna, hoje morando na capital paulista e trabalhando como apresentadora do programa televisivo do canal Comedy Central, “A Culpa é da Carlota”, ao lado de Dadá Coelho, Bruna Louise e Carol Zoccoli, julga que está no ápice de sua carreira como comediantes e conta um pouco do processo de ascensão da sua persona cômica.

JS: *Você se preocupava ou deixou de se preocupar com a questão no palco, Arianna?*

Arianna Nutt (AN): *Não, impossível, de jeito nenhum. Eu sou uma pessoa bem vaidosa, eu preciso estar bem bonita e rica, eu tenho a preocupação de estar rica também, eu não gosto de estar pobre não, eu gosto de estar rica. Então isso daí... Mas isso daí já sou eu também da vida. Eu me preocupo sim com o meu cabelo, eu me preocupo com o brinco, eu me preocupo*

⁷⁶ No original, “autobiographical self – a multifaceted, protean entity that encompasses both onstage and offstage personae” (GILBERT, 1997, p. 317).

com a minha pele, eu me preocupo se eu vou estar de óculos, se eu não vou estar, se eu vou estar maquiada ou não. E isso eu me preocupo muito. E as pessoas falavam no começo, “Olha, você não precisa se arrumar muito” – porque, assim, a mulher precisava sempre estar dentro do padrão do homem – “Você não é para se arrumar, porque se não o povo vai olhar para a sua roupa”; “Você não pode ir de salto, porque se não o povo...”. Eu falei, “Então não vai eu, vai outra pessoa”. Eu já fiz stand-up de tênis e eu quase morri de vergonha porque eu odeio usar tênis, eu odeio calçar tênis, eu me sinto muito baixinha com o tênis e eu não sou baixinha, eu tenho 1,72m, mas de tênis eu me sinto parecendo a Dona Garrafinha, o personagem que tem, que é uma menininha ruiva do cabelo de cachinho de óculos. Eu não gosto de usar tênis, então eu fazia stand-up de tênis para agradar o povo que dizia – o humorista mesmo – que dizia que a gente não podia se arrumar. É... E agora não: agora eu aprendi que o humor está nas piadas que você está contando. Então quando você sobe no palco, a pessoa.... Lógico, todo mundo vai olhar para você e vai julgar: todo mundo, 100% das pessoas olham para você e te julgam, “Nossa, que mulher alta!”; “Nossa, que mulher bonita!”; “Nossa, que mulher arrumada!”; “Nossa, que mulher gorda!”; “Nossa, que mulher desarrumada!”. Vai julgar. Agora o que vai dizer se eu sou humorista ou não, não é a roupa que eu estou vestindo, não é se eu sou mulher, não é se sou homem, não é. O que vai dizer se eu sou humorista é a minha piada.

JS: Em que momento foi essa ruptura sua desse processo performático de parar de ouvir essas sugestões de roupa e de ir menos arrumada, para falar assim que dane-se, que você é Arianna e que ia se colocar assim mesmo em palco?

AN: Olha, foi bem pouco tempo, viu? Foi bem pouco tempo para eu entender isso. Porque como eu estava em um mercado novo, eu estava meio que andando conforme eles falavam. Mas aí depois falei, “Caguei para isso, não vou fazer isso”. Eu não gosto de fazer de chinelo, eu não gosto de fazer show de tênis, eu não gosto de fazer show desarrumada, não gosto. Eu vou continuar fazendo como eu sou e vou ter que evoluir o meu texto, só isso. Não dei muito ouvido, não, tá? Mas assim quem é mais novo e menos experiente mesmo – e eu tô falando de experiência de vida – cai, né? Cai nessas.

Arianna Nutt, depoimento pessoal, 12/08/2020.

Ainda as expectativas, o estigma e o pressuposto de gênero são destacados quando a performance se entende enquanto evento contextualizado. Nesta perspectiva, Bauman e Briggs (2006, p. 189), em detrimento ao contexto diacrônico e a favor da marcação do uso habilidoso da linguagem em eventos performáticos extracotidianos, afirmam a necessidade de revelar um evento performático por meio do movimento sincrônico de “contextualização”, que poderá conferir qualidade emergente ao texto e convidará “à reflexão crítica sobre os processos comunicativos”.

Contextualização envolve um processo ativo de negociação no qual participantes examinam reflexivamente o discurso em sua emergência, inserindo avaliações sobre sua estrutura e significado na própria fala. Atores [performers] estendem tais avaliações de modo a incluir previsões sobre como a competência comunicativa, histórias pessoais e identidades sociais de seus interlocutores darão forma à recepção do que é dito (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 201).

Propondo a performance como um modo de comunicação verbal, de acordo com Richard Bauman (1977, p. 11, tradução minha), no evento performático (como algo

temporalmente programado, organizado e culturalmente delimitado), cuja estrutura básica é constituída pela(s) performer(s) e a audiência, a performer assume a responsabilidade da competência comunicativa, colocando-a sob avaliação do público. Deve, portanto, operar de forma habilidosa as formas sociais linguísticas dominantes e próprias ao contexto em que se realiza.

A avaliação da competência da performer compõe elemento crucial do evento performático da stand-up e será marcada pelas expectativas prescritas de gênero para as comediantes, sobre as quais elaborará sua cena, sempre em contexto com a audiência. Ao questionar Niny Magalhães sobre a recepção da audiência quando performa seu texto em que fala de sexo, a comediante observa um movimento seu de preparação do público para introduzir suas piadas, abrindo uma autorização social para abordar o tema.

JS: *Você vê a diferença no público, tensões, é bem recebido, não é?*

Niny Magalhães (NM): *Eu sinto uma tensão dependendo dos termos que eu uso. Só que como eu uso uns termos bem nordestinos para as coisas, por exemplo, é... É muito raro, eu só uso o termo boceta nesse texto que eu te falei, porque foi o termo que o cara usou. [...]. Eu penso em passar o mesmo choque que eu tive para as pessoas, sabe? E aí, como eu uso... Vou até dizer porque eu uso o termo “prequito”: minha mãe é baiana e meu pai é piauiense. Então essa linguagem nordestina está muito presente lá em casa. Minha mãe sempre foi assim, se eu ia tomar banho, minha mãe, “Lava esse prequito direito”, “Lavou esse prequito?”. Sempre foi esse termo assim, né? Então eu uso muito o termo prequito nos meus shows e as pessoas riem desse termo. Então mesmo quando eu falo de sexo, eu não uso termos da putaria, eu não uso termos que os homens usam, eu uso os termos que nós mulheres usamos, então não choca. Quando eu vou começar a falar de sexo, a primeira frase que eu falo é, “Ô, gente, só uma coisinha aqui antes de eu começar: mãe transa, viu? Mãe transa. Porque tem gente que acha que mãe não transa, que mãe só fica dia de domingo fazendo receitinha lá, mas mãe transa”. Então, assim, eu já começo assim. Tem outro início de piada que eu faço também que é falando, “Por que que vocês acham estranho quando mulher fala putaria e quando homem fala vocês não acham?”. Eu sempre falo isso, sabe? Que é para as pessoas ficarem – sei lá – pelo menos pensando, “Ah, sei lá o porquê. Falar aí pra gente ver”.*

JS: *Parece que o homem faz putaria sozinho, né?*

NM: *Exatamente, entendeu? Eu sempre, eu sempre puxo para esse lado assim, “Ô, não estranha não, gente, porque é normal, é coisa normal, que todo mundo faz, não é porque é mãe que vai deixar de fazer”.*

JS: *Mesmo assim não tem um estranhamento?*

NM: *Tem, tem demais. Tem. Inclusive, sabe o que eu já ouvi no final? “Ah, eu gostava mais do seu texto sobre tal coisa, nunca tinha visto você falando disso”. Eu já recebi crítica de comediante e aí eu falei, “Pois é. Só pra você entender aí que eu fiz meus filhos foi transando” [risos].*

Niny Magalhães, depoimento pessoal, 14/04/2020.

A competência implicada na performance é definida por Paul Zumthor (2007, p. 34-35), em seu trabalho *Performance, recepção e leitura*, como um “saber-ser”, realizado pelo movimento dialético de reconhecimento “da virtualidade à atualidade”. Propondo a performance como modo vivo e eficaz de comunicação poética e observando que um texto se

realiza na experiência e, tanto por isso, sua percepção da performance como “texto em presença”, para o autor, esta performance realiza algo no campo do entendimento e surge nas suas qualidades emergentes.

É dentro deste “saber-ser” que se assentam as estratégias das mulheres que produzem stand-up e que levam (e sabem que levam) seus estigmas para o palco. É neste sentido que entre as interlocutoras de pesquisa, tanto Jing Jing, enquanto asiática, quanto as interlocutoras negras e pardas, também lidam com os marcadores e os estigmas raciais. Yas Fiorelo, comedianta carioca de 26 anos, formada em Teatro pela Universidade Estácio de Sá e que tem a stand-up comedy como primeira ocupação hoje, além de atuar como atriz e professora de teatro, relata que ser negra na stand-up brasileira ainda é um espaço de estranhamento tanto do meio quanto do público, cujo processo de criação e de performance em palco é constantemente reelaborado e renegociado.

JS: Yas, e como é que é ser mulher preta do subúrbio na comédia stand-up? Porque, hoje, é lugar que pouquíssimas ocupam, né?

Yas Fiorelo (YF): Uhum. Cara, eu acho que basicamente é chegar nos lugares – pelo menos para fazer shows e tudo o mais – e não ver quase ninguém parecido comigo. É muito raro eu ir fazer show e ter uma outra mina assim. Tipo, já aconteceu em um show que eu fiz só com mulheres negras em São Paulo, inclusive aqui no Rio nunca rolou. É quase sempre ser a única, sabe? É quase sempre ser a única. [...] É quase... É isso assim, né? Quase sempre não se enxergar ali enquanto comedianta, sabe? Que não tá trabalhando ali e você fica, “Hum, aqui no camarim não tem muita gente parecida comigo não, quem sabe na plateia” – na maioria das vezes não rola.

JS: E com o público, isso gera algum tipo de limitação? [...]

YF: Com a questão de gênero especificamente eu acho até que não. Deixa eu pensar... Mas eu acho que não. Tipo, o que rola comigo é que eu tenho um certo receio de fazer um texto que eu tenho sobre ser preta em um ambiente, assim, majoritariamente branco, isso é uma coisa que eu preciso trabalhar porque, enfim... É um texto, sabe? Mas eu fico com um pouco, “Putz, será que a identificação?”. Não posso dizer uma identificação igual à plateia de quando eu abro o show do Yuri Marçal, que é um comedianta negro: não vai ser igual, isso eu sei. Mas são reações e eu preciso fazer, sabe? Ainda não testei isso e acho que é um dos próximos desafios que eu preciso ter de começar a me colocar [...].

Yas Fiorelo, depoimento pessoal, 21/04/2020.

Paul Zumthor (2007) também localiza o corpo como próprio pensador do mundo e não mais como mediador entre mundo e pensamento. A presença do corpo dá significado e reconhece efeitos e qualidades da poética como prática discursiva. Seu enfoque, pois, não é a língua, mas a potência da vivacidade da voz e de um texto que, atravessados pela recepção, despertam consciência. Assim, “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p.

35).

Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão do performer é marcado como material de avaliação do jeito que é feito pelas relativas habilidades e eficiência do display de competência do performer. Além disso, é marcada pelo aprimoramento da experiência, por meio do presente prazer das próprias qualidades intrínsecas do ato de expressão. Performance, então, chama a atenção e aumenta a consciência do ato de expressão, dando licença para que a audiência considere o ato de expressão e o performer com especial intensidade (BAUMAN, 1977, p. 11, tradução minha)⁷⁷.

Para além da escolha da roupa e da reelaboração dos momentos iniciais de suas entradas, outras estratégias performáticas são mobilizadas pelas comediantes para lidarem com a comédia stand-up em cena em momentos de espaços não seguros. Assim como apontou Niny Magalhães, quando opta por termos como “prequito” ao invés de “boceta”, por exemplo, a abordagem e a linguagem que elegem para os textos são elementos de frequente atenção das interlocutoras de pesquisa e, tanto por isso, bastante emergentes durante as entrevistas.

São elementos que, segundo Bauman (1977), vão compor a avaliação sobre a competência da performer, assentada no domínio das formas sociais linguísticas dominantes e adequadas ao contexto comunicativo que executa. No entanto, vale lembrar que essa mesma competência, uma vez na voz de agentes deslocadas das posições de poder, é maleável, pois está assentada em condições desiguais àqueles e, portanto, atenta para domínios linguísticos proporcionais às expectativas e aos estigmas das posições sociais de suas performers e também da audiência receptiva. Ainda a comediantes Ju Querido, fala da organização e da composição de seus textos em relação à linguagem em ato performático para que haja maior chance de melhor avaliação da audiência.

JS: Ju, dentro desse texto que você falou, do universo feminino, como é que você sente a recepção do público? Há alguma tensão por ser mulher e estar tratando sobre esses temas? De novo eu caio na autorização da mulher de falar sobre essas coisas em público.

Ju Querido (JQ): Mas é aí que tá: [...] para não causar tanto impacto, eu procuro falar de uma maneira mais moleca, então eu me sinto como se eu tivesse na quinta série falando com os meus colegas esse tipo de coisa, entendeu? Então eu falo na zoeira, minhas piadas são na

⁷⁷ No original, “From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer’s display of competence. Additionally, it is marked as available for the enhancement of experience, through the present enjoyment of the intrinsic qualities of the act of expression itself. Performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity” (BAUMAN, 1977, p. 11).

zoeira, no deboche, não é agressiva, sabe? Quando eu falo “menstruação”, eu faço umas caras engraçadas, sabe? Não falo a palavra menstruação também. Eu falo sobre sentir cólicas, eu falo, assim, eu falo da depilação, né? Ai eu falo assim, “Porra, a mulher sofre muito, né? É cólica”; [...] “É cólica, é dor, né? Parto. E não sei vocês, mas eu acho que a mulher tinha que ter uma bonificação, eu acho que o absorvente tinha que vibrar, vocês não acham?”. Ai as mulheres [da plateia], “Uhul!”, super apoiam, né? Ai eu falo, “Imagina, você tá no trabalho, aí o cara fala, ‘Juliana, cadê o material que eu te pedi pra me entregar’”, aí eu falo com uma cara [excitada] tipo assim, “Ah, eu vou entregar já” – quando eu estivesse trabalhando usando o absorvente. [...] Ai eu falo que eu vou criar uma empresa e eu vou criar e vou entrar na farmácia e um dia vai tá lá, “Sempre Vibre” [...]. Então eu falo sobre esses assuntos, mas também, tipo assim, por exemplo, tive uma piada que essa do capô de fusca da bicicleta, né? Que você assistiu. Quando eu conto ela, eu dou uma carinha assim de deboche, tipo, quando eu falo “boceta”, eu estou com uma carinha assim. Ai dá uma amenizada, entendeu? Porque se eu chegar e falar “boceta”, fica muito agressivo. Ai a galera já me trata... Então, tem todo um esquema para deixar mais leve, mesmo eu usando as palavras. [...] Então eu tenho que fazer o show de um jeito que amenize esse tipo de coisa, mas não deixando o que eu quero falar não. Eu falo o que eu quero falar, mas eu dou uma debochada, o meu jeito moleque, eu conto de um jeito moleque, entendeu?

Ju Querido, depoimento pessoal, 03/05/2020.

O jogo de substituição de palavras e de expressões narrativas, que o público pode notar como escatológico e/ou simplesmente inapropriado à comediante que o assume, e mesmo do jogo cênico em cima de expressões narrativas (como as que tratou Niny Magalhães e mesmo as caretas que a comediante Ju Querido faz) é frequentemente acionado mais como uma forma de aumentar a autorização social para que sejam ditas por mulheres em palco do que uma forma de conformação às expectativas e aos estereótipos prescritos. Isso porque, o que estes relatos até agora nos indicam é que, ao contrário de entrar em uma disputa de forças com a audiência, as interlocutoras adaptam seus textos e suas composições performáticas, jogando o jogo daquele ou de este público, sem necessariamente, deixarem de lado o que têm para falar, seja pela narrativa textual ou corporal ou ambas. Sabendo que têm que lidar com estereótipos e estigmas, com jogo de cintura, as interlocutoras de pesquisa burlam algumas expectativas prescritas e se fazem ser aprovadas pela plateia.

Outra estratégia mencionada para lidarem com ambientes não seguros foi o aumento do ritmo das apresentações. Isto é: se na stand-up há um consenso que os *punchlines* não devem ser intercalados em intervalos maiores de 30 segundos, mantendo um ritmo de apresentação mais acelerado do que um monólogo humorístico, por exemplo, algumas comediantes indicaram que, em espaços em que se sentem ainda mais desafiadas pelo meio ou mesmo pela audiência, optam por *setups* ainda mais concisos e por narrativas mais aceleradas, evitando pausas dramáticas mais prolongadas e, portanto, optam também por *punchlines* mais recorrentes. Aumentar o ritmo da apresentação, segundo as interlocutoras de pesquisa, favorece que o público presente se mantenha mais focado na cena e, com isso, que haja menor

possibilidade de questionamento de suas habilidades cômicas, aumentando as chances de uma melhor avaliação.

E aí eu lembro, assim, que no começo eu sentia muita dificuldade porque eu sentia um preconceito muito grande quando eu subia no palco das pessoas, tipo assim, “Ah, tá bom, vamos ver então que que ela vai falar então”. E aí eu precisava ter uma primeira piada de abertura do show falando sobre isso [...]. Então tipo, é mais ou menos isso assim, sabe? De jogar o estereótipo e a primeira ideia da plateia, já logo de cara assim. E aí, e também foi um pouco isso de eu entender que eu tenho uma barreira a mais, entende? [...] Então, eu entendi que eu precisava criar um show em que eu tivesse uma construção de piada e de timing e de entrega que não tivesse brecha para a galera falar, “Ai, nossa, que sem graça” ou “Ai, tipo, ai tá bom, quero ver: você vai fazer o quê?”, “Nossa, um minuto já que essa menina não conta nada de engraçado”.

Giovana Fagundes, depoimento pessoal, 11/04/2020.

Retomando o que foi discutido em capítulo anterior, nestes espaços também é recorrente que elas sejam orientadas sobre a criação dos próprios textos e cenas, sob suposta preocupação de que as comediantes alcancem um “público geral”, não se limitando a falar de “assuntos de mulheres”, nivelados como “de menor valor” e que, em especial, é argumentado como à parte do universo comum (que seria por excelência masculino). Neste sentido, não é infrequente que algumas comediantes hesitem em tratar de certos assuntos para que não sejam jogadas e julgadas em “vala comum”. Cintia Portella relata que, “*Eu acho que até na criação da comédia, no início, eu era muito incentivada a não falar de temas femininos assim, porque tem esse momento de, ‘Vai ser universal’, ou achar que menstruação é escatológica ou... [..]*”. Quando pergunto à Cintia Portella sobre o que são temas do “universo feminino”, diz,

Cintia Portella (CP): *Que alguma mulher vai se identificar: ou você fala sobre gravidez ou você fala sobre ser mulher ou de menstruação, ou de tudo que está no ambiente feminino. É isso que eles pedem de certa forma: você não ser agressiva demais com os homens, porque – sei lá – eu fui fazer um evento uma vez, “Olha, por favor, não fala mal dos homens, porque...”. Eu não ia falar mal dos homens.*

JS: *Eles pedem isso?*

CP: *Sim. Às vezes é meio sutil, quando os caras contratam.... Quando contrata a gente, até no improviso e tudo, eles vêm com todo esse tom de assuntos femininos e não tentar bater nos homens: “A gente quer enaltecer as mulheres e não separar a equipe”. Tipo um lugar meio.... Como se eu tendo a chance de falar, eu vou bater em homem. [...]. Eu sei por que eles estão me contratando, eu não vou chegar e [risos]... Mas quando eles chamam para bar, os caras que chamam, é muito pra cota, assim. E chamam sempre as mesmas.*

Cintia Portella, depoimento pessoal, 13/04/2020.

Cintia sugere um elemento interessante de que há, especialmente por parte dos contratantes e daqueles comediantes que convidam para shows, certo receio de que mulheres tragam o homem enquanto o objeto da piada e em uma perspectiva não convencional por eles mesmos. Para além de uma percepção individual de certos ambientes como espaços

circunscritos e menos receptivos às narrativas das mulheres, é notável como há experiências em que são expressamente orientadas sobre como seguir ou não com suas abordagens em cena.

Neste sentido, ainda há a preocupação de algumas comediantes em relação à profissão e a estes comentários: sendo os espaços da stand-up regidos por restritas redes hipermasculinas e hiperbrancas, sejam elas de comediantes ou de donos de bares e de clubes de comédia que contratam, responder a esta demanda também diz sobre as possibilidades de carreiras, principalmente, de inserção no meio. Como compara uma das interlocutoras de pesquisa em relação aos outros meios em que trabalha, *“as mulheres na stand-up têm muito medo desses caras. Porque como eles dominam, eles têm realmente o poder de silenciar a tua carreira. E eles fazem isso”*.

Por último, mas não menos importante, as interlocutoras de pesquisa afirmaram que espaços menos receptivos dificilmente serão usados para testes de piadas. O teste de piadas é prática crucial para stand-ups em geral que consideram o teste no palco ao vivo o único meio eficiente de se avaliar a competência de uma piada. Desta forma, ensaios prévios mais elaborados para memorizar textos e treinar corporalidades e oralidades não são de todo descartados, mas consideram que somente em cena poderão avaliar de fato a eficácia do texto e ir calibrando a performance, adaptando ou mesmo descartando algumas piadas que ao vivo “não funcionam”, pois é o palco e a audiência que ditarão se e o quanto a piada é engraçada.

Fora dos grupos de testes, que serão abordados no próximo capítulo, a prática comum para se testar novas piadas é intercalá-las entre piadas já previamente testadas e aprovadas por outros públicos, garantindo que, mesmo que uma piada em teste “não entre” (não surta boa aprovação), a performance como um todo seja menos suscetível à má avaliação da plateia. Um novo texto pode ser testado em diferentes contextos cênicos e para diferentes públicos antes de ser integrado a um *set* permanente, momentos em que, além de amadurecer novas piadas, ajustam a performance para aprimorá-la para as próximas apresentações e/ou tendências de composição de público, sendo comum, portanto, que uma piada ainda em teste, “não entre” nesta ou naquela audiência.

A despeito de ser considerado um espaço importante para o amadurecimento do repertório e, portanto, também profissional da comediantes, sabendo-se dos riscos de uma má avaliação pelo público presente, mesmo que de apenas uma ou de duas piadas novas, não raro, optam por não as testarem nestes espaços não seguros. Ou seja, selecionam, para estes shows, as piadas que já sabem que dão certo com determinada audiência. Grosso modo, não se dão a

chance de experimentarem novas entradas em espaços em que não ficam confiantes o suficiente para errarem ou para serem má avaliadas.

JS: *Cintia, como que isso reflete no palco? Seja escolher um set... Há medo de reprovação?*
 Cintia Portella (CP): *Reflete porque, às vezes, a gente... Se a piada não é muito boa na nossa cabeça, a gente já nem tenta. "Putá, se eu for fazer uma piada sobre menstruação, ela tem que ser incrível". Você não se dá chance de fazer uma piada ruim e ir descobrindo como ela funciona. Então eu acho que a gente já se cobra muito e com esses negócios a gente acaba podando alguns testes de piada assim. "Não, eu tenho que me provar. Eu tenho que chegar no palco pronta, porque eu sou mulher e eles não vão me dar outra oportunidade". Então, eu me privo de tentar uma piada que eu pensei agora, eu falo que, "Não, vou escrever primeiro porque eu tenho que chegar lá pronta". Então eu acho que aí dá uma travada, a gente não se permite ser muito ruim, como os caras se permitem e descobrem a piada – quer dizer, se você faz uma piada ruim, às vezes na interação você descobre e aí você vai.... Por exemplo, no Dopamina, que é um ambiente que as pessoas vão para assistir mulheres, que é teste de mulheres, a gente fica muito mais à vontade. É teste de piadas e as pessoas estão lá para ver mulheres se apresentando, então.... Mas quando você vai num bar, você não vai testar piada, infelizmente por conta de tudo isso. Você fala, "Ai, já que eu tô aqui, eu tenho que...". Tem essas barreiras que às vezes a gente nem percebe tão claras assim, mas você já se dá uma travada de errar. E a graça da arte você aprende errando, né?*

Cintia Portella, depoimento pessoal, 13/04/2020.

Embora “dar água”, expressão local que significa pouca aprovação pela plateia em uma apresentação, seja mais do que comum e necessário à formação da comediante stand-up que tem o evento ao vivo como principal medidor avaliativo de sua apresentação, errar ainda pode recair na falsa generalidade das mulheres que, segundo as interlocutoras de pesquisa, persiste com especial intensidade também na stand-up comedy.

[...] *Quando eu subo no palco que o elenco sou eu e mais três homens, eu represento todas as mulheres. Então, assim, eu não tenho que ser só engraçada, eu tenho que ser engraçada e representar que mulher é engraçada sim! Entende a merda disso? É um peso, é um peso que eu não queria carregar. Tipo assim, eu não tô representando todas as mulheres, por exemplo, eu não represento a Danubia [Lauro]. Por que que eu tô carregando o peso por ela? Entendeu? E eu sei que se eu não vou bem, essa plateia, que, às vezes, nunca assistiu stand-up na vida vai falar, "Ai, é mulher, você viu que mulher não é engraçada?". Aí vai vir uma outra menina que vai fazer e eu falo, "Hum, mulher. Uma vez eu vi daquela outra menina...". E assim a gente é tudo farinha do mesmo saco, sabe? Então é horrível às vezes porque a gente cria, é.... É isso mesmo [risos], eu acho. Que a gente cria esse peso que você não queria criar... Eu queria só apresentar, mas eu tô com peso de representar o feminino. E mais uma vez eu e minha grande boceta na testa [risos].*

Ste Marques, depoimento pessoal, 19/04/2020.

Veterana na stand-up comedy, ainda Mhel Marrer conta um pouco sobre essa posição em que as mulheres que produzem stand-up são colocadas.

Porque as pessoas aceitam mais mediocridade de homem, ninguém aceita mediocridade de mulher. Se a mulher é uma comediante medíocre, não é boa o suficiente, é.... Além, de ela ser xingada enquanto mulher, né? Tipo, se ela não tem graça é porque todas as mulheres do

stand-up não têm graça, e de ela ter que aceitar essa pecha, ela não vai conseguir sobreviver disso.

Mhel Marrer, depoimento pessoal, 13/05/2020.

Figura 23 – Mhel Marrer. São Paulo/São Paulo. 2019. Crédito da imagem: Willian Abreu.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

O ambiente não seguro não é um espaço rígido e tampouco definitivo. Os limites não são rigorosos ou regulamentados: são tensões sentidas seja do circuito de comediantes, composto e gerido por uma maioria de homens brancos, seja da plateia ou mesmo de ambos. Nesse sentido, as interlocutoras de pesquisa observaram que calibram expressões, abordagens, vestimentas e a composição de suas personas cômicas sob o crivo de suas identidades e marcações de gênero, que produzem ou que rompem expectativas normativas e que condicionam, de certa forma e em alguma medida, a elaboração de suas performances, pesando também sobre a liberdade criativa e sobre as suas trajetórias profissionais.

É interessante notar que estas tensões dos espaços não seguros são potencializadas a partir de outros marcadores sociais da diferença, como raça e classe social, que, tomadas as suas outras proporções, igualmente podem designá-las às falsas generalizações, além de novas ou mais duras resistências às abordagens sobre suas identidades marginais em cena. De todas as formas, essas margens de resistências e de tensões são tênues e vão depender do grau de

experiência, de boa relação e de prestígio no meio stand-up, mas também da audiência para a qual se apresentam, o que significa dizer que, de modo geral, classe social, gênero, faixa etária, aspectos regionais e os locais de apresentação vão dar dicas sobre a composição do público e as suas expectativas para o show. No limite, o ambiente não seguro nos diz que as condições de palco entre homens e mulheres não são as mesmas.

Citadas algumas percepções e estratégias elaboradas pelas interlocutoras de pesquisa para lidar com esses espaços bastante desafiadores, estas comediantes ainda relataram que experienciaram e/ou que criaram, entre elas mesmas, seus próprios espaços, ambientes outros em que têm maior liberdade de composição cômica como um todo e em que sentem, em alguma medida, que podem burlar o pressuposto de gênero na comédia, lidando de outras formas com as expectativas prescritas. É neste sentido que, neste próximo momento, apresento o “ambiente seguro”, que não configura uma oposição aos espaços não seguros, mas que emerge como uma alternativa a eles.

3.2 O Ambiente Seguro

Tendo em vista o ambiente não seguro, ou seja, aquele em que se sentem menos confortáveis e ainda mais desafiadas pela expectativa do público, seja por constrangimentos impostos por outros colegas de trabalho e mesmo sob a pressão de iniciantes, algumas mulheres que produzem stand-up comedy no Brasil se organizaram para criarem seus próprios espaços, cavoucando caminhos outros para trilharem suas trajetórias profissionais. Neste momento, portanto, apresento o “ambiente seguro”, conformado geralmente por maioria de mulheres ou majoritariamente gerenciado por elas e que, segundo as interlocutoras de pesquisa, mostra-se menos hostil e mais proveitoso para se estabelecerem como profissionais da stand-up.

Neste sentido, chamo a atenção para uma rede de suporte entre as mulheres que produzem stand-up comedy e que destoa do ambiente não seguro. No entanto, noto, de antemão, que esse ambiente seguro não é isento de disputas e de relações de desigualdades (é só lembrarmos que uma mulher branca e de classe média não enfrentará as mesmas dificuldades que uma mulher negra e de baixa renda para ser ou já sendo comediantes stand-up).

Isso porque, constituído por mulheres distintas e diversas, compartilham, de certa forma, as experiências de preconceito por serem mulheres produzindo humor. No entanto, essas mesmas mulheres também são construídas por outras experiências diversas atravessadas

por desigualdades raciais, de classe e de geração. Em síntese, o ambiente seguro carrega uma dupla valência: ao mesmo tempo em que reconhecem as relações de desigualdades entre homens e mulheres na stand-up comedy, esse espaço ainda não dá conta das diferenças entre elas mesmas, mas que não estão apagadas. O espaço seguro considera, portanto, relações entre homens e mulheres, e não complexifica as relações entre essas mulheres, pois, embora haja uma rede profissional de suporte, as diferenças não são totalmente incorporadas nestas mesmas redes.

Desta forma, não devemos entender o ambiente seguro como um consenso, um absoluto ou um incondicional presente nas relações entre as comediantes. Tampouco devemos entender que esse espaço tem a intenção de homogeneizar as experiências múltiplas das mulheres na categoria de mulher que produz comédia. É verdade que essas redes profissionais e de suporte podem sufocar, certo ponto, algumas problemáticas do ambiente não seguro (como será descrito), mas não deixam de também ser conflituosas. Ainda assim, o caminho que trilho neste capítulo, não é o de colocar essas diferenças e disputas em pauta, mas de trazer o modo com que elas foram construindo essas redes, pois, mesmo não tratando de suas próprias contradições, são importantes de se destacar como formas de organização que nos auxiliam a compreender a forma como essas mulheres produzem comédia na stand-up.

JS: *Renata, me conta o que você entende por esse ambiente seguro.*

Renata Said (RS): *Ambiente seguro é assim ó: quando só tem mulher a gente tem uma proteção invisível [risos]. É de não se sentir criticada por alguém que não vive a mesma experiência que a nossa. É quando eu estou num ambiente que tem cara ou que a maioria deles é homem, eu tento fazer esse exercício de não trazer para o pessoal, mas eu nunca sei se quando ele traz uma crítica, ele está trazendo porque realmente é válida ou sob uma ótica machista – como eu acabei de falar pra você. Então, quando ele fala do meu decote, eu não sei se... Eu acredito que seja machista. “Renata, mas e se de repente não for?”, entendeu? Eu não tô dizendo que é, só tô dizendo assim, e se de repente... Será que se eu colocar uma calça jeans, eu me desempenho melhor? Não sei. Mas eu já não aceitei a sugestão porque veio de um cara e eu ouvi isso antes disso, entendeu? É... É. Eu usei o negócio da calça que é óbvio que é machista, mas qualquer outro tema. Quando a gente só tem mulher, ali numa noite de teste, a gente se permite ousar mais porque a gente sabe que, primeiro, todo mundo que está indo assistir ali sabe que só tem mulher, então isso deixa a gente mais confortável porque a gente não se compara, sabe? Segundo, saindo dali, no backstage, qualquer crítica que tenha, a gente entende que são pessoas que têm o mesmo objetivo em comum. Então é claro que a gente está falando de pessoas, mas que todos ali se amam, é... Querem a mesma coisa e não ia falar pra você uma coisa que pode prejudicar ela também. E terceiro: cria uma audiência que entende que stand-up de mulher é tão bom quanto de homem e a gente sabe que esse lugar é um lugar mais seguro.*

Renata Said, depoimento pessoal, 08/04/2020.

Figura 24 – Renata Said no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Renata Said, publicitária paulistana de 38 anos, formada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, lançou-se na stand-up comedy em 2018, quando também inaugurou o grupo Dopamina cujo designativo é conhecido no senso comum popular como o “hormônio do prazer”⁷⁸ e, como explica a comediante, ao mesmo tempo carrega a palavra “mina”, sugerindo a composição exclusiva por mulheres. Formado por 18 comediantes que se apresentam semanalmente em um teatro alugado para tanto, Renata relata que,

Então, por exemplo, no Dopamina, é uma noite de teste – uma noite de teste já existe, eu não inventei a roda. Eu fui em outras três, que coincidentemente são 99% masculinas, e pedi espaço: não tive. Enxerguei como uma falta de oportunidade mesmo, sabe? Pensei assim, “Vou chorar? Não, vou criar o meu espaço”. E criei o Dopamina. E o Dopamina, modéstia à parte, dá um pau em várias das noites que me negaram, entende? Um pau como assim? Desde a qualidade até encher a casa. A gente, durante 30 semanas, lotou a casa, lotou a casa! Coisa que tem muitas outras noites que não lotam, então assim, o retorno é esse, o retorno é.... Do nosso trabalho: é isso. É, eu vejo, sim, que hoje existe um movimento para olhar mais para

⁷⁸ A dopamina (DA) é um neurotransmissor que desempenha papel importante no sistema de comportamento motivado à recompensa que aumenta o nível de dopamina no cérebro. Muitas drogas viciantes aumentam a sua função que também está envolvida no controle de movimentos, no aprendizado, no humor, nas emoções, na cognição e na memória.

nós, é... Mas o que acontece? A estrutura ainda é uma estrutura antiga, então o topo ainda está dominado por homens, porque começaram antes, porque têm uma visão estratégica melhor e aí depende da boa vontade de cada um – e agora a gente está falando de pessoas, não é mais de gênero – de querer abrir ou não o espaço para você ou não. Mas eu vejo que no stand-up, do mesmo jeito que seria muito interessante termos apoio também, é ótimo não ter porque existe muito espaço para tudo. A diferença é que você vai ter que carpir esse lote, sabe? Então, não vai vir nada mastigado, mas eu prefiro, sabe? Eu prefiro de alguma forma também traçar o meu caminho e não depender de ninguém, mas isso é uma postura minha, tá? Eu não tô aqui dizendo que é o certo, só tô dizendo que é isso, sabe?

Renata Said, depoimento pessoal, 08/04/2020.

Como uma das estratégias elaboradas por comediantes, os grupos de testes são espaços reservados para apresentações de novas piadas que até então não foram apresentadas para um público ou que estão em construção. Nas noites de testes dos grupos, em que frequentemente a entrada é gratuita ou cobrado valor simbólico de ingresso, é divulgado e geralmente a plateia presente está ciente de que o texto da comediante não é definitivo, estando sob avaliação também da própria performer. Para estes eventos, aluguel, gastos com iluminação, filmagens, fotografias, entre outros, não raro, são por conta das integrantes dos grupos, que entendem o desembolso como investimento em suas carreiras.

Isto porque, além dos testes de piadas para aprimoramento do texto e calibragem do repertório das comediantes, quando podem ir lapidando suas performances, esses também são momentos em que há constante produção de material de divulgação em vídeo e em imagem que pode ser compartilhado em redes sociais para promoção do grupo como um todo e compor os portfólios de cada uma.

Ainda a organização nestes grupos garante certa constância de treinos em palco, com noites garantidas de apresentação e, portanto, maior visibilidade, além dos vínculos entre suas próprias integrantes que geram *networking* e redes de apoio entre si e demandam a constante escrita de novas piadas. Em síntese, as noites promovidas pelos grupos de testes, possibilitam o treino, maior produção de piadas e de material de divulgação, favorecendo substancialmente a trajetória profissional das comediantes.

Quando a gente sabe que só tem mulher, a gente sabe que as pessoas que estão ali estão preparadas para este gênero que ainda assim é dividido. Quando eu estou num ambiente que tem homens, é inevitável a comparação. Então, a gente já entra intimidada por uma questão da nossa cabeça mesmo, tá? Eu não tô falando que isso é real, eu tô dizendo que – porra! – eu tenho um cara que acabou de sair do palco falando, “Ah, eu fui na balada e comi uma mulher gorda, ah, mas é... Eu tava bêbado, hahaha”, as pessoas riram. Aí entra eu, uma pessoa gorda, logo em seguida, para falar sobre: puta e homem. Entendeu o que eu tô dizendo? Então, assim, eu já me intimido antes. Então, por mais que eu segure a onda e faça o meu melhor e as pessoas riam, nunca vai ser tão à vontade quanto numa noite que eu sei que as pessoas estão indo lá para me ver ou para ver mulheres. Então é outra performance e é isso

que o Dopamina traz para gente, essa.... Essa liberdade da não comparação: que é bom por um lado e que é ruim por outro. Por que que é ruim? Porque não treina a gente para o real, né? Porque na vida real eu sei que vou ter misto, não tenho como fazer só show com mulheres pelo resto da vida porque não é assim que a banda toca e não tem que tocar mesmo. É.... Então é um grande desafio, mas pelo menos tem um momento da nossa vida que a gente vive uma experiência mais leve que é no Dopamina. Então, a gente consegue ter essa sensação, uma vez na vida, para tentar reproduzir em momentos que não são tão ideais, digamos assim. E esse é o poder da transformação. Tirando que, no Dopamina, a gente gerou mais conteúdo, você vê a gente escrevendo mais, você vê mais vídeos sendo postados, com.... Por consequência, você vê mais pessoas vendo nosso trabalho. Então, você vê mais mulheres sendo – da gente – sendo chamadas para mais eventos. Então, você vê que a gente está mais presente porque a gente está se mostrando. É isso: esse é o poder. Ainda é muito embrionário, a gente ainda tem um caminho enorme pela frente, mas eu fico muito feliz neste caminho que eu escolhi para mim, entende? Eu fico muito satisfeita. [...] Já é uma vitória a gente estar aqui em pé resistindo, então eu acho que a maior resistência de tudo isso é o nosso sucesso, sabe? A gente estar aqui fazendo, mostrando, trazendo qualidade e o sarrafo vai sempre ser mais alto para gente: isso é o que eu acho mais desafiador. Então, realmente eu tenho que ter um texto melhor, eu realmente tenho que ter uma performance mais incrementada, eu realmente tenho que ter uma ética mais rígida com relação a tudo que eu tenho que fazer, eu realmente tenho que ter princípios mais definidos porque é isso que esperam da gente porque são mais criteriosos quando olham pra gente. É isso.

Renata Said, depoimento pessoal, 08/04/2020.

Vistos como boas estratégias profissionais, os grupos compostos somente por mulheres não são exclusividade do Dopamina. A demanda comum por oportunidades, seja como openmic, seja como convidada ou para testar piadas, propiciou que várias mulheres que produzem stand-up se organizassem em grupos (de testes, de shows e de openmic) ou em coletivos para se fortalecerem profissionalmente.

Notável também que esses grupos agem, muitas vezes, multiplicando as possibilidades de atuação profissional das stand-up ao promoverem e organizarem “noites próprias”, ou seja, agenciando seus próprios espetáculos sem depender (ou propondo autonomia) do convite de outros comediantes, geralmente aqueles já consolidados e que, dentro de lugares de muito prestígio no meio da stand-up comedy brasileira, frequentemente organizam as agendas dos clubes de comédia de sua região, sendo donos deles ou não.

A comediante e atriz Cintia Rosini, paulistana de 36 anos, formada em Teatro pela Universidade Anhembi Morumbi, e que já foi por muitos anos palhaça de circo em países europeus e africanos, iniciou na stand-up comedy em 2017. Tendo estreado episódio do “Lugar de Mulher” na plataforma da Netflix (2019)⁷⁹, conta que essa mobilização para se

⁷⁹ “Lugar de Mulher” conta com uma temporada disponível até 2020, composta de 4 episódios de cerca de 15 minutos para cada comediante brasileira. Os episódios são estrelados por Bruna Louise (16min); Micheli Machado (14min); Cintia Rosini (15min) e Carol Zoccoli (15min).

criar novos e outros espaços independentes para atuação como stand-up é importante ao passo que convites para shows ainda são muito restritos, mesmo para quem já trabalha no meio há algum tempo ou que já tenha certo reconhecimento. Embora comediantes de gerações mais antigas tenham arriscado seus próprios shows e algumas integrem esses novos movimentos, Cintia ressalta que essa é uma dinâmica bastante presente dessa nova geração. Indica, pois, um marcador temporal que aponta para uma massiva entrada de novos comediantes que estão procurando suas oportunidades profissionais na stand-up.

JS: *Está rolando uma rede de apoio entre as mulheres dessa geração?*

Cintia Rosini (CR): *Entre as mulheres e da galera dessa geração, assim, a galera que começou agora. Porque é muito difícil conseguir entrar nesse meio da galera já que está em um nível acima, é muito difícil você conseguir entrar neste – vamos dizer – nesse grupinho, sabe? E, então, existe um movimento que está acontecendo no stand-up, nesses últimos dois anos, que é isso: as pessoas estão fazendo as suas noites, independe de clube de comédia, isso é que tá sendo muito legal. [...] Então tem bastante coisa acontecendo diferente na comédia assim, sabe? O pessoal meio que desistiu de querer fazer [casa de show X], por exemplo, sabe? A gente faz umas Canjas lá de vez em quando. Eu já fiz show lá pago, mas, assim, o pessoal está realmente fazendo um outro movimento para conseguir adentrar mesmo esse mercado.*

Cintia Rosini, depoimento pessoal, 07/04/2020.

Figura 25 – Cintia Rosini. Marrocos. 2011. Crédito da imagem: Łukasz Jurewicz.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Para além desses grupos que são mais regionais pela maior possibilidade de realizarem shows juntas, há os grupos organizados em redes sociais da internet, especialmente pelo WhatsApp. Regionais, estaduais ou nacionais, estes grupos mobilizam mulheres que produzem stand-up e oferecem um espaço de debate de técnicas e de ideias, de agendamento de reuniões para trabalhos e aprimoramento de piadas/textos, de promoção de vídeos publicados em redes sociais, como YouTube, Instagram, TikTok ou Facebook, e pedidos de compartilhamento para divulgação dos mesmos. Além disso, é frequente nesses grupos as denúncias de roubos e de plágios de piadas para que a comunidade reforce a denúncia, bem como os anúncios de vagas e de oportunidades em shows próprios ou em clubes de comédia, de formação de novos shows, compartilhamento de informações/notícias, entre outros.

É válido notar que estas mulheres que produzem stand-up se mobilizam para oferecer suporte profissional, mas também emocional e jurídico entre elas, propondo incipiente mobilização de classe, como quando organizam reuniões com profissionais do Direito e da Psicologia para orientar as comediantes sobre como proceder em casos de assédios ou de incômodo desproporcional nos camarins e nos ambientes de trabalho em geral por parte dos colegas de profissão, dos funcionários e dos donos de *comedy clubs*.

Marco notável desta mobilização é a elaboração do “Manual” que, ainda em fase de revisão, é resultado da organização destas comediantes após recente denúncia de assédio no meio da stand-up⁸⁰. Isso porque a rígida hierarquia no meio da stand-up comedy fazia com que parte de essas comediantes recorressem ao próprio e restrito circuito profissional, composto – insisto – majoritariamente por homens que organizam comercialmente e profissionalmente a cena stand-up no país, para denunciar quaisquer inconvenientes, inclusive casos de assédio moral e sexual.

Notando a frustrada tentativa de estes poucos comediantes de resolver a questão internamente e a desproporcional relação de forças entre este restrito circuito e todas/os as/os demais comediantes que compõem a cena, essa incipiente mobilização de classe entre as stand-up organizou de forma autônoma reuniões com profissionais da psicologia

⁸⁰ Como reflexo da informalidade do meio stand-up, a denúncia citada foi feita, em 2021, entre as/os comediantes e tive conhecimento por meio da pesquisa de campo. Por motivos éticos e por respeito à denunciante, essa denúncia não será descrita, pois compreendo que, nos propósitos deste texto, esse esforço apenas configuraria uma fofoca que nada ajudaria à própria denunciante e nada acrescentaria à argumentação acerca da organização das comediantes em grupos e em redes profissionais e de suporte, servindo apenas à curiosidade alheia. Portanto, opto por somente descrever como as comediantes lidaram com essa denúncia, tomando-a como estopim para novas formas de mobilizações entre elas.

especializadas em assédio no trabalho, acionadas, neste momento, exclusivamente para atender a essa demanda. Frente à problemática, Renata Said, uma das comediantes que encabeçou essas reuniões, considera,

A gente entendeu que o que estava faltando para as mulheres era informação. Informação tanto para entender o que que era assédio, o que que era abordagem inconveniente, o que que era só... Sei lá, tem muitas possibilidades, sabe? Então, a nossa preocupação é em amadurecer essas mulheres que vão ter que lidar diariamente com isso e a gente trouxe a informação – que a gente entende que é o único caminho para isso. [...] Então, o que a gente trouxe foi a informação para que a partir da informação haja uma elaboração melhor sobre os acontecimentos e com isso a prevenção. E assim a gente consiga lidar com esses obstáculos que vão acontecer diariamente. A gente vai lidar com homens – não tem como a gente achar assim, “Ah, então não faço mais shows com homens” ou “Não faço mais shows com cicrano ou beltrano” – isso é péssimo para a gente. Por quê? Porque os homens, como eles começaram antes, eles ainda estão em posições estratégicas de poder que fazem a gente de alguma forma ter que conviver com muitas pessoas... Por exemplo, assediadores, entendeu? Que a gente sabe que ele fez uma coisa ruim com uma menina, mas ele é dono de uma casa de comedy club, como é que vai fazer? A gente vai sabotar? Para o cara ainda não tem impacto isso, sabe? Se nenhuma mulher fizer show na casa dele, ele vai arranjar outras pessoas que façam e tá tudo bem. Então a gente também não pode se autossabotar. E essa era a nossa preocupação: a de abrir um canal de comunicação para que essas meninas se sintam seguras de relatar tudo isso que está acontecendo, um canal de educação para que elas entendam a diferença de cada coisa que está acontecendo, entendam o direito de cada uma e a prevenção, para que num momento como esse, caso aconteça, elas se sintam seguras e conscientes para tomarem as atitudes certas no momento que está acontecendo.

Renata Said, depoimento pessoal, 10/02/2021.

O “Manual”, como fruto desta organização, foi elaborado por aquelas mesmas psicólogas acima citadas, fundamentadas também em questionários desenvolvidos e aplicados por elas às comediantes stand-up em grupos criados especificamente para tanto. Said observa que “*A comédia não é formal e institucionalizar os locais em que acontecem as apresentações era o primeiro passo para que as pessoas entendessem que existe ali um limite profissional de relacionamento*”. De acordo com a comediante, este documento, amparado juridicamente, detalha de maneira objetiva e didática o que é ou não assédio e as suas diversas formas, bem como as consequências cabíveis nestes casos e orientações de como se proceder caso aconteçam.

A proposta é que, já reunidas também com maior parte dos donos de *comedy clubs* no país, o Manual seja disponibilizado em todos os camarins destes estabelecimentos, dando ciência e acesso a todas/os as/os comediantes que por ali passem. Além disso, houve a demanda para que esses mesmos donos de bares e de clubes de comédia instruissem e disponibilizassem um funcionário para que, em casos de assédios e/ou inconvenientes, as comediantes possam recorrer a eles para imediato amparo e acompanhamento, seja em

delegacias ou somente para sua segurança até que outras providencias sejam tomadas. Também segundo a comediante Renata, “*O objetivo é que os comedy sejam um ambiente seguro e que tenham ali determinado através do Manual o que é ou não de bom tom, o que é ou não interessante que aconteça ou não, o que deve ser evitado e tudo mais*”.

Como dito, o Manual é novidade. Em processo de finalização, ainda não se sabe quais serão suas implicações e grau de efetividade. No entanto, a iniciativa já se mostra como significativo marco na mobilização coletiva destas profissionais, refletindo uma hierarquia na stand-up comedy que desfavorece as mulheres que nela atuam.

Das 25 interlocutoras de pesquisa, apenas 4 não participaram nunca de grupos compostos exclusivamente por mulheres. Sobre os grupos de apresentação e de testes, Chá de Calcinha (2019-atual)⁸¹, Elas por Elas (2018-2019)⁸², Comédia das Patroas (2019-atual)⁸³, que também deu origem ao Patroas em Teste (2020-atual)⁸⁴, Dopamina (2018-atual)⁸⁵ e Clube das Mulheres (2016-atual)⁸⁶, foram alguns dos nomes levantados durante as entrevistas com as interlocutoras de pesquisas que participam ou que já participaram de algum destes grupos – alguns na ativa e outros já extintos. Muitos deles abrem espaço para que outras comediantes participem de forma intercalada e rotativa em apresentações como convidadas. Além dos grupos, os shows com elenco fixos levantados foram o Girl Power (2019-atual)⁸⁷ e Querida Comédia (2016-atual)⁸⁸.

Interessante notar que, desde o início da stand-up comedy no Brasil, houve os primeiros grupos compostos exclusivamente por mulheres, como o pioneiro Humor de Salto Alto que iniciou suas apresentações em 2008, contando com Andréa Barretto, Carol Zoccoli, Micheli Machado e Wanessa Morgado, ou o grupo As extraordinárias (2011-2013), composto

⁸¹ Formado por Evelyn Mayer, Yasmin Farth e convidadas (Londrina/Paraná).

⁸² Formado por Ursa Malgarizi, Marcia Seibel, Eva Mansk e convidadas (Canoas/Rio Grande do Sul).

⁸³ Formado por Michelle Ferruccio, Alexandra Dias, Fabi Dias e convidadas (Rio de Janeiro/Rio de Janeiro).

⁸⁴ Formado por Alexandra Dias, Bruna Campello, Carol Zanqui, Cintia Cirino, Gabi Araújo, Jordana Morena, Ju Querido, Lara Xavier, Larissa Câmara, Luciana D'Aulizio, Michelle Ferruccio, Nina Ferreira, Pérola Canuto, Pri Nobre, Vivian Marreiros e Yas Fiorelo (Rio de Janeiro/Rio de Janeiro).

⁸⁵ Formado por Analu Garcia, Babu Carreira, Cintia Portella, Cintia Rosini, Dani Franco, Eloá Rodrigues, Fernanda Arantes, Gabriela Abdala, Giovanna Fagundes, Letícia Carpi, Leia Quio, Jessika Angelim, Renata Said, Stephanie Marques, Thainan Barto, Priscila Castello Branco, Samira Pereira e Yandra Querino (São Paulo/São Paulo).

⁸⁶ Formado por Ane Fritas, Arianna Nutt e Criss Paiva.

⁸⁷ Composto por Giovana Fagundes, Niny Magalhães e Ste Marques (Brasília/Distrito Federal).

⁸⁸ Promovido por Ju Querido e convidadas (Rio de Janeiro/Rio de Janeiro).

por Bruna Louise, Thais Flessak, Juliana Marques e convidadas, atuando sobretudo em Curitiba/Paraná, ou o mais recente e já citado Clube de Mulheres (2016-atual) cujo elenco é formado por Ane Fritas, Criss Paiva e Arianna Nutt. Destas comediantes de gerações anteriores, boa parte segue carreira e são conhecidas no meio e pelo público.

Essa organização em grupos sinaliza dois elementos interessantes. Por um lado, a intencional e estratégica organização de mulheres entre si que emerge da demanda por oportunidades de promoção e de atuação profissional. Por outro lado, buscando seus espaços e reconhecimento enquanto comediantes, estes grupos têm as suas denominações e promovem legendas que sugerem a formação exclusivamente por mulheres como estratégia comercial e também de divulgação. Marcando a presença de mulheres na cena stand-up comedy, estas designações e legendas preparam, de certo modo, as expectativas da audiência para o show.

A disposição do que se espera ou não do espetáculo e a escolha do show compõem o movimento de introdução ao processo extracotidiano da audiência, corroborando “o afrouxamento crítico de algumas esferas e máscaras” (COHEN, 2011, p. 125), condicionando e igualmente formulando essa dimensão extracotidiana. É interessante para as stand-up, neste sentido, que o público vá sabendo já o que esperar do show: narrativas cômicas do cotidiano na voz e na perspectiva de mulheres que produzem humor, ou seja, de agentes que extrapolam a imagem, a voz e as narrativas dos homens.

Desta forma, recrutam interesses e estratégias comerciais e exploram outros nichos de consumidores como um dos caminhos para atuarem profissionalmente. Esta estratégia foi citada por Renata Said, ainda em seu primeiro relato aqui registrado, quando dá pistas que, se por um lado, esbarrou na falta de oportunidades dentro do que chamou de “*topo da estrutura do stand-up*”, do outro lado, viu espaços para se explorar no restante desta “*pirâmide*” e diversificar a oferta e o consumo da stand-up no país, encontrando outros caminhos para atuar neste formato de comédia. Nessa perspectiva, Mhel Marrer, por sua vez, conta que vender “*humor feminino*” em seu site nada mais é que uma estratégia de marketing em resposta a uma demanda de mercado para um segmento de consumidores.

JS: *Eu já vou entrar nessa questão de você ensinar stand-up. Mas deixa eu te perguntar uma coisa, no teu site você tem lá uma proposta, né? Que é: “Contrate o humor feminino”.*

Mhel Marrer (MM): [risos] *Claro, eu quero ganhar dinheiro, amiga. Eu quero ganhar dinheiro no meu site.*

JS: *Mhel, mas eu te pergunto, o que é esse humor feminino que você está vendendo? Existe isso?*

MM: *É claro que existe, né? O humor feminino é a visão da mulher sobre temas, os temas banais do mundo, né? A gente sempre ouve os homens falando sobre sexo, sobre*

relacionamento e agora e tem a visão da mulher. Essa é a única diferença mesmo, né? Quando a pessoa pergunta como é ser mulher no humor, eu penso: “Mano, a diferença é que a gente menstrua, engravida e dificilmente faz show juntas em show de muitas pessoas”. Mas isso também é por conta de ter poucas mulheres fazendo stand-up e poucas que vão evoluindo a ponto de ficar, né? A ponto de... A ponto de poder colocar duas profissionais que estão vivendo disso. [...] Elas são professoras, elas são outra coisa, elas são... Elas fazem outra coisa da vida, entendeu? [...] Não são muitas mulheres, entendeu? Não são muitas mulheres que sobrevivem de stand-up, então, é... São poucas, são poucas. [...]

JS: *Uhum.*

MM: *As pessoas estão, é... Quando você é um nicho, você é um nicho. Quando você é mulher, quando você é negro, quando você é gay, você é um nicho no humor, é um nicho. É um nicho que as pessoas querem muito. Elas querem, nossa! No Dia das Mulheres aquela coisa toda, o mês das mulheres, mas não só isso: “A gente tá com um grupo, a gente quer ter uma mulher, não sei o quê”. Para gente é muito bom, é muito bom essa parte, o que.... O que é assim.... O maior machismo do stand-up está na mediocridade, tipo se você é mais ou menos, você tem mais chance de viver disso se você for homem, entendeu?*

Mhel Marrer, depoimento pessoal, 13/05/2020.

A comediante Eva Mansk, de 34 anos, do interior do Rio Grande do Sul e designer formada pela Universidade Luterana do Brasil, que iniciou na stand-up comedy em 2017, por sua vez, conta que o nome do grupo *Elas por Elas*, formado em 2018 e composto também pelas comediantes Ursa Malgarizi e Marcia Seibel, funcionava como uma marca que possibilitava apelo comercial ao mesmo tempo em que ajustava as expectativas do público.

Eva Mansk (EM): *A gente começou sem nome, então a gente colocou “Noite das Mulheres” durante um bom tempo, acho que uns 6 meses ficou assim. Porque até chamava a atenção, era bem claro [risos]. E depois a gente teve o nome de “Elas por Elas”.*

[...]

JS: *E vocês fizeram esse grupo, eu entendo que teve uma estratégia porque o slogan de Noite das Mulheres chama a atenção, mas você disse que também era para se fortalecerem. Qual era a dificuldade para ter que fortalecer aí na região, ainda que poucas?*

EM: *Tipo, assim, se fosse uma mina abrindo o show de alguém, era muito mais fácil das pessoas julgarem e, “Ah, mulher não tem graça” e aquela coisa, né? E muito mais fácil ela também ficar desparelhada assim. Porque como a gente tinha menos tempo e menos experiência, às vezes em comparação aos caras, eles mesmos fazem questão às vezes de, “Sim, eu sou bem melhor, calma, eu vou te dar dicas”. Então a gente ficava muito vulnerável assim estando sozinha e os caras também iam... [...] Só que a gente tendo um produto, uma cara, um apelo até comercial de, “Olha, é Noite das Mulheres, é o *Elas por Elas*”, então era mais fácil até de divulgar, porque justamente, na minha visão, principalmente de um apelo de marketing mesmo, de produto. [...] Então eu achei, assim, ainda achava até pouco tempo que a gente tinha que continuar como um grupo, como um produto que a gente era mais forte.*

Eva Mansk, depoimento pessoal, 01/05/2020.

Figura 26 – Eva Mansk no palco do Porto Alegre Comedy Club. Porto Alegre/RS. 2020. Crédito da imagem: Pedro Heinrich



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Em síntese, na perspectiva das interlocutoras de pesquisa, na contramão da sugestão de um humor essencialista, estas comediantes estão apostando em um outro slogan comercial no sentido de oferecer outros estilos e abordagens cômicas tanto ao contratante quanto ao público que vê o humor stand-up mais diversificado e com maiores possibilidades de consumo de entretenimento. Enquanto para os homens o estilo de comédia stand-up é distinguido mais pela personalidade da persona cômica de cada um, como o mineiro, o cara da quebrada, o pobre, o feio etc., para as mulheres (assim como outros grupos marginais, como gays e negros) suas distinções residem nos seus marcadores de diferenças sociais. Neste sentido, oferecer humor stand-up produzido por mulheres é também disponibilizar uma alternativa para o mercado à tradicional narrativa masculina. Mobilizam, assim, suas identidades marginais em relação ao dominante masculino, transformando-as em instrumento de caracterização para conseguirem atuar profissionalmente e, como consequência, conformarem seus próprios públicos. Essa conformação de público, segundo as interlocutoras de pesquisa, promove um movimento de agregação de novos consumidores à stand-up, e não necessariamente de agradar aos antigos, ao diversificarem as narrativas cômicas desta cena, respondendo, renovando e aumentando a demanda pela comédia stand-up.

Figura 27 – Babu Carreira no palco do Teatro Cacilda Becker. São Paulo/São Paulo. 2019. Crédito da imagem: Amanda Mirella.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Em ordem de nichos de públicos e das demandas comerciais, como dito, outros grupos se organizaram estrategicamente por vias de suas identidades marginalizadas para conseguirem espaço na cena stand-up comedy. É o caso do grupo Não Sou Obrigadx⁸⁹ (2018-atual), cuja composição é de comediantes gays, bissexuais e lésbicas, e que convida o público LGBTQIA+. Cintia Rosini, uma das comediantes do grupo, observa que,

Quando a gente criou, por exemplo, o Não Sou Obrigadx, que é o primeiro grupo de stand-up gay do Brasil, a gente queria criar esse grupo muito por não existir uma representatividade gay na comédia e porque muitas pessoas, como eu antes de começar a fazer comédia, não iam assistir stand-up porque achavam que era aquela coisa antiga de um cara escroto falando mal de outra pessoa. [...] E quando comecei a fazer e eu comecei a ver outras possibilidades, eu comecei a assistir outras pessoas, falei, “Cara, as pessoas precisam começar a perceber que a comédia também mudou”. Então, por exemplo, quando a gente criou o Não Sou Obrigadx, a gente pensou em criar um lugar que era seguro, que as pessoas soubessem que só tinham gays ali, que as pessoas comesçassem a frequentar, para que elas pudessem ver que isso tinha mudado, para começar a frequentar stand-up em outros lugares. E muita gente falava isso para gente, “Cara, eu nunca fui”, ou, tipo, “Ah, eu não gostava”, “Ah, eu tinha medo”,

⁸⁹ Composto por Babu Carreira, Cintia Rosini, Fernando Pedrosa, Gabriel Freiras, Junior Chicó e convidadxs.

porque a pessoa... Se a pessoa é gorda, se a pessoa é lésbica, é deficiente, se a pessoa... Já não queria ir, porque já tinha essa imagem concebida, né? Do, dos [comediante X] da vida. E isso tá mudando radicalmente, assim, nos últimos tempos, sabe? As pessoas.... Tem muito humor inteligente acontecendo, muita coisa legal acontecendo na comédia.

Cintia Rosini, depoimento pessoal, 07/04/2020.

O objetivo é que também se crie um ambiente seguro para o público que já sabe mais ou menos o que esperar, pois estabelece expectativas a partir das identidades marginais das comediantes anunciadas nas legendas de divulgação dos espetáculos. Destaca-se, da mesma forma, no relato da comediante Rosini, que este convite e esta proposta do espaço seguro para os públicos se conformam antes na expectativa da não ofensa e de narrativas cômicas frescas do que narrativas especificamente sobre gênero/sexualidade/etc.

Figura 28 – Cintia Rosini no palco do Não sou Obrigadx. 2020.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Como sugere Cintia, a mobilização dos grupos e a emergência de circuitos independentes com promoção de “noites próprias” ainda convidam o público ao show: mudando o perfil do comediante, muda a composição da audiência e vice-versa, em um

processo dinâmico e relacional. É claro que este não é um movimento delineado, definitivo ou em bloco, mas o ambiente seguro também se configura e é por vezes projetado para a plateia, que aposta em outras narrativas cômicas. Essa dinâmica reatualiza o cenário da stand-up comedy no país, com a adesão de novos consumidores que demandam novos humores e, com estes, novos estilos de comediantes. Desta forma, acreditam que mulheres compondo a cena stand-up enquanto donas das narrativas cômicas, junto à representatividade das mulheres em cena, transforma a plateia que, por sua vez, transforma o humor.

JS: Mhel, me conta uma coisa, ainda que engatinhando, ainda que pela “cota” aqui no Brasil, qual que é a importância hoje de se ter essas mulheres no palco na sua visão?

Mhel Marrer (MM): A importância é a representatividade, com certeza. [...] É da representatividade. É da menina ver a mulher no stand-up e falar, “Eu quero fazer isso da vida”, né? E se a gente quer mudar a forma de fazer humor, ele só muda se existem representatividades no humor. O humor, ele era racista porque só brancos faziam stand-up, entendeu? Quando começou, seja nos Estados Unidos, por exemplo, o humor é machista porque eram homens que faziam stand-up, entendeu? Se é a visão do homem é lógico que ela vai ser machista, se é a visão do branco é óbvio que ela vai ser racista. Não dá pra gente tapar o sol com a peneira. É isso: ele vai ser homofóbico se são só héteros que estão fazendo. A partir do momento que um gay faz e ele não está só se menosprezando por ser gay, quando uma mulher faz sem estar só se menosprezando por ser mulher, quando um negro faz sem estar só se menosprezando por ser negro para poder fazer graça pra plateia, é... Porque infelizmente tem essa diferença também. Porque o que muda o humor não é só o humorista, como também a representatividade no palco como a representatividade na plateia, entendeu? É preciso que tenha mais mulheres na plateia para poder o humor feminino ter mais alcance. Porque se eu faço piadas feministas, essas piadas são engraçadas para nós mulheres, mas são engraçadas para mulheres que foram para um show de stand-up e pagaram o seu ingresso e pagaram sua bebida e pagaram sua comida lá dentro, entendeu? Se a mulher está do lado de um cara que está pagando tudo, aquela piada feminista não vai ter tanta graça porque ela está ouvindo e ela não vai rir, entendeu? Então, não adianta exigir só que o humorista faça piadas para todos os públicos se não existir todos os públicos assistindo aquele humorista. [...] Então, a representatividade é importante na plateia e ela é tão importante na plateia quanto é importante no palco.

Mhel Marrer, depoimento pessoal, 13/05/2020.

Daí porque muitas das interlocutoras de pesquisa acreditam que a “cota” para mulheres que produzem stand-up, opondo-se ao sentido pejorativo atribuído por muitos, é positiva para que haja uma dinâmica de transformação/renovação de palco e de público nesta comédia. A comediantes Mhel Marrer ainda toca na questão do humor autodepreciativo como um tênue limite entre a representatividade (neste sentido positivo de maior diversidade de agentes e de discursos cômicos e uma comédia mais agregadora de públicos) e o conservadorismo de discursos que desqualificam, certa medida, o próprio agente e seus grupos sociais.

Das 25 interlocutoras de pesquisa, apenas 2 delas afirmaram mobilizar a

autodepreciação em suas piadas. A primeira, em poucos textos específicos sobre seu corpo, enquanto a segunda afirma estender a autodepreciação para toda a sua cena. Para as demais interlocutoras de pesquisa, o humor depreciativo não foi bem-visto.

JS: *Quais os temas que você trata em palco?*

Ursa Malgarizi (UM): *Mais é a minha vida. Eu faço um texto mais autodepreciativo assim.*

[...]

JS: *Quais temas você trata pela perspectiva da autodepreciação?*

UM: *Eu começo a falar sobre o fato de ter 3 filhos, de ser foda ter 3 filhos, que eu gosto de beber inclusive porque eu tenho filhos, eu conto rápido sobre a criação que eu tive que foi uma criação evangélica, a vó criou a gente na igreja. Deixa eu ver: da época que eu tava atrás de namorado, entrei no Tinder também – aquela desgraça, nunca mais. Cara, se meu namorado me chutar, eu não entro em Tinder nunca mais, mas rendeu muita história também, então tem bastante coisa boa.*

JS: *Quais os textos que você tem?*

UM: *Ah, sobre o negócio que eu te falei de encontrar coisa boa em qualquer coisa que acontecer, sobre eu estar me tratando para depressão e ansiedade, sobre o quanto isso ajuda, o quanto atrapalha também, mas é autodepreciativo mesmo.*

JS: *E porque você acha que seu texto é autodepreciativo? Como é que você lida com esse texto para ter essa perspectiva dele?*

UM: *Eu – como é que eu vou dizer? – Eu tento me enxergar. Eu sei que eu sou uma pessoa que, tipo assim, eu sou gordinha, eu sou gorda. Eu não estou dentro dos padrões, na época que eu estava escrevendo bastante sobre o encontro e tal das coisas que aconteciam, era mais ou menos isso. Eu sei que eu não estou dentro de um padrão que normalmente homem procura, então eu sei que o cara quer sair com a mina bonita e blábláblá e que vai ser assim, assim, assim, e daqui a pouco o negócio não é como ele queria e também nem como eu esperava. Então eu tenho... Eu falo as coisas desagradáveis. Por exemplo, teve um cara que eu saí que ele ficava falando coisa nada a ver na hora do coito – e eu falo assim: eu falo, “coito”. Eu gosto de usar uns termos que a plateia vai ouvir e é muito engraçado [...]. Chama a atenção tu falar diferente. Aí eu falo que ele começou com, “Hm, como tá bom aqui”; aí eu, “Uhum”; “Nossa, como tá gostoso aqui dentro”; aí eu “Hm”; aí, “Como tá quentinho aqui dentro”, daí eu falo, “Ah, eu não sabia se eu tava transando ou se eu tava abrigando um mendigo na minha boceta”. Aí, tipo, todo mundo fica... É o que acontece com todo mundo, só que eu coloco de uma maneira me colocando para baixo, entendeu? Eu acho que isso faz a diferença no meu texto. Porque eu vejo muita menina fazendo texto, de tipo assim, “Aí, daí ele tava me comendo, não sei que lá, mas aí, né, gente? Era pau pequeno”. Eu não falo esse tipo de coisa, eu sempre vou trazer o lado ruim da coisa para mim, como se eu fosse o problema da coisa, entendeu?*

Ursa Malgarizi, depoimento pessoal, 09/05/2020.

Segundo Russell (2002), o humor autodepreciativo não é exclusivo de mulheres, nem a base de suas comédias, embora seja mais recorrente em suas performances, como tradicionalmente acionado também por grupos estigmatizados racialmente, religiosamente, economicamente, fisicamente, sexualmente ou politicamente. Isso porque este tipo de paródia sobre si mesma, sendo uma forma de conformar percepções e corroborar expectativas, estigmas e estereótipos de gênero, sempre foi um meio de estar em palco e compor os circuitos profissionais da comédia manejados e cujo público do mesmo modo era

majoritariamente formado por homens. Como apontou Barreca (2013), o humor autodepreciativo dos grupos marginalizados deixa as pessoas em posição de poder confortáveis.

Ao contrário de uma autodeterminação⁹⁰, o humor autodepreciativo ajusta a performance cômica às expectativas do público. Walker (1988) e Barreca (2013) observam que a autodepreciação é uma tática que ameniza possíveis contrastes e ameaças ao que é tradicionalmente esperado das mulheres em que as autocríticas já não correm o risco de serem abertamente hostis. Como sintetizou Barreca (2013, p. 24, tradução minha), “Em outras palavras, não há problema em ser engraçada se você for mulher, desde que a única coisa de que você esteja rindo seja de você mesma – ou de outras mulheres”⁹¹. Segundo Russell (2002, s/n, tradução minha), “Para serem aceitas e avançar na comédia, muitas mulheres pioneiras na stand-up sucumbiram às pressões para se tornarem objetos de riso. Convidar o público a rir de si mesma foi considerado uma estratégia aceitável (leia-se não ameaçadora) para estas comediantes”⁹².

[...] esperam que todas nós sejamos autodegradantes, odiadoras de nós mesmas, ‘pessoas engraçadas’ que não têm sexualidade, nem vida pessoal. [...] A única maneira que as deixariam terem sucesso era se zombassem de si mesmas. Zombar de si mesmas as desumanizou, as transformou em algo aceitável (GROSS, 1992, p. 83, tradução minha)⁹³.

Russell (2002) argumenta que a autodepreciação, nesta perspectiva, é uma forma de autocensura em que a sátira é dirigida a si mesma ao invés de confrontar alvos externos, configurando certa ambiguidade de autoridade no palco, pois ao mesmo tempo em que detém a atenção, cede certo controle à audiência por meio da justaposição de suas próprias inadequações sociais e indica conseqüentemente superioridade do público. Essa ambiguidade

⁹⁰ A autodeterminação como fonte de inspiração para as mulheres em cena será mais bem desenvolvida no próximo capítulo.

⁹¹ No original, “In other words, it’s okay to be funny if you’re a woman as long as the only thing you’re laughing at is yourself – or other women” (BARRECA, 2013, p. 24).

⁹² No original, “In order to be accepted and advance in comedy, many pioneering female stand-up performers succumbed to pressures to make themselves into objects of laughter. To invite the audience to laugh at you was deemed an acceptable (read non-threatening) strategy for women in stand-up comedy” (RUSSELL, 2002, s/n).

⁹³ No original, “expect us all to be self-denigrating, self-hating, ‘funny people’ who have no sexuality, no personal life [...] the only way that people would let succeed was if they made fun of themselves. Making fun of themselves dehumanized them, made them into something acceptable” (GROSS, 1992, p. 83).

de autoridade de cena, como adverte Gray (1994, p. 193), compõe uma emaranhada relação dialógica, pois a autodepreciação informa ao público que, a despeito de se anunciar como fisicamente e socialmente desajustada, a comediante ainda é a narradora daquele palco. Desta forma, é preciso que haja um complexo equilíbrio de forças em palco para que a comediante não perca por completo a audiência, podendo, por outro lado, de acordo com Crawford (1989) e Walker (1988), ser usado também como uma estratégia para se conectar rapidamente ao público ao ganhar empatia nessa concessão. Desta forma, podendo neutralizar situações de confronto e burlar alguns pressupostos de gênero, ambigualmente também permite certo controle da plateia (BARRECA, 2013; GILBERT, 1997), como relatou a comediante Renata Said sobre a recepção pela audiência da abordagem autodepreciativa que aciona pontualmente sobre os aspectos físicos que anuncia.

O público, é... É o recebimento da mensagem, então eu sei, é... Algumas piadas eu tive que fazer alguns complementos. Então eu vejo, por exemplo, que em São Paulo, dependendo do lugar que eu vou, se eu faço piada de autodepreciação, nem todo mundo acha graça, mas no interior quando eu me zoco de ser gorda, nossa! Vai lá pra cima! Então é, é um tipo mesmo de conexão de tema abordado mesmo. Então é esse tipo de experiência. Me receberam muito bem, não tive problemas por ser mulher, mas vi que eu tinha que falar de temas mais populares, mais escrachados é, é... Só isso, só foi uma escolha mesmo de conteúdo meu, conteúdo, mas que eu entendia que ia ter uma conexão melhor.

Renata Said, depoimento pessoal, 08/04/2020.

De acordo com Walker (1988), há uma dualidade no próprio humor autodepreciativo que fala de um desajuste social que não diz respeito somente a quem o anuncia, mas que também se estende a outras mulheres. Neste ponto, mobilizar estereótipos pode intencionar tanto a autodepreciação (reafirmando-os) quanto a crítica – ponto comum entre o humor produzido por mulheres e o humor de outros grupos socialmente estigmatizados⁹⁴. Por sua vez, Ana Carolina Muller Fuchs e Gilberto Icle (2020, p. 10), observam que os limites de uma comicidade autodepreciativa podem residir nas fronteiras entre o pessoal e a crítica social, ou seja, quando “A composição cômica não visa apontar a condição corporal da artista como um fracasso, mas, justamente o contrário, apontar como as normas e padrões sociais constituem diferentes corpos como algo inviável, ridículo ou fracassado”.

Walker (1988) nos diz que as comediantes e o humor produzido por mulheres,

⁹⁴ Walker (1988) faz referência à Levine (1977) para construir essa ponte entre o uso de estereótipos e do humor autodepreciativo por mulheres e outros grupos sociais.

pelo menos abertamente, aceita mais as circunstâncias; quem fala está mais apta a ser autodepreciativa como uma forma de reconhecer que tem dificuldade em seguir os padrões estabelecidos para seu comportamento. Todas essas semelhanças e diferenças são mais questões de grau do que demarcações claras, assim como as mulheres são e não são uma “minoridade” no sentido convencional do termo (WALKER, 1988, p. 106, tradução minha)⁹⁵.

Se por tempos muitas comediantes se dedicaram a ridicularizar seus corpos e estilos de vida (BARRECA, 2013, FRAIBERG, 1994), ajustando-se às expectativas da audiência e do meio para poderem compor a cena humorística e seus circuitos profissionais, e embora a autodepreciação se mantenha como recurso cômico até hoje acionado por algumas, é notável como para a maior parte das interlocutoras de pesquisa esse é já não é um artifício bem-vindo.

JS: *E me conta, você trabalha com humor autodepreciativo?*

Arianna Nutt (AN): *Não, não, não.*

JS: *Trabalhou em algum momento?*

AN: *Não, na verdade eu falo... Quando eu falo que eu tô gorda, eu falo... Eu já começo falando assim, “Nossa, eu não achava.... Eu achei muito ruim porque eu tô gorda. Daí meus amigos falaram, ‘Ai, Arianna, preto emagrece’. Ai eu comecei a namorar um”. E pronto. E o assunto acaba aí [risos].*

JS: [risos] *Eu pergunto por conta de esse processo de autoconhecimento que estávamos falando da comédia. Para ver se teve algum estágio que se deu essa ruptura também.*

AN: *É, mas eu não faço não autodepreciação não. Não porque eu não concorde. Mas eu não, eu tenho vergonha de fazer isso, de me maltratar no palco [risos].*

Arianna Nutt, depoimento pessoal, 12/08/2020.

Embora os estereótipos sejam frequentemente acionados, são mobilizados para dialogar cômicamente com a audiência em contexto em que não podem fugir de seus estigmas e marcadores sociais da diferença, lidando com questões de gênero, raciais e aparências físicas perceptíveis à audiência, emergindo nas narrativas destas interlocutoras como mais um recurso cômico, antes de ser autodepreciativo. Em ambos os casos, é importante contar com a empatia do público que, por muitas vezes, pode rir mais da sátira da mulher gorda do que do homem brocha.

Esse dado é interessante, pois volta o olhar para estas outras abordagens que, fora da perspectiva depreciativa, como bem apontou Mhel Marrer, refletem posturas mais

⁹⁵ No original, “Women’s humor is, overtly at least, more accepting of circumstance; the speaker is more apt to be self-deprecatory as a way of acknowledging that she has difficulty living up to the standards established for her behavior. All of these similarities and differences are matters of degree rather than clear demarcations, just as women both are and are not a ‘minority’ in the conventional sense of the term” (WALKER, 1988, p. 106).

propositivas das comediantes. Indica-nos, também, que hoje outros mecanismos performáticos são acionados para que possam transitar com êxito por esses espaços, embora ainda tomando cuidado para que não sejam lidas como agressivas demais ou sexuais demais (BARRECA, 2013). Por meio destes mecanismos, como afirmou Walker (1988), podem continuar tirando sarro de suas vidas e seus corpos, sem que isso signifique que o julgamento é contra elas mesmas ou contra as outras mulheres. Positivando suas narrativas, ainda se tornam mais convidativas a outros e mais diversificados públicos, atraindo novos consumidores de stand-up comedy. Vigorando o que Marrer apontou como representatividade – neste sentido de ação positiva – já que toda presença é permeada por um discurso, essa dinâmica impulsiona um movimento que dialoga com o que a comediantes Cintia Rosini relatou em passagens já citadas, de conformação de espaços mais seguros também para a audiência.

Figura 29 – Cintia Rosini no espetáculo Stand-up Fitose no palco do Comedy Central. 2019. Crédito da imagem: @thiagoanaia



Fonte: acervo pessoal da comediantes.

Neste sentido, embora algumas interlocutoras sigam sem ter um público formado para seus espetáculos ao vivo – ou seja, sem um certo número estável de pessoas que vão para um show com o objetivo de assisti-las, “ser uma comediantes que enche a casa” – uma breve e

preliminar noção de composição de público pôde ser levantada a partir das redes sociais que estas comediantes mobilizam para a divulgação de seus trabalhos. Este levantamento considerou os indicadores que a plataforma Instagram oferece ao usuário de conta comercial que informam a porcentagem entre seguidoras mulheres e seguidores homens, além de faixa etária e região do país. O Instagram foi o eleito, visto que, entre TikTok, YouTube, Facebook e Instagram, foi o único medidor comum entre 24 das 25 interlocutoras que se declararam ativas nesta rede social, a qual mobilizam como um dos principais meios para a promoção e divulgação de seus trabalhos. Das 25 interlocutoras de pesquisa, 4 têm entre 70% e 80% de seguidoras; 5 têm entre 60% e 69%; 3 têm entre 50% e 59%; outras 3 têm entre 40 e 49%; 4 entre 30 e 39% e 1 entre 20 e 29%, enquanto 5 não souberam ou não informaram.

Quadro 10 – Proporção de seguidoras na conta comercial do Instagram das interlocutoras de pesquisa.

PROPORÇÃO DE SEGUIDORAS NO INSTAGRAM	QUANTIDADE DE ENTREVISTADAS
70 – 80%	4
60 – 69%	5
50 – 59%	3
40 – 49%	3
30 – 39%	4
20 – 29%	1
Não responderam ou não sabiam	5

Fonte: elaborado pela autora.

As idades variaram na sua predominância para cada grupo de seguidoras, entre 18 e mais de 75 anos. Esses dados, por vezes, eram informados pelas interlocutoras de pesquisa com bastante entusiasmo, outras vezes com algum grau de surpresa. Outras puderam interpretar seus dados nesta plataforma, como foi o caso da comediante Danubia Lauro, de 25 anos, natural do estado do Mato Grosso e formada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá. Residindo hoje na capital paulista, atua na stand-up desde 2018 e argumenta que seu estilo de humor ácido e de choque garantiu apenas 22% de seguidoras contra 78% de seguidores homens.

Hoje o meu público, o que me segue no Instagram e no YouTube, é majoritariamente masculino. Eu tenho plena consciência de que o estilo de humor que eu escolhi fazer é um estilo de humor que eu acho que o público masculino consome mais e aprecia mais, aí eu não sei dizer muito o porquê. E até a reação da plateia mesmo, você vê que os homens sempre riem muito e a mulher, às vezes, ainda fica um pouco receosa para rir desse humor de choque, né? Então eu acho que isso reverbera muito no meu Instagram, no meu YouTube, eu vejo que o meu público é bem masculino. Exatamente meu público é 78% masculino no Instagram [risos]. Por isso que hoje eu até quero me abrir para explorar outros tipos de recursos cômicos que não seja humor negro, trabalhar mais o humor de identificação, falar mais sobre

a minha vida. [...] Não que seja negativo ter um público mais majoritariamente masculino, eu trato de assuntos femininos também, eu quero que as mulheres me ouçam também, eu acho que é sempre bom você ter um público meio equilibrado, comercialmente falando também é melhor.

Danubia Lauro, depoimento pessoal, 07/05/2020.

Figura 30 – Danubia Lauro no Teatro Folha. São Paulo/São Paulo. 2020. Crédito da imagem: @moaphotos&vídeos.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Já entre as entusiasmadas, estava a comediante Arianna Nutt que informou 66% de seguidoras, entre 35 e 75+ anos na sua maioria. Stand-up desde 2012, Nutt conta que teve que se adaptar aos novos estilos e públicos desta comédia, renovando seu repertório de piadas e deixando para trás piadas que poderiam ser interpretadas como politicamente incorretas. A comediante, que encara essa renovação como um avanço positivo, observa que o público de lá para cá ampliou, mas também “nichou”, escolhendo estilos de comediantes para consumir.

JS: *E vai nichando, né? Mas você viu alguma diferença de idade ou gênero de 2012 para cá no público da stand-up?*

Arianna Nutt (AN): *Eu vejo, eu acho que o público consumidor de comédia envelheceu mais. Eu acho que foi... Antes eu acho que era mais de jovem e daí o pessoal começou a se abrir para ir, sabe? Que o show de stand-up, tipo assim, no Nordeste, a minha mãe achava que show de stand-up era show de putaria, de piada pesada. Porque ela ia no show do Ari Toledo ela achava que era a mesma coisa, então aí ela... Que só podia ir gente acima de 18 anos, porque era muito proibido de ir. Mas isso lá em 80. E aí hoje eu acho que esse público é da minha mãe, sabe? Eu acho que de 60 anos, eu acho que esse público veio muito para a*

comédia: mulheres. E principalmente mulheres mais velhas.

JS: Você tem alguma dica do porquê que elas vieram para a comédia?

AN: Eu acho que é isso mesmo, é essa que hoje você não precisa pedir permissão para rir, sabe? Eu acho que é uma questão mesmo de como a gente está hoje: ela pode sair com a vizinha dela, ela pode ir num teatro. Ela pode ir num bar assistir um show de comédia com o marido dela, enquanto o marido dela ia tomar uma cerveja sozinho, ela diz que vai porque tem umas meninas fazendo. E aí ela vai também e ela pode rir hoje. Sabe? Acho que pelo momento mesmo. Eu acho que as pessoas se abriram mais para rir.

Arianna Nutt, depoimento pessoal, 12/08/2020.

Estes últimos dados apresentados ainda são preliminares e necessitariam de novas investidas, inclusive com o cruzamento de dados entre quantidade de seguidores, idades, sexo e regiões, bem como de seguidores de outros perfis de redes sociais da internet, para uma análise mais completa e comparada. Além disso, é válido notar que o público consumidor na internet, nem sempre é aquele que vai aos shows – basta notar a questão da regionalidade do público para ver que casas de shows e bares que oferecem apresentações de stand-up não são sempre acessíveis. No entanto, assim como apontou Arianna Nutt, além da cena ao vivo, é também a partir destes dados que as interlocutoras de pesquisa notam uma ampliação e diversificação da composição de seus públicos. Observam, pois, uma dinâmica de novos consumidores em resposta aos seus estilos de narrativas e, conseqüentemente, ao maior número de mulheres neste palco e nesta plateia, com maiores possibilidades e liberdades em ambos os lados, audiência e comediante.

Neste jogo de identidades marginais e nichos de públicos, outros marcadores sociais da diferença são importantes para compor os ambientes seguros. Para algumas interlocutoras, a questão racial pesa sob a de gênero para traçarem suas trajetórias profissionais na stand-up comedy, principalmente em relação ao circuito profissional. Neste sentido, por exemplo, da mesma forma que apenas 4 das interlocutoras de pesquisas nunca participaram de grupos compostos por mulheres, das 3 mulheres que se declararam negras, duas participaram do Coisa de Preto⁹⁶, apontando questões de como as mulheres negras na stand-up têm pouca visibilidade e menor acesso à stand-up comedy, compondo muito pouco dos grupos de comédia formados majoritariamente por mulheres brancas.

Isso também confirma a ideia de que este ambiente seguro não é homogêneo, tampouco linear ou dos mais democráticos. São espaços que, antes, apontam para caminhos alternativos de organização profissional, comercial e de elaboração performática entre as

⁹⁶ O grupo Coisa de Preto estreou em 2018 e é composto exclusivamente por comediantes negros. Poucas informações sobre a formação original e a atual puderam ser levantadas para registro.

comediantes, mas que não são definitivos, nem de mão única, pois, cheios de contradições e contraposições, são construções de ambientes outros que estão sendo costurados na tentativa de ampliar o próprio circuito profissional, criando elas mesmas novas ofertas de trabalho, de narrativas e de cenas.

...

Neste terceiro capítulo, considere as formas pelas quais as interlocutoras de pesquisa negociam as suas performances, as suas identidades cômicas e as suas carreiras tanto com o circuito de comediantes quanto com parte da audiência. Fundamentada em relatos emergentes do trabalho de campo, dialoguei com alguns desafios, com as expectativas e com as estratégias relatadas como significativas para a composição de suas performances e de suas trajetórias profissionais e que implicam relações de gênero.

No primeiro momento, anunciei como expressão nativa a “cota de xota”, argumentando que ainda há acesso restrito das mulheres que produzem stand-up ao circuito profissional tradicional e pago, que significam essa restrição à atribuição – tanto do meio quanto da plateia – de uma falsa generalidade às mulheres. Mobilizando os estudos da performance, os estudos de gênero, autores do interacionismo simbólico e autoras sobre o humor e mulheres, defendi que a marcação de gênero opera como um estigma, calibrando as expectativas e as recepções do público e do meio de comediantes. Apontei, assim, algumas estratégias das interlocutoras para lidarem com o que é esperado ou não delas em palco, como a escolha das roupas, o aumento do ritmo das apresentações, o não teste de piadas em certos espaços, os rearranjos das narrativas performáticas e o jogo cênico de palavras que frustram ou corroboram as expectativas da audiência e que calibram a composição da persona cômica de cada uma, num saber-ser que não tem a mesma medida para todos em cena.

Observei como estas tensões dos espaços não seguros são potencializadas a partir de outros marcadores de diferenças sociais, como raça e classe social que, tomadas as suas proporções, vão atribuir novas ou mais duras resistências do meio e da audiência. Afirmei, por fim, que essas margens de resistências e de tensões são tênues e vão depender do grau de experiência, da boa relação e de prestígio no meio stand-up, mas também da disposição da audiência para a qual se apresentam e das suas expectativas para o show.

Já no segundo grande eixo deste capítulo, apresentei o “ambiente seguro”, refletindo e argumentando algumas estratégias de organização das mulheres que produzem stand-up. Explorei a formação de grupos como instrumentos favoráveis à elaboração performática, mais

proveitosos aos testes de piadas, à produção de material, à constância de treinos, à divulgação e à promoção de novas oportunidades de trabalhos, diminuindo a falta de oferta da “cota”. Defendi como estes grupos também permitem incipiente organização de classe, configurando-se como redes de suporte e de apoio. Observei a promoção de “noites próprias” que abre maior leque de possibilidades de atuação na cena e oferta outras narrativas cômicas que da mesma maneira atraem novos consumidores de comédia stand-up e, portanto, também diversificam o público. Com uma legenda que indica a composição exclusiva de mulheres, além de propor diversidade aos bares, às casas de shows, aos contratantes em geral e ao público, os grupos e a produção de noites próprias ainda impulsionam outra recepção da audiência que pode reelaborar suas expectativas sobre o que é esperado ou não na cena.

Tratei, assim, da autodepreciação, acionada por uma minoria das interlocutoras de pesquisa, e analisei a composição de seus seguidores no Instagram, refletindo a ampliação e a diversificação de consumidores que a atuação de mais mulheres na stand-up propõe em cena. Por fim, defendi que o “ambiente seguro” não é homogêneo, linear, democrático ou definitivo, mas que aponta para caminhos alternativos de organização profissional, comercial e de elaboração performática a partir de mobilizações próprias.

Apresentada no primeiro capítulo a stand-up comedy por meio dos estudos da performance, bem como as interlocutoras de pesquisas, enquanto, no segundo capítulo, sustentei a relação das mulheres com o humor com bases nas relações de gênero que constituem poder, e, neste terceiro capítulo, as formas pelas quais as interlocutoras de pesquisa negociam as suas performances, as suas identidades cômicas e as suas carreiras, o próximo e último capítulo se dedicará a refletir sobre os textos das comediantes, atentando às suas motivações e como estar em palco performando comédia no formato stand-up a elas expressa uma forma de exercício de poder.

4 SE EU ESTOU COM O MICROFONE, EU ESTOU COM O PODER⁹⁷: o lugar do incômodo e do poder na narrativa stand-up comedy produzida por mulheres

*Eu já tive dois maridos, fiz duas faculdades e dois abortos.
Mentira, duas faculdades eu não fiz...*

Dani Franco⁹⁸.

Na relação com as interlocutoras durante o trabalho de campo, suas piadas foram temas emergentes por meio das quais não só exemplificavam casos e relatos como também as atrelavam às suas identidades enquanto comediantes a partir desta produção autoral e que, portanto, as representariam de forma ampla nesta profissão. Além disso, o porquê de optarem por tais temas e não outros para a elaboração de seus textos foi ponto presente durante as entrevistas em que as interlocutoras revelaram interessantes observações sobre suas inspirações para a escrita de suas piadas e que, guardadas as proporções, dialogavam entre si de muitas formas.

Nesta perspectiva, já atuando no campo artístico ou tendo seguido carreira em outras áreas, igualmente a opção pela stand-up comedy em algum momento de suas vidas (seja como primeira, segunda, terceira ou mesmo quarta ocupação), a despeito de outros modelos de comédia, foi questão frequente e significativa para as interlocutoras de pesquisa. De maneira curiosa, a escolha pela stand-up comedy se atrelava ao que seu palco proporcionava, sendo recorrentemente relatado como uma forma de exercício de poder.

Desta forma, este quarto e último capítulo da tese trata no primeiro momento dos temas das piadas e das motivações das interlocutoras de pesquisa para a escolha e a escrita de seus textos, narradas por elas como um lugar de “incômodo”. Por sua vez, embora os exercícios de poder atravessem toda a análise desenvolvida até então (por exemplo, quando analiso a criação de espaços seguros, a incipiente mobilização de classe, entre outras dinâmicas e estratégias profissionais e performáticas das comediantes), no segundo momento deste capítulo, trato especificamente de como estar em palco performando comédia stand-up comedy a elas expressa uma forma de exercício de poder e sobre do que este poder se trata.

⁹⁷ Trecho de depoimento pessoal de Bruna Braga em 09/08/2020.

⁹⁸ Dani Franco em “Halloween Dopamina Comedy 2019 #standup #comédiastandup #halloween”. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OjH14qQmNHo>. Postado em 07 nov. 2020. 51 visualizações até 02 fev. 2021, data de acesso.

4.1 Caixa de pandora que se abre para o humor⁹⁹

As “premissas” das piadas representam seu tema geral e podem estar presentes tanto no *setup* quanto no *punchline* do texto: é sobre o que é a piada. Na stand-up comedy, cuja performance assenta-se em referências autobiográficas (GILBERT, 1997), pressuposto sobre o qual também o público formula suas expectativas para o show, o texto da comediante é irrevogavelmente atrelado às identidades da performer em cena por essa mesma audiência. Ou seja, suas piadas dizem ao público sobre a comediante: não só sobre sua competência performática, como sobre sua personalidade e estilos, sobre suas experiências e visões de mundo. Por outro lado, um texto bem elaborado e criativo, assim como uma performance bem executada, da mesma forma dá crédito à stand-up pelo circuito de comediantes pelas suas habilidades cômicas.

Performar autobiograficamente é, de um lado, algo que todos fazemos todos os dias. Quando criada no palco uma performance pública autobiográfica, no entanto, nós selecionamos fragmentos e pedaços de nós mesmas para compartilharmos com a audiência. Na stand-up comedy, performers apresentam uma pastiche de observações e de características reais e imaginárias. No fundo, contudo, é o eu-autobiográfico multifacetado, uma entidade multiforme, que emerge da ambiguidade da persona de dentro e de fora do palco. Comediantes stand-up performam, ao mesmo tempo, a si mesmas e a cultura, oferecendo ácidas críticas sociais sancionadas como entretenimento porque articuladas em um contexto cômico (GILBERT, 1997, p. 317, tradução minha)¹⁰⁰.

Durante as entrevistas com as interlocutoras de pesquisas em trabalho de campo, foi inevitável que as piadas de suas autorias ou de outras viessem à tona, material por meio do qual exemplificaram ou explicavam uma série de cenas e de outras experiências relatadas, amarrando suas identidades enquanto comediantes não somente às experiências com o meio da stand-up, mas, como era de se esperar, também às suas próprias produções, experiências de cena e vidas cotidianas.

⁹⁹ Trecho de depoimento pessoal de Babu Carreira em 20/04/2020.

¹⁰⁰ No original, “Performing autobiography is, in one sense, something we all do every day. When creating a staged, public autobiographical performance, however, we select bits and pieces of ourselves to share with an audience. In the genre of stand-up comedy, performers present a pastiche of observations and characters both real and imagined. At bottom, however, is the autobiographical self-a multifaceted, protean entity that encompasses both onstage and offstage personae. Stand-up comic simultaneously performs self and culture, offering an often-acerbic social critique sanctioned as entertainment because it is articulated in a comedic context” (GILBERT, 1997, p. 317).

O cotidiano é um lugar privilegiado para a elaboração de histórias para quaisquer comediantes stand-up. No entanto, chamo a atenção para como há uma diferença em como as mulheres têm significado esse cotidiano a partir das posições desiguais que elas ocupam socialmente. Fora de um cotidiano mais asséptico que corresponde àquela ideia de universalidade masculina heterossexual, branca e elitista, e que não passa por constrangimentos de gênero, de raça, de classe e de sexualidade, já que é essa a experiência que se legitima como oficial para estes corpos, discorro ao longo deste capítulo, como as rotinas das interlocutoras ganham, em seus textos, densidade e, muitas vezes, enfrentamento das questões de gênero, de raça, de classe etc.

Baseada nesses momentos das entrevistas e também de quando as questioneei sobre os textos que dispunham em seus repertórios e sobre as suas motivações para a escolha e produção deste material, pude sistematizar os temas que as interlocutoras de pesquisa abordam e suas inspirações para a escolha destes temas, ou seja, sobre o que são as piadas que contam e por que optaram por esses temas. Antes de refletir sobre essas motivações, trarei a questão dos temas, para que o “o que” venha antes do “porque”.

Os temas aqui citados foram fielmente reproduzidos conforme informação das interlocutoras de pesquisa e estarão entre “aspas duplas” no decorrer deste capítulo, por exemplo, “ver coisa boa em coisa ruim” ou “Uber”¹⁰¹. Apesar de um exaustivo trabalho que poderia ter realizado para classificar alguns temas em categorias maiores, essa tarefa só seria exequível quando analisados os textos das comediantes em cena, que indicariam o que e como performam suas piadas em contexto. No entanto, neste momento, tratando de muitas interlocutoras e mais de uma centena de temas, optei por deixar esses dados ainda primários, sugerindo uma ou outra categoria mais evidente, pois mesmo assim nos oferecem importantes dicas sobre como estas interlocutoras produzem stand-up comedy.

Os dados levantados apontam 205 textos sobre 120 temas distintos. Deve-se, pois, considerar que mais de uma comediantes pode falar sobre determinado tema e que terão piadas/textos diferentes sobre o assunto. Por exemplo, 5 das 25 interlocutoras falam sobre serem mães, mas não fazem a(s) mesma(s) piada(s) em cena sobre a temática, e tratam de “parto” (2 comediantes/textos), “maternidade” (5), “corpo pós-gravidez” (1), “gravidez” (3),

¹⁰¹ Uber (Technologies Inc.) é uma empresa multinacional americana que presta serviços eletrônicos na área do transporte privado urbano por meio de um aplicativo de transporte que permite a busca por motoristas baseada na localização, oferecendo um serviço parecido com o dos táxis.

entre outros, daí a maior variedade de textos. A interlocutora com maior número de textos é a que conta com 12 anos de carreira stand-up, com 23 deles, enquanto a que tem menos textos, ainda openmic com 2 anos de experiência, tem apenas 3, com uma média simples de 8,2 textos cada comediante considerando as 25 interlocutoras de pesquisa.

Tratando desde textos sobre trivialidades da vida urbana, como sobre “pombos” (1), a temas filosóficos como “Galileu” (1) e “Deus” (1), e temas mais duros que tratam de “violência obstétrica” (1) ou de “relacionamento abusivo” (1), de antemão, esses dados nos confirmam que elas são muitas, que são diversas e que abordam variados temas da vida urbana social, política e/ou privada/privada. Esse movimento é reforçado pela entrada de muitas novas comediantes que também possibilitam maior diversificação das narrativas cômicas e desmistificam, assim, vestígios de uma comediante comum ou única representativa, pois não compõem obviamente um monobloco de umas iguais às outras.

Dentre temas diversos, falam sobre comida e veganismo, astrologia, amigos, experiências na escola e na faculdade, usar aparelho ortodôntico, bebidas, candidíase e doenças sexualmente transmissíveis, drogas, plantas, filme pornô, sobre seus nomes, roupas, remédios, redes sociais da internet, sarna, ser porca, super-heróis, tatuagem, notícias, morte, futebol, entre outros¹⁰².

É interessante notar como estas comediantes estão performando em um palco em um espaço de tempo em que as narrativas construídas por elas já conseguem transitar mais livremente por temas diversos e que talvez não seriam bem-vindos há algumas (ou poucas) décadas. Isso porque, por muito tempo, as comediantes tiveram que, de certa forma, adequar-se dentro de personalidades e estereótipos que regravam as personas esperadas para conseguirem se inserir e transitar em alguns palcos da comédia, muitas vezes reduzidas ao julgamento da estética, da sensualidade ou do grotesco (CASTRO, 2005) ou mesmo da caipira e da caricata (SANTOS, 2018). Este contexto não as impedia de realizar um bom trabalho, mas as limitava, larga medida, na construção performática de suas personas cômicas,

¹⁰² Nesta lista de temas diversos, pude levantar: “comida” (1); “veganismo”(1); “amigos” (1); “aparelho ortodôntico” (1); “bebida” (1); “Candidíase” (1); “Doenças Sexualmente Transmissíveis” (1); “drogas” (2); “escola que estudou” (1); “faculdade” (1); “falta de educação na rua” (1); “futebol” (1); “homem *versus* máquina” (1); “horóscopo” (2); “morar sozinha” (1); “morte” (1); “nerds” (1); “nome” (3); “notícias” (1); “plantas” (1); “pombo” (1); “redes sociais da internet” (1); “remédios” (1); “roupa” (1); “sarna” (1); “senhor dos anéis” (1); “ser porca” (1); “super-heróis” (1); “Sylvester Stallone” (1); “tatuagem” (1); “tragédia” (1); “ver coisa boa em coisa ruim” (1); “vida pessoal” (1) e “vídeo pornô” (1).

oferecendo imaginários populares restritos das mulheres que produzem comédia (SANTOS, 2018; AMARAL, 1994).

Figura 31 – Renata Said no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Já na contemporaneidade e extrapolando estas estéticas e ampliadas as possibilidades cômicas reservadas às mulheres, seis das interlocutoras de pesquisa ocupam o palco para falarem sobre regionalismos, discutindo sotaques, diferenças regionais e estereótipos. Seis abordam religião, cinco falam sobre trânsito e quatro sobre temas relacionados à política¹⁰³.

No entanto, ainda é preciso lembrar que muito das performances das comediantes stand-up pode se impactar pelas diversas tentativas de circunscrição por parte do circuito profissional, dos agenciadores e dos contratadores dos estabelecimentos nos quais se apresentam. É válido observar que a maioria das comediantes trabalham com uma perspectiva de classe média e branca, geralmente a formação das plateias para as quais se apresentam e as quais os donos de bares e de *comedy club* querem agradar e atrair. A exemplo, uma das interlocutoras relatou que foi advertida pela gerência de um estabelecimento, conhecido pelo conservadorismo de seus proprietários, de que aquele não era um palco para tratar de

¹⁰³ Das seis comediantes que abordam regionalismos, citaram como tema, “ser nordestina” (1); “estereótipos dos chineses” (1); “gaúcha” (1); “não ser gaúcha” (1); “paulistana” (1) e “sotaque” (1). Já das seis comediantes que abordam “religião” (5), uma citou “candomblé”. Por sua vez, das comediantes que fazem piada sobre trânsito, citaram como tema, “acidente de carro” (1); “multa” (1); “trânsito” (1); “Uber” (1) e “causos de transporte público” (1).

“política” quando falou sobre *fake news*¹⁰⁴ em uma de suas apresentações. Além de pesar as próprias composições do público e do meio da stand-up em que estão inseridas, da mesma forma pesará a prévia aprovação dos textos que serão apresentados e que geralmente são requeridos pelas equipes dos estabelecimentos em que ocorrerão os shows, especialmente àquelas ainda não consagradas na cena stand-up comedy. A prática de filtro de textos das comediantes por funcionários das casas de shows é comum e pode implicar a dispensa do grupo ou da comediantes que se candidatou ou que foi convidada a se apresentar. Dieni Mafra relata uma das dispensas que o grupo que compunha recebeu.

JS: *E nesse bar feminista não deu certo por quê? Não rolou o show ou não foi legal lá dentro?*
 Dieni Mafra (DM): *Então, foi assim a gente... Surgiu a oportunidade, só que a mulher pediu para mandar o texto primeiro, a gente pegou e mandou o texto e ela pegou e falou assim, “Ó, tem algumas coisas que a gente não concorda e a gente acha melhor não fazer”. Como se tivesse... Ela não chegou a especificar o que era, qual era o texto, qual que era a parte, só falou que não concordava e daí não deu certo e que era o que a gente mais estava torcendo, porque justamente por ser um bar feminista.*

Dieni Mafra, depoimento pessoal, 06/05/2020.

A recusa do “bar feminista”, narrada por Dieni Mafra, assim como a chamada de atenção de Portella, por conta de sua apresentação em que cita *fake news*, aparecem para ilustrar como funcionam, para as comediantes, os filtros que os estabelecimentos contratantes geralmente acionam e que ficam condicionadas. Desta forma, é interessante pensar como posicionamentos políticos e sociais também pesam na dinâmica de contratação de espetáculos stand-up, cujos contratantes frequentemente estão cientes de que piadas não são desprovidas de significados e de representações sociais, que podem ou não agradar ao seu público consumidor. Assim, da mesma forma que circuitos de comediantes e contratantes da ala conservadora podem recusar certos textos e dispensar comediantes que assumem posições mais progressistas, um bar feminista talvez não contrate uma comediantes só porque ela é mulher, entendendo que seu texto pode não agradar ao seu público.

Assim como piadas sobre política, textos sobre “feminismo” (5), “aborto” (2), “raça” (4), “gordofobia” (1), “homofobia” (1), “preconceitos em geral” (1), “transfobia” (1) e

¹⁰⁴ No português, “notícias falsas” consistem na distribuição deliberada ou não de desinformação ou boatos via jornal impresso, televisão, rádio ou plataformas on-line. As *fake news*, com a facilidade e a rapidez de circulação de notícias falsas que as redes e mídias sociais da internet proporcionaram, marcam a última década como um forte problema político e social. Isso porque, disputando verdades, se tornaram instrumento político-ideológico de Estados e de partidos associados, sobretudo, às alas regressistas, com forte capacidade de influência nos posicionamentos sociais e políticos da população.

“machismo” (1) podem ser controversos ou polêmicos, considerando que, mesmo sem perder seu caráter cômico, podem conter provocações e reflexões mais evidentes ao público consumidor, oportunizando um espaço de palco de visíveis críticas sociais e desagradando aos mais reacionários, especialmente porque relatado por elas como textos com teor transgressivo.

Outros temas bastante interessantes dizem respeito à saúde mental, levantada por seis entrevistadas¹⁰⁵, e à questão geracional, citada por cinco das interlocutoras de pesquisa, que falam sobre “idade” (2), “início da juventude” (1), “mulher de 40 anos” (1) e “mulher de 50 anos” (1). Exceção à comediantes Jordana Morena que relatou que seu texto sobre “início da juventude” diz menos sobre questões de gênero do que sobre as responsabilidades da vida adulta às que os jovens têm que se adequar (como pagar impostos e lidar com burocracias), é válido notar a questão geracional no texto das comediantes como algo significativo para retratar a experiência das mulheres nas diferentes faixas etárias. A comediantes Dani Franco, que produziu o show “Se vira nos 40+” composto apenas por comediantes com mais de 40 anos¹⁰⁶, apresentado em 2019, relata um pouco de suas questões geracionais e da própria dificuldade em produzir textos para um público mais jovem, quando suas referências são mais antigas e podem gerar um hiato entre a comediantes e a audiência.

Dani Franco (DF): *Ninguém riu porque ninguém sabia quem era [Roberto Leal] e a piada era muito boa. Então tem esse gap geracional, né? Então, ou você adapta suas piadas para a juventude ou a piada não vai entrar, né? Por isso que o “Se vira nos 40” foi legal, o público mais velho, comediantes mais velha, né? Mas você perguntou como é, então, é isso assim: dependendo da plateia, minhas piadas não fazem sentido. Mas se for mulher, mesmo jovem, acho que ela vai entender [...]. Mas em geral eu sou bem recebida, se tiver muito jovem eu não sou, não sou bem recebida não, não entra. Como eu falei stand-up a plateia ri quando ela se identifica, né?*

JS: *E aí nesse texto, na verdade, você trata de uma solidão da mulher mais velha? É isso?*

DF: *Da dificuldade... Eu tenho uma piada, eu posso te falar, a piada é assim... [...]. Eu falo que uma mulher de 50 anos como eu é considerada velha... Ah, “Por ser um país muito machista aqui no Brasil, uma mulher de 50 anos, como eu, é considerada velha. Considerada velha pelos caras da mesma idade que ela. Falam que ela é velha porque ela tem cabelo branco, tá na menopausa, tem barriga e tem peito caído. Só que esses caras, eles também, eles também tão na andropausa, eles têm barriga, eles têm cabelo branco e, pior, alguns são brochas”. E aí eu falo, “Peito caído dá pra chupar, já pau mole eu não sei se dá, eu não dou”, entendeu? Essa é a piada, então essa é uma piada, mas ela era bem maior, assim, eu falava, mas não é exatamente sobre a solidão, então, né? É mais sobre a discriminação.*

Dani Franco, depoimento pessoal, 07/05/2020.

¹⁰⁵ Dos tópicos sobre saúde mental, foram citados textos sobre “ansiedade” (1), “terapia” (2), “psiquiatria” (1), “saúde mental” (1) e “depressão” (1).

¹⁰⁶ Elenco composto por Fernando Borghi, Edson Duavy, Dani Franco, Lu Fontenele, Nill Sousa, Rodrigo Arijon, Talita Halliday.

Figura 32 – Dani Franco no palco do “Se vira nos 40+”. Espaço da Comédia, São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Por sua vez, a despeito de piadas sobre ser uma boa ou má dona de casa, que foram até a década de 90 frequente tema da produção cômica das mulheres, como afirmou Barreca (2013), considerando-se ainda o perfil das comediantes interlocutoras, entre elas não foi citado nada que remetesse à ocupação de dona de casa ou mesmo de trabalhos domésticos. Por outro lado, sete das interlocutoras de pesquisa afirmaram abordar suas profissões e experiências no mercado de trabalho¹⁰⁷.

Já entre os temas mais comuns, está “sexo”, abordado por 14 das 25 interlocutoras de pesquisa. A folclorista Carol Mitchell (1978) lembra que pensadores como Freud e Gershon Legman, desconsiderando a tradição de contar piadas entre mulheres e para grupos menores, reforçaram a perspectiva de que piadas sexuais que abordam a obscenidade de forma mais agressiva são primariamente masculinas. A autora aponta que mulheres contam piadas para entreter, gerar coesão de grupo, mostrar interesse sexual em homens ou constrangê-los. Corroborando esta visão, Rayna Green (1977, p. 29) observa que, como mulheres não deveriam saber ou reproduzir certas coisas, o ato de falar já desafiava certas regras e entre elas colocavam à prova tudo o que era sagrado, como homens, igreja e família.

Segundo Walker (1988), se antes estes espaços eram circunscritos à cozinha, à varanda e à sala, tradicionais espaços que as mulheres ocupavam, hoje se estendem ao escritório, às

¹⁰⁷ Das profissões e experiências citadas estão, “antiga profissão de atriz na televisão” (1); “advogada” (1); “concurseira” (1), “professora de português” (1), “professora” (1), “veterinária” (2), “letrista” (1) e “comediante” (1).

aulas de ginástica e de aula etc. Nesta perspectiva, segundo a autora, o humor opera como forma de protesto e atesta um senso de opressão também compartilhado entre as mulheres que corroboram no entendimento do cômico. Daí também porque acionar estratégias com o objetivo de amenizar choques e lidar com outras quebras de expectativas quando este humor é público, pois corre o risco de usurpar o domínio masculino na sexualidade.

Por sua vez, Barreca (2013, p. 150, tradução minha) observa que compartilhar histórias ou piadas sexuais, embora tenha sido um conjunto particular de experiências massivamente monitorada, é prática comum entre as mulheres, pois “rir em grupo de piadas ou de histórias sexuais significa que ninguém precisa assumir a responsabilidade pessoal por quebrar o tabu – todos admitem ter o mesmo sentimento ao mesmo tempo”¹⁰⁸. A autora, ademais, aponta que a diferença no humor sexual (e não diferenças sexuais no humor) reside nas diferenças do que homens e mulheres acham engraçado sobre o sexo. Prossegue sustentando que homens podem ficar constrangidos com piadas e brincadeiras sobre questões sexuais, sentindo que alguma inadequação sexual é dirigida a eles, por isso, “as mulheres costumam ser cautelosas ao usar o humor perto dos homens, não porque percebam os homens individualmente como poderosos, mas porque os percebem como vulneráveis, facilmente magoados” (BARRECA, 2013, p. 65, tradução minha)¹⁰⁹.

Ao que indicam também as críticas de muitos do meio da stand-up de que mulheres só falam de sexo, compartilhar histórias e piadas sexuais não deixa de ser prática comum entre as mulheres também no palco. Por outro lado, visto a insistência de sugerir “temas universais” às comediantes, essas mesmas críticas ainda nos indicam que muito do incômodo dos homens em relação às piadas sexuais feitas por mulheres talvez não tenha mudado tanto assim até hoje.

É preciso observar que há um consenso entre comediantes stand-up sobre “sexo” ser um tema coringa, pois frequentemente funciona com a maior parte dos tipos de plateia, tanto as do interior quanto as das capitais, por ser tema comum. Babu Carreira observa que “sexo” foi um dos poucos temas que permitiam às comediantes ocuparem os palcos no início da

¹⁰⁸ No original, “Laughing in a group at sexual jokes or stories means that nobody has to take personal responsibility for breaking the taboo – everybody admits to having the same feelings all at once” (BARRECA, 2013, p. 150).

¹⁰⁹ No original, “Women are often cautious about using humor around men, not because they perceive individual men as powerful, but because they perceive them as vulnerable, easily wounded” (BARRECA, 2013, p. 65).

stand-up comedy no Brasil. Isso porque uma plateia também composta majoritariamente por homens brancos e heterossexuais pouco se importaria com o que mais uma comediante tinha a falar sobre o mundo, não fosse pela perspectiva da autodepreciação ou por piadas sobre questões sexuais que não os desafiassem, mas que, ao contrário, eles pudessem entender a comediante como sexualmente disponível e convidativa.

No entanto, vale notar que, embora hoje haja maiores possibilidades para falarem sobre sexo em cena, a comediante terá que levar em consideração os limites tanto do público, para que não pareça agressiva ou vulgar demais (BARRECA, 2013) (mobilizando, por exemplo, as estratégias por elas descritas em capítulo anterior, como substituição de expressões, jogos de palavras etc.), cuidando para que não exceda, do outro lado, os limites do circuito de comediantes e dos donos dos bares e dos *comedy* que as rondam ou que estão inseridas.

Mas, mais do que ser um tema fácil para agradar ao público e ao meio, Fraiberg (1994, p. 321) lembra que, ao falar de sexo, geralmente as mulheres estão falando de relações de gênero e de relações heterossexuais. Do outro lado, o sexo e as sexualidades não heterossexuais são abordados por apenas três interlocutoras de pesquisa, que falam sobre ser lésbica (1) e abordam a bissexualidade (2). Estas comediantes afirmam ser geralmente bem recebidas pelo público de capitais de estados, mas não necessariamente pelos públicos de interiores em que perspectivas ainda mais conservadoras podem ser postas à prova.

Para além de piadas sobre sexo, temas como casamento, cantadas, divórcio, ex-namorados, traição, aplicativos para namoro, relacionamento abusivo e homem, citados no total por 15 das interlocutoras de pesquisa, extrapolam as piadas sobre “pinto” e “pinto pequeno”, levantadas somente por duas comediantes, e também compõem narrativas sobre relações de gênero e relações heterossexuais¹¹⁰. Explorando abordagens e tiradas para além das tradicionais piadas sobre órgãos sexuais masculinos, estas narrativas não deixam de apontar o homem como objeto risível sob a perspectiva das mulheres. Como um dos recursos possíveis para se rir deles, a antropóloga Mahadev Apte (1985), aponta os estereótipos humorísticos dos homens, os quais emergem na tradição de compartilhamento de histórias e de piadas entre as mulheres em espaços privados e reservados.

¹¹⁰ No guarda-chuva das relações de gênero e relações heterossexuais, além de sexo, foram citadas as piadas sobre “pinto” (1), “pinto pequeno” (1), “homem” (5), “casamento” (3), “relacionamento” (6), “cantadas” (2), “divórcio” (1), “ex-namorado” (1), “ser traída” (1), “Tinder” (1) e “relacionamento abusivo” (1).

Os estereótipos humorísticos dos homens existem de fato há muito tempo no humor das mulheres e estão diretamente relacionados à posição subordinada das mulheres na sociedade. Os homens são vistos como orgulhosos, presunçosos, bagunceiros, turbulentos e indignos de confiança – todas características de uma maioria governante que leva a si mesma e o seu papel muito a sério – e o uso desses estereótipos no humor das mulheres busca minar a posição de domínio do homem (WALKER, 1988, p. 135-136, tradução minha)¹¹¹.

Por outro lado, Crescêncio (2016) observa que no humor produzido por mulheres há menos riso dos estereótipos masculinos do que dos modelos de masculinidades e seus impactos na vida delas e deles. Isso porque, para a autora, enquanto homens riem das mulheres e das características que criaram e que colocaram como ideais para elas (ser bonita/feia, magra/gorda, burra/inteligente etc.), as mulheres riem de uma estrutura que posiciona os homens como mais fortes e mais poderosos e que implicam, portanto, relações desiguais.

Da mesma forma, os retratos das relações de gênero podem emergir quando falam sobre “mulheres”, tema especificamente citado por 11 interlocutoras de pesquisa. É válido ainda notar que seis delas falam sobre “menstruação”, enquanto 11 das interlocutoras falam sobre seus corpos¹¹². Por fim, a despeito de 3 comediantes que abordam a opção pela não maternidade, a maternidade é abordada pelas 5 interlocutoras que têm filhos¹¹³.

Piadas sobre relações de gênero, relações heterossexuais ou mesmo aquelas que ditam sobre o corpo ou sobre a maternidade em si, não são novidade na comédia produzida por mulheres que, de forma óbvia, vão imprimir seus cotidianos e suas visões de mundo fundamentadas nestas experiências em suas narrativas. No entanto, é interessante notar que, como dito em capítulo anterior, enquanto apenas 2 das 25 interlocutoras mobilizam a autodepreciação em seus textos, piadas sobre sexo, relações afetivas, de gênero, corpo e mesmo sobre a maternidade, entre outros, não parecem estar, entre as outras interlocutoras de pesquisa, tratando as mulheres como objetos risíveis e sim as próprias relações nas quais se

¹¹¹ No original, “Humorous stereotypes of men have in fact existed for a long time in women’s humor, and these stereotypes are directly related to women’s subordinate position in society. Men are seen as proud, boastful, messy, boisterous, and untrustworthy – all characteristics of a ruling majority that takes itself and its role very seriously – and the use of these stereotypes in women’s humor seeks to undermine man’s position of dominance” (WALKER, 1988, p. 135-136).

¹¹² Os textos citados sobre o corpo das mulheres interlocutoras foram “peso” (7), “altura” (1), “peito pequeno” (1), “capô de fusca” (1), “peluda” (1), “depilação” (1) e “depilação anal” (1)

¹¹³ Dos textos sobre a maternidade, foram citados “gravidez” (3), “maternidade” (5), “parto” (2), “corpo após gravidez” (1) e “violência obstétrica” (1).

inscrevem.

Isso não quer dizer que estas comediantes deixam de mobilizar os estereótipos sobre a mulher como recursos humorísticos, ao contrário, muitas vezes brincam com eles, ampliando-os para contestá-los e torná-los ridículos (WALKER, 1988; RUSSELL, 2002), fazendo desta distorção parte essencial da piada. A questão, portanto, não é o mero acionamento de estereótipos, mas como e para que são acionados, ou seja, o que se faz com eles.

Por exemplo, Babu Carreira, em uma de suas apresentações anuncia ao público que está de dieta, tratando de forma hilária os absurdos e os preconceitos sociais que rondam as pessoas gordas. Entre outras partes do texto, diz que, “*eu não tenho problema nenhum com gente magra, eu tenho amigas magras*” e critica as modas sobre as dietas e ofensas disfarçadas de incentivo daqueles que dizem aos gordos que ficarão bonitos se tiverem êxito na perda de peso. Em certo momento, Babu interage com a plateia e desafia uma mulher da audiência a dizer seu peso. A comediante brinca com a magreza da participante até que resolve esclarecer que aquilo não era uma competição, mas desafia novamente, “*mas caso fosse uma competição, Tuane, você conseguiria fazer isso?*” quando finaliza abrindo um *espacate*¹¹⁴.

Babu Carreira (BC): *Eu sinto que a plateia precisa entender que eu não vou ser aquela gorda que eles estão acostumados. Então existe um momento – eu entendi isso a duras penas, né? – que existe a preparação. Mas existem várias formas que você pode preparar esse terreno, que você não precisa nem falar sobre isso, mas uma coisa de postura, a maneira que você entra no palco, né? Eu tinha uma coisa de entrar fazendo uma gracinha assim [cara de fofinha] que eu vi que eu não podia, porque eu tinha que entrar bem pra galera já entender que era uma gorda bem. Então fazer uma piada sobre ser gorda e me colocando pra cima sempre na hora de entrar. E é meio isso, né? Eu sinto que, por exemplo, quando eu espaco, eu ganho a plateia imediatamente porque é uma coisa muito inesperada. E eles meio que entendem, “Não, ela realmente não é essa gorda que a gente tava pensando, ela é outra gorda, ela é outro negócio”, entendeu? “Ela é outra mulher”.*

JS: *Qual que é a gorda que eles estão esperando, Babu?*

BC: *É uma coisa de tipo, “Ai, gente, sabe como é que é, né? Eu sou gorda, eu quebrei a cama há-há-há. Sabe como é que é né? Eu não coube. Há-há-há. Sabe como é que é, né? Eu não transo porque eu sou gorda”. Esse tipo de coisa, entendeu? Que eu não consigo porque eu não acredito nelas e se eu acredito eu quero não acreditar [risos]. E eu quero que ninguém acredite [...].*

JS: *Você quebra isso, né?*

BC: *Até pra mim, sabe? Eu não sou todo esse empoderamento que tá no palco, mas eu acho que o importa para o mundo não é como eu me sinto, mas como eu sei que é certo.*

¹¹⁴ Babu Carreira em “Os Segredos das Dietas I Stand-up - Babu Carreira” [07min08seg]. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWQujuR6qH4>. Postado em 23 jan. 2020. 12.979 visualizações até 04 março 2021, data de acesso.

Babu Carreira, depoimento pessoal, 20/04/2020.

Figura 33 – Babu Carreira no palco do Restaurante Al Janiah. São Paulo/São Paulo. 2020.
Crédito da imagem: Rafael Aristóteles.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Babu oferece uma construção de cena performática por meio da oralidade e dos estigmas que seu corpo carrega, brincando ao mesmo tempo em que contesta os estereótipos operantes. Dentre tantas outras interlocutoras, a comediante Luciana D'Aulizio narra interessante transformação de abordagem em cena quando questionada por uma colega de trabalho sobre a perspectiva mais depreciativa que mobilizava em seu texto sobre corpo pós-gravidez.

Muitas vezes o texto de stand-up começa com você se sacaneando de alguma forma, é mais uma coisa de, “Olha, gente, tô aberta a brincadeira, tô zoando os outros, mas antes tô zoando a mim”. Questão da autodepreciação, né? Só que aí eu falei, “Eu não posso ficar como um refém disso”. Porque até na apresentação que eu fiz no Mamacitas, uma das comediantes falou assim, “Cara, eu não tive essa sensação que você teve em relação à barriguinha, sabe? Então eu acho que você pode chegar e pode pensar se não vale a pena você colocar uma outra apresentação”. E aí eu comecei a pensar um pouco nisso e o que eu poderia fazer. E aí, hoje em dia, por exemplo, a minha apresentação é completamente diferente, sabe? Eu começo fazendo tipo um coach light com as mães, entendeu?

Luciana D'Aulizio, depoimento pessoal, 22/04/2020.

Lawrence Levine (1977) aponta que é frequente que, em cena, grupos marginalizados aacionem um estereótipo não necessariamente para reafirmá-lo, mas para desafiá-lo, assim

como os pressupostos culturais que o alimentam. Segundo Gilbert (1997, p. 317, tradução minha), por conta do “nós contra eles” e com fortes críticas sociais mais livres de retaliação quando oferecidas num contexto cômico, não é raro que comediantes de grupos marginalizados se projetem vítimas para que “subvertam seus próprios status, incorporando o potencial poder do despoder”¹¹⁵. Para a autora, os estereótipos e as generalizações são instrumentos humorísticos, e “as comediantes, como tantos outros, performam suas marginalidades em uma cena simultaneamente opressiva (usando humilhantes estereótipos) e transgressiva (desconfiando destes mesmos estereótipos por meio do discurso humorístico)” (GILBERT, 1997, p. 318, tradução minha)¹¹⁶. Nesta perspectiva, chama-se a atenção para a ideia de que, ao articularem estereótipos, as comediantes podem positivar uma identidade marginal, subvertendo as relações de poder ditas tradicionais. Nesta perspectiva, o potencial do que se pode quando não se pode, é o poder (no sentido de poder fazer algo) exercido por aquelas que recorrentemente não o podem exercer (por condicionantes internos ou externos).

Para Walker (1988, p. 126, tradução minha), as comediantes, cientes e em desacordo desse complexo de estereótipos em que estão imbricadas, ditam estratégias outras para que o humor funcione, estabelecendo uma base de poder a partir da qual poderão manipular e jogar esse complexo jogo cômico e cênico, dado que podem “desarmar o grupo dominador, reivindicando liberdade para a ação subversiva em cena”¹¹⁷, o que também implica solidariedade de grupo. Isso porque, segundo a autora, elas estão favoravelmente posicionadas para observar e criticar, adotando a postura do “tolo sábio” que se dá conta de verdades que aqueles do grupo dominante não podem ou não querem ver. Neste momento, de acordo com Walker (1988), do mesmo modo é possível a identificação de um grupo com certos interesses e questões comuns com base nas narrativas cômicas.

O humor é uma das expressões dos códigos pelos quais um grupo opera. Os tópicos e as formas de expressão humorística são um índice dos valores e tabus dos grupos e o humor pode estar tão intimamente ligado à identidade do grupo que é quase ininteligível para qualquer pessoa de fora dele [...]. O

¹¹⁵ No original, “they may subvert their own status by embodying the potential power of powerlessness” (GILBERT, 1997, p. 317).

¹¹⁶ No original, “female comics, like so many others, perform their marginality in an act simultaneously oppressive (by using demeaning stereotypes) and transgressive (by interrogating those very stereotypes through humorous discourse)” (GILBERT, 1997, p. 318).

¹¹⁷ No original, “Outward submission disarms the dominant group and provides the freedom for subversive action and group solidarity” (WALKER, 1988, p. 126).

humor das mulheres, assim como o humor das minorias, aciona uma consciência de identidade de grupo, muitas vezes apresentando uma dialética “nós-eles” [...] (WALKER, 1988, p. 105, tradução minha)¹¹⁸.

Em consonância com Russ (1983), Barreca (2013) indica que o gênero do narrador implica uma não neutralidade das piadas e das histórias cômicas, novamente confrontando a universalidade creditada às narrativas dos homens em detrimento de uma pretensa especificidade das mulheres, enquadradas em *sets* de expectativas culturais distintos. No entanto, Walker (1988, p. 130, tradução minha) observa que, pressupondo e enfatizando o conhecimento ou a experiência comum, utilizar o “nós”, ao mesmo tempo que identifica e atualiza a própria noção de grupo, aciona um artifício verbal que também deixa claro um contraste “nós-eles”, pois, “Tal linguagem perpetua os estereótipos masculinos-femininos tradicionais e, paradoxalmente, universaliza a experiência da mulher, dando-lhe o peso da compreensão cultural estabelecida”¹¹⁹.

Gilbert (1997), por sua vez, lembra que, por representarem um grupo marginalizado pela cultura masculina dominante, as mulheres oferecem interessantes exemplos de retóricas de um humor autobiográfico, mostrando à audiência a indissociabilidade entre o ser e a cultura. É nesse sentido que, no próximo subtópico, trato de como as interlocutoras de pesquisa tomam o cotidiano como matéria prima de suas piadas que, embora risível no palco, é enfatizado e se movimenta na chave do “incômodo” e da desigualdade. Evidenciam, assim, que todos fazem e podem fazer piadas sobre o cotidiano, mas que não o farão da mesma forma ou destacando as mesmas coisas.

4.2 O humor é uma forma também de dizer para as pessoas que eu estou de saco cheio¹²⁰

É nesse jogo entre a retórica de um humor autobiográfico do *self as context* e a tentativa de universalizar as experiências das mulheres que, para além do que falam, o porquê

¹¹⁸ No original, “Humor is one of the expressions of the codes by which a group operates. The topics and forms of humorous expression are an index to the values and the taboos of the group, and the humor can be so intimately tied to group identity as to be almost unintelligible to anyone outside the group. [...]. Women’s humor, like minority humor, displays a consciousness of a group identity, often posing a ‘we-they’ dialectic [...]” (WALKER, 1988, p. 105).

¹¹⁹ No original, “Such language both perpetuates traditional male-female stereotypes and, paradoxically, universalizes the woman’s experience, giving it the weight of established cultural understanding” (WALKER, 1988, p. 130).

¹²⁰ Trecho de depoimento pessoal de Bruna Braga em 09/08/2020.

as comediantes optam por tratar de tais temas e sobre tais perspectivas é especialmente interessante e emergiu como algo também significativo às interlocutoras de pesquisa. Entre o “eu” e o “nós” do grupo, entre o palco e a audiência, a legitimidade que o êxito da performance cômica na stand-up comedy propicia, ganha especial densidade para as interlocutoras quando os temas de que tratam dizem respeito aos “incômodos” inscritos em seus cotidianos, como narra a comediantes Giovana Fagundes.

Giovana Fagundes (GF): Mas, num geral, eu percebo que é bem problemático uma mulher, ainda mais dentro daquilo que eu te falei – que eu sou uma mulher que eu não tenho cara de engraçada, ou de alguém que vai fazer comédia e que eu tenho um padrão de beleza socialmente aceito – falando sobre liberdade sexual é muito incomodativo. É incomodativo na minha vida normal, não tem como não ser no palco, entende?

JS: A lógica de quebrar a lógica. Por que insistir num texto que você acha que alguns públicos não recebem tão bem?

GF: Porque eu quero falar sobre isso. E, justamente por isso ser um incômodo, é só um gatilho a mais, uma motivação a mais para eu ter muita vontade de falar disso. E eu quero falar sobre as minhas verdades.

Giovana Fagundes, depoimento pessoal, 11/04/2020.

Próximo da fala da comediantes Giovana Fagundes, o lugar do “incômodo” emergiu durante as entrevistas com as interlocutoras de pesquisa como matriz para a criação de seus textos. Angústias, frustrações e inquietações tanto sobre trivialidades cotidianas quanto aquelas inspiradas em eventos mais violentos, como sobre “relacionamento abusivo” ou “violência obstétrica”, marcaram as motivações para que elas produzissem suas piadas, escolhendo, entre tantos temas da vida, sobre o que falar.

Eu acho que eu tenho muita raiva do mundo, assim, das coisas que já me aconteceram e aí acho que ficou fácil levar para o palco porque é uma indignação real, mesmo que seja com coisas pequenas. Tipo, eu fiz um texto, antes da pandemia, sobre a mulher ter passado o carrinho de mercado no meu pé, a situação real durou cinco segundos, a mulher veio e passou o carrinho no meu pé. Pronto, foi só isso. Só que a indignação de ter acontecido é o acúmulo de muita coisa na minha vida e aí vira um texto de quinze minutos: o carrinho no meu pé, um texto cheio de curvas, de altos e baixos, e de não sei o quê. Porque existe essa indignação enraizada já em mim. Então, eu acho que o humor é uma forma também de eu dizer para as pessoas que eu estou de saco cheio, sabe?

Bruna Braga, depoimento pessoal, 09/08/2020.

Tratando-se de uma comédia que clama pelos causos da vida cotidiana da cidade, a narrativa, como afirmou Gilbert (1997), quando assumida por grupos marginalizados pela cultura masculina branca dominante, terá como fator determinante uma complexa teia de fatores como raça, gênero, orientação sexual e experiência de vida, que fundamentará a base por trás das suas máscaras cênicas de palco. É nesse sentido que Walker (1988, p. 54, tradução minha) observa que “é muito mais provável que a sátira da mulher se baseie na

realidade de sua vida cotidiana e expresse de forma mais direta um desconforto imediato com essa vida, geralmente decorrente da experiência da narradora como mulher”¹²¹, sem perder de vista outros marcadores sociais da diferença os quais carregam e que vão implicar nestas experiências.

Nesta perspectiva, as comediantes com as quais pude conversar expressaram muitas de suas dores, de suas frustrações e indignações em suas histórias e causos como inspiração para seus textos cômicos, encontrando no palco espaços para confrontar e burlar, mesmo que momentaneamente, essas realidades – instantes em que subvertem também suas posições sociais. Compartilhar histórias sobre si mesmas, dispondo de máscaras cênicas para assumir essas narrativas em cena, tensiona essas subjetividades e, transformando “incômodos” em riso, conforme Walker (1988), intensificam as experiências quando assumem a perspectiva do “nós” (grupo) e são legitimadas, em especial, por esse mesmo grupo em que se inserem.

Tanto que eu penso como um solo... Ou não sei, como material meu, penso assim, em colocar assim, “Isso não é um show de stand-up, é um pedido de socorro” [risos]. [...] Porque todas as coisas que eu faço piada – é igual eu te falei no começo – são as coisas duras que eu passo na vida e que eu decidi transformar em piada, mas é tudo coisa pesada. A história do meu parto foi uma superação. Eu tenho um vídeo com os meninos do Em Pé na Rede, que assim, quando eu escrevi aquela piada, eu consegui lembrar do meu parto sem sentir dor e sem sentir vergonha. Mas toda vez que eu lembrava do parto do meu filho, do Gabriel, eu sentia uma vergonha tão grande, Ju, que me dava até vontade de chorar. [...] Então quando eu lembrava desse dia, véio, eu sentia uma dor muito grande, muito grande. E eu consegui fazer uma piada inteira – seis minutos de piada – que é o tempo todo riso, graças a Deus! Véio, todo mundo ri, todo mundo ri. Até na parte que eu conto, [...] na hora que ele [o médico] falou, “Vamos fazer a cesárea e tal, prepara ela”, é... A enfermeira veio, pegou a cadeira e tal, me ajudou, tudo muito tenso assim. Ele falou assim, “Nossa, uma mulher deste tamanho não serve pra nada?”. Porque eu sou grandona, né? Aí eu só pensei, “Nossa, meu Deus, eu não tô dando conta de ter meu filho, será que eu vou morrer?”. Tipo, assim, porque o cara simplesmente não me explicava, só ficava, “Levanta, vira, abre a perna”, sabe? Como se eu tivesse que saber e isso me machucava muito até o dia que eu escrevi a piada, depois que eu escrevi a piada [suspiro de alívio] só passou. E é isso, é isso, é o sentido de todos os meus textos. Pegar todas as coisas duras que eu passo na vida e transformar em piada [...]. E as mulheres que passam pelo mesmo, eu... Eu sinto, eu sinto que é um desabafo pra elas também, total.

Niny Magalhães, depoimento pessoal, 14/04/2020.

¹²¹ No original, “The woman’s skit is far more likely to be grounded in the reality of her everyday life, and to express in more straightforward fashion an immediate discomfort with that life, usually arising from the speaker’s experience as a woman” (WALKER, 1988, p. 54).

Figura 34 – Niny Magalhães no palco do Comedy Central. Temporada 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Como afirmou Barreca (2013, p. 68), nesses tensionamentos também é possível experimentar as alegrias do excesso e da ruptura de tabus, sem que se deixe de rir só porque é fácil e divertido. É preciso, no entanto, distanciamento emocional para que a situação seja vista com clareza e descobrir sua natureza engraçada. A autora lembra que é frequente que mulheres produzam humor direcionado aos sistemas de valores normativos que, vigentes por tanto tempo e considerados tão normais, encontrar os seus ridículos é um desafio, mas cujas referências serão compreendidas pelo menos por parte da plateia. “Às vezes, só o próprio ato de nomear algo, dizer algo em voz alta, admitir algo sobre como vemos nossa vida já é o suficiente para nos fazer rir. É tão absurdo que percebemos que é engraçado assim que o vemos com clareza” (BARRECA, 2013, p. 186, tradução minha)¹²².

A questão do “incômodo” pôde ser percebida com tal relevância como matriz para a

¹²² No original, “Sometimes just the very act of naming something, saying something out loud, admitting something about how we view our lives is enough to make us laugh. It’s so absurd, we realize as soon as we see it clearly, that it’s funny” (BARRECA, 2013, p. 186).

produção de textos para algumas interlocutoras de pesquisa que, por vezes, mostrou-se como um desafio conseguir escrever e performar sobre certos temas, visto frequentemente como algo instintivo a se fazer. Nesta perspectiva, houve momentos em que expressaram frustração por até hoje não conseguirem acertar ou escreverem piadas sobre certas inquietações, como apontou Giovana Fagundes em seu relato anterior, quando afirmou que insiste em uma piada que até então não deu certo com todos os públicos porque é sobre algo que a incomoda, ou mesmo Eloá Rodrigues que, embora ainda não tenha conseguido elaborar textos sobre certas angústias e experiências dolorosas, igualmente vê esse processo como um desafio.

Eloá Rodrigues (ER): *Então assim, por exemplo, o meu objetivo quando eu comecei, “Eu preciso falar de imagem, eu preciso falar sobre a nossa obrigação de ser bonita, sobre o fato do homem ter o direito de ser porco e feio e a gente não”. Então eu preciso falar sobre isso. Eu ainda não consegui, talvez por ser um... O tema mais sensível pra mim, o tema que mais me coloca como... Que mais me machuca mesmo, uma coisa da minha existência, eu ainda não consegui falar. Então tem isso que eu quero falar ainda, é... Mas, nossa, me perdi na pergunta.*

JS: *Pode mandar bala.*

ER: *E, então, enfim eu vou escolhendo os temas...*

JS: *Você falou de humor como forma de expressão, você falou que é ouvida.*

ER: *Ah, sim, o que me dói. Eu quero falar sobre o que me dói porque eu sei que dói em outras pessoas também e a gente tem que falar sobre isso. E se eu conseguir fazer e ainda fazer as pessoas rirem de uma coisa que é tão ruim e que é tão... Entendeu?*

Eloá Rodrigues, depoimento pessoal, 16/04/2020.

Figura 35 – Eloá Rodrigues no palco do Pico Comedy. Indianópolis/São Paulo. 2019. Crédito da imagem: Felipe Shimada.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Como apontou Barreca (2013), o humor produzido por mulheres sempre foi uma forma poderosa de nos fazer ouvir, de chamar a atenção e o respeito do público. Observa, pois, como o humor não depreciativo e sem desvalorizar a experiência das mulheres pode abrir novos caminhos para o poder e o deleite quando observam o cotidiano das mulheres, as suas questões e as suas críticas sobre o mundo.

Reconhecer que as mulheres, longe de serem meros símbolos ou arquétipos, são seres humanos completos com identidades individuais ainda é arriscado e sedicioso, que é uma das razões pelas quais o humor das mulheres é divertido. [...] As comediantes e humoristas têm a sagacidade e a coragem de dizer o que a maioria de nós é covarde ou receoso demais para admitir, e articulam de forma consciente a situação ao nosso redor, que ninguém mais expressa. Fazendo isso, o melhor delas nos ajuda a encontrar nosso próprio humor no dia a dia; elas nos ajudam a lembrar de rir do que não vimos na primeira vez. Ao questionar, zombar e desmistificar o mundo, as mulheres engraçadas ilustram que o humor é a terceira trilha de nossa cultura: eletrificada, poderosa e perigosa (BARRECA, 2013, p. xxxviii, tradução minha)¹²³.

Nesta perspectiva, a comediantes Ju Querido relata um pouco da importância a que atribui às abordagens cômicas sobre elementos que constituem o cotidiano de muitas das mulheres. Nem sempre ouvidas dentro e fora do palco, mas muitas vezes invisibilizadas ou criadas barreiras para a sua compreensão, Ju aponta a necessidade da exposição e, de certa forma, da normatização do óbvio destas rotinas, e o uso do humor como meio privilegiado para abordá-las.

Eu acho que por conta desse movimento que é muito importante e que faz com que as coisas relacionadas às mulheres seja algo normal: uma celulite, por exemplo, uma menstruação. Que é uma coisa da nossa natureza, normal que acontece sempre e que sempre foi visto como tabu. Sabe? “Ah, fiquei com fulano, porra, a noite foi assim, assim, assim”. Caralho, mas todo mundo fica, por que se eu falar eu vou ser escrota? Entendeu? Eu acho que essa quebra de barreiras, de tabus, de preconceitos vem abrindo mais espaço para que as pessoas que nos escutem falando esse tipo de coisa e soe normal, seja uma coisa normal.

Ju Querido, depoimento pessoal, 03/05/2020.

¹²³ No original, “To recognize that women, far from being mere symbols or archetypes, are full-fledged human beings with individual identities is still to be both risky and seditious, which is one of the reasons women’s humor is fun. [...]. Women comics and humorists have the wit and courage to say what most of us are too cowardly or anxious to admit, and articulate awareness of the situation around us that no one else voices. While they’re at it, the best of them helps us find our own humor in the everyday; they help us remember to laugh at what we didn’t see the first time. By questioning, mocking, and demystifying the world, funny women illustrate that humor is our culture’s third rail: electrified, powerful, and dangerous” (BARRECA, 2013, p. xxxviii).

Não resta dúvida de que todas essas expressões de subjetividades são sentidas e foram narradas com maior ou menor grau de intensidade e igualmente podem se referir a diversas e distintas questões baseadas nas experiências de vida das interlocutoras de pesquisa. No entanto, faço um esforço em encaixar, mesmo que de forma arbitrária, essas inspirações subjetivas dentro desta categoria de “incômodo” anunciada pela comediante Giovana Fagundes e também por outras interlocutoras, que pode englobar e expressar dores, angústias, frustrações, indignações, inquietações, raiva, ódio etc. Nem sempre ditas objetivamente nestas mesmas palavras por elas, em detrimento de expressões de prazer e de despreocupação, o lugar, mesmo que reminescente, dos “incômodos” que permeia as experiências das mulheres na vida cotidiana urbana e que enfatiza as suas marcas de desigualdades, emergiu de forma considerável para agenciarem suas narrativas.

JS: *De quais temas você trata?*

Arianna Nutt (AN): *Eu trato da minha percepção da chegada dos 40 [...], foi uma coisa muito louca quando eu cheguei nos 40: eu pensei que não era possível, “Cheguei no meio da vida, como assim?”. Eu fiquei meio doida. Eu falo sobre isso, eu falo que eu não sou mãe de gente, porque eu não quero mesmo, eu falo sobre as observações que a minha mãe faz sobre eu não querer ter filho, sobre eu ser uma mulher nordestina fora do padrão, porque eu não quero marido, nem filho, porém não sou sapatão – porque lá é sinônimo, né? E aqui não. Então hoje eu sou uma mulher nordestina, hétero e que não quero filho. É uma coisa que, para a minha mãe, não entra na cabeça dela. E não quero casamento. Eu falo sobre as minhas plantas, eu falo quando eu entrei no Tinder, eu falo sobre ser traída: eu falo sobre o cotidiano de qualquer mulher da minha idade.*

Arianna Nutt, depoimento pessoal, 12/08/2020.

Sobre a expressão destas subjetividades por meio do humor, próximo ao que as interlocutoras de pesquisa indicaram, Walker (1988, p. 138, tradução minha) observou que, embora borradas as fronteiras entre o “nós” e “eles” pela posição menos isolada das mulheres brancas, que ao mesmo tempo ocupam posições dominantes e também estranhas ao poder, e que não pode ser comparada à posição das minorias raciais e étnicas, as comediantes mobilizam estratégias similares do humor produzido por estes outros grupos, “camuflando, com o riso, a dor do forasteiro a quem é negado o acesso ao poder e deve viver segundo as regras de outrem”¹²⁴. A autora, ademais, aponta como mulheres se identificam mais como contadoras de histórias, em que o humor funciona como um meio de comunicação em que há trocas de experiências, do que como contadoras de piadas que disputam o melhor texto. “E,

¹²⁴ No original, “Camouflaging with laughter the pain of the outsider who is denied access to power and must live by someone else’s rules” (WALKER, 1988, p. 137-38).

não surpreendentemente, tratam de questões de particular importância para as mulheres. O humor presente nessas histórias revelará ou explorará as respostas das mulheres ao mundo e, ao ouvir o lado delas sobre as coisas, as mulheres responderão fortemente” (BARRECA, 2013, p. 118, tradução minha)¹²⁵.

Relacionado a isso está o fato de que a expressão humorística das mulheres quase nunca é puramente cômica ou absurda. Mesmo quando, como é frequentemente o caso, aponta para a miríade de absurdos que as mulheres foram forçadas a suportar nesta cultura, carrega consigo não o sentimento despreocupado que é privilégio dos poderosos, mas um subtexto de angústia e de frustração (WALKER, 1988, p. xii, tradução minha)¹²⁶.

Três décadas depois das teóricas feministas Nancy A. Walker (1988) e Regina Barreca (2013) argumentarem sobre o humor produzido por mulheres como um espaço de expressão de dores, de frustrações e de inquietações, estas expressões continuaram a emergir nas narrativas das comediantes interlocutoras de pesquisa. No entanto, é preciso afirmar que essa proximidade não aparece como reminiscência de um humor ultrapassado ou espelhado em modelos de comédias outrora produzido por mulheres, ao contrário, manifesta-se na atualidade de experiências ainda não convincentes e dignas de contestação dos status e das realidades das interlocutoras.

Essa atualização vem recheada de outras abordagens, novas perspectivas e nuances do cotidiano das comediantes no palco e mesmo com novos formatos de piadas e de narrativas que também se adaptaram às preferências e ondas de um corrente público consumidor e das novas tecnologias. Esse outro cenário ainda abre novos leques de possibilidades para a produção cômica e performática por mulheres que também dizem respeito à ampliação de suas possibilidades de transitar e de ocupar com êxito esses espaços.

Entretanto, esse contexto do mesmo modo deixa claro que, embora muita coisa tenha mudado na formatação da vida rotineira das mulheres, o que implica dizer que muitas das desigualdades sociais de gênero também foram atualizadas, ainda há muitas reminiscências

¹²⁵ No original, “And, not surprisingly, these will concern issues of particular importance to women. The humor present in these stories will uncover or explore feminine responses to the world, and by hearing the woman’s side of things, women will respond strongly” (BARRECA, 2013, p. 118).

¹²⁶ No original, “Related to this is the fact that women’s humorous expression is almost never purely comic or absurd. Even when, as is frequently the case, it points to the myriad absurdities that women have been forced to endure in this culture, it carries with it not the lighthearted feeling that is the privilege of the powerful, but instead a subtext of anguish and frustration” (WALKER, 1988, p. xii).

daquelas antigas normatividades, muitas reformuladas ou reelaboradas para este outro cenário, ganhando novas nuances e pontos de atrito na organização social. Interessante notar como, com uma nova leva de comediantes, o discurso cômico nas stand-up comedy igualmente é diversificado e permitirá que explorem com maior liberdade outras questões das experiências das mulheres do século XXI, com narrativas que vão nos dar dicas sobre as representações das mulheres na contemporaneidade e mesmo sobre suas demandas e satisfações.

Embora essa diversificação de discursos esteja circunscrita às vozes das mulheres que têm acesso ao palco da stand-up comedy, seguindo um perfil de brancas e mais classe média, devemos considerar que, como observou Barreca (2013, p. 33-34, tradução minha), muitas stand-up, dependendo das experiências que mobilizam para seu material, “refletem de volta para nós nossas próprias experiências [...]. Uma vez que grande parte do material feito por essas profissionais ainda lembra muito as conversas cotidianas das mulheres, é um pequeno salto passar de seu repertório para o nosso”¹²⁷.

Dani Franco (DF): *Eu falo sobre, é.... Eu falo sobre as coisas que me irritam: eu falo sobre o machismo, eu falo sobre mulher de 50 anos ser discriminada, é discriminação, né? Que sofre preconceito dos homens. Eu falo sobre.... Bastante sobre política eu falo, tenho várias piadas de política porque eu sou uma pessoa muito ligada em política, então, pra mim esse governo neste sentido é bom [risos]. [...] É... Machismo, falo sobre dificuldades sexuais minhas. Que mais? Ah, deixa eu ver o que mais... Eu giro nesses temas, assim, falo bastante sobre mim, assim, sobre minha vida, sobre os caras que eu saio, falo sobre homens, muito sobre homens. São as minhas experiências, né? Não homem, mas as coisas que acontecem comigo, é sobre isso basicamente. Machismo, discriminação, política. É acho que é isso, são os temas que eu mais falo, assim, abordo.*

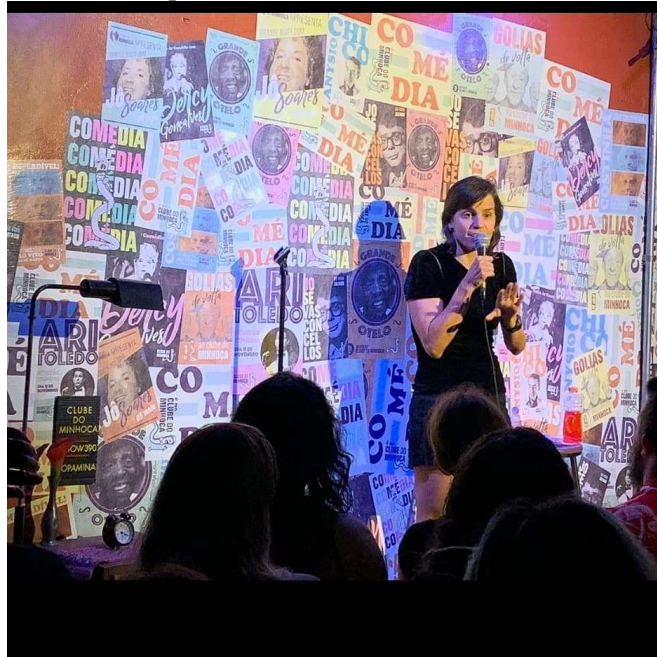
JS: *Dani, eu tenho várias perguntas sobre seus temas. Primeiro, o que te motiva a levar essas abordagens para o palco?*

DF: *É.... São coisas que me perturbam, são os temas que me perturbam, as coisas que me motivam e que me paralisam, assim. E eu tenho que, eu falo sobre isso pra ver se eu processo, mas é mais assim as coisas que me paralisam, coisas que me perturbam, então, né? Acho que são as coisas que me motivam. É isso: me perturba. Eu quero de alguma maneira processar isso e falar. Acho que é isso.*

Dani Franco, depoimento pessoal, 07/05/2020.

¹²⁷ No original, “many women stand-up comics reflect back to us our own experiences [...]. Since much of the material done by professional women comics is still very reminiscent of women’s everyday conversation, it is a small leap to move from their script to our own” (BARRECA, 2013, p. 33-34).

Figura 36 – Dani Franco no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2020.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Para Barreca (2013, p. xxxvii, tradução minha), com o propósito de mitigar um senso de alienação, o humor continua sendo crucial para as mulheres realizarem que não estão sozinhas, “Em outras palavras, saber que você não é o único vivenciando algo tira o sofrimento da comiserção: rir de algo é drenar o medo dele. Essa é pelo menos uma das razões pelas quais o sofrimento e o humor, quando compartilhados, são validados e se validam”¹²⁸. De acordo com a autora, para que as narrativas não se tornem assustadoras ou bizarras, tornamo-las engraçadas, fazendo piadas das próprias inquietações como uma forma de controlar a subjetividade. Usa-se a comédia para narrar uma experiência, tornando-a disponível sem atormentar o espectador ou o ouvinte em uma abordagem que será mais aceitável para que certos assuntos e tabus sejam acionados em público, permitindo-nos falar de questões mais próximas de nós mesmas. Embora falar sobre os “incômodos” não seja bem-vindo em muitos espaços narrativos, “obtemos permissão para falar sobre nós mesmas se expormos nossa dor de uma forma que não perturbe os outros” (BARRECA, 2013, p. 22,

¹²⁸ No original, “In other words, knowing that you’re not the only one experiencing something takes the misery out of commiseration: to laugh at something is to drain the fear out of it. That’s at least one reason suffering and humor, when shared, are both validated and validating” (BARRECA, 2013, p. xxxvii).

tradução minha)¹²⁹. Nesta perspectiva, a comediantes Pri Nobre, 28 anos, natural do Rio Grande do Sul e que se mudou para a capital carioca em busca de novas oportunidades na carreira de artista, relata de suas motivações para seus textos.

JS: E o que te motiva a escrever esses textos, Pri? O que te motivou a falar sobre ser gorda, vegana, gaúcha e depois Rio?

Pri Nobre (PN): O meu texto sobre ser gorda foi um texto que eu resolvi falar porque ele é uma... Por muito tempo eu venho me desconstruindo nessa questão, eu sempre fui uma mulher gorda e por muito tempo eu... Eu sempre me aceitei, mas eu sempre tive vários tabus como ainda tenho e falar sobre isso abertamente, subir no palco e falar para a quantidade de público que tiver, “Ah eu sou assim e o engraçado disso é isso, e de fazer, é isso, e comprar roupa é assim”. Hã! Foi um processo de cura para mim também, entendeu? Foi um processo de entendimento meu. Quando eu vi as pessoas rindo daquilo e gostando de mim, não rindo da minha cara, rindo comigo, sabe? Porque a vida inteira riram de mim por causa daquilo e agora eles estão rindo comigo porque eu mostrei a minha versão. Então foi, isso me levou a escrever e são assuntos também como foram os primeiros...

Pri Nobre, depoimento pessoal, 12/05/2020.

Como observado, as experiências das mulheres ocupam posições deslocadas na cultura masculina dominante e as suas narrativas carregarão, ainda que em partes, o peso destas mesmas posições. Embora colocadas em xeque, o uso do humor como um instrumento para serem ouvidas ou mesmo para expressarem seus “incômodos” é sentido como uma forma de compartilharem e de legitimarem suas experiências, colocando-as em posição de autoridade enquanto narradoras quando estão no palco e subvertendo, mesmo que momentaneamente, suas posições sociais na hierarquia social.

Dito isso, o que fica claro é que elas não compõem um monobloco, pois trazem distintos textos sobre variados temas, com mais liberdades hoje para que isso aconteça. No entanto, em certa medida, ainda dançam conforme a música: sem ceder demais, mas sem serem agressivas demais, pois há um público que ditará o êxito ou não da performance, bem como um circuito profissional ao qual procuram ter acesso. Em síntese, estas interlocutoras de pesquisa nos indicam que já podem ensaiar novas personas e novas narrativas, mas que ainda é preciso jogo de cintura para lidar com um complexo cultural de normativas, de estereótipos e também de expectativas do humor produzido por mulheres, o que não impedirá, na contramão destes condicionantes, que sejam donas das próprias narrativas no palco da stand-up comedy e sigam, boa medida, contestando as experiências do despoer por meio do humor.

¹²⁹ No original, “we get permission to talk about ourselves if we present our pain in such a way that it will not disturb others” (BARRECA, 2013, p. 22).

4.3 Como é bom ter uma narrativa que depende só de mim¹³⁰

Na dinâmica da performance stand-up comedy produzida por mulheres, a ocupação do palco não somente diverte e agrada aos outros, mas também a elas mesmas, mesmo que dispondo como matéria prima para a produção de suas piadas os “incômodos” ou as amarguras da vida cotidiana. Neste sentido, a escolha pela stand-up comedy, em detrimento da atuação em outros formatos de comédia, permite-lhes produzirem e performarem seus próprios textos e cenas, sem necessariamente utilizar outros adereços cênicos ou atuarem como personagens fora das personas que elas elaboram e oferecem ao público consumidor.

A possibilidade de produzir, de gerir e de performar as próprias narrativas (ainda que com todas as condicionantes já trabalhadas ao longo desta tese) foi algo decisivo às interlocutoras de pesquisa para optarem por este palco, como uma forma de expressão singular que particularmente as interessa e as permitem estar em cena. Dessa forma, neste momento final do texto, trato do porquê, dentre outros formatos de comédia, as interlocutoras de pesquisa escolhem a stand-up comedy, indicando que poder escolher sobre o que falar e a possibilidade de agenciarem sua persona cômica e performance em cena, sendo donas e controlando suas narrativas, a elas expressa uma forma de exercício de poder.

*Então, quando a gente trabalha como atriz, a gente geralmente vai lá e se cadastra em agências, procura testes e fica pirando na vida, pensando se vai ter trabalho para o nosso perfil, se algum dia vão nos chamar e estuda e estuda e estuda. No stand-up, tu estuda, estuda e estuda e começa a mandar mensagem para Deus e o mundo pedindo uma oportunidade para tu poder falar 5 minutos. E tu pode falar as coisas... E tu poder falar, assim.... Tu não tá fazendo o texto de ninguém, sabe? Tu tá fazendo o teu, o que tu escreveu, o que tu acredita e por milhares de vezes poder botar pra fora coisas que a gente passou muito tempo pensando e digerindo e curando. Coisas que a gente não falaria, assim, às vezes só em conversa, né? A gente conversa sobre tudo em rodas de amigos, mas o palco tem uma outra potência, tem um outro significado, um outro **poder**. E toda vez que as pessoas rirem daquilo que tu falou, que tu pensou que tu escreveu, validam aquilo de alguma maneira – porque no stand-up as risadas e as palmas é uma validação do que tu escreveu, de que deu certo aquilo ali que tu ficou escrevendo, porque escrever é uma pica [...].*

Pri Nobre, depoimento pessoal, 22/08/2020, grifo meu.

A comediante Pri Nobre traz importantes elementos para compreender esse lugar de exercício de poder que o palco da stand-up pode proporcionar às mulheres que o ocupam quando fala em validação e em autoria da performance que esta cena oferece. A autoria da performance (texto e palco), assim como relatado por outras interlocutoras de pesquisa,

¹³⁰ Trecho de depoimento pessoal de Yas Fiorelo em 21/04/2020.

permite que a stand-up comedy seja uma opção de autorrepresentação, ou seja, é o poder estar (como possibilidade) em cena representando a si mesma em contexto, em diálogo com o poder-ser.

Figura 37 – Pri Nobre em participação no solo de Matheus Mad. Restaurante Vizinha 123. Rio de Janeiro/Rio de Janeiro. 2020. Crédito da imagem: Roberto Cardoso Júnior.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Assim, aquela de fora ou de dentro do meio artístico profissional opta por não responder padrões estéticos esperados para assumir certos papéis cênicos. A exemplo disto, Babu Carreira observa que, mesmo depois de formada em Teatro, teve poucas chances de atuar como atriz por não se encaixar no perfil dos personagens dos roteiros, por ser o que ela nomeia de mulher “fora do padrão”, encontrando, na stand-up comedy, a sua oportunidade de continuar no meio artístico. Da mesma forma a comediante Cintia Rosini relata que, após se consolidar na stand-up, pôde ficar mais à vontade com cortes de cabelo, piercing e tatuagens, sem se preocupar em alinhar-se à “neutralidade do teatro”, segundo suas palavras, para ser e estar em cena. Bruna Braga, por sua vez, viu no formato de comédia stand-up uma chance para poder trabalhar de forma menos arbitrária com arte e com o humor, assumindo e sendo suficiente si mesma.

Bruna Braga (BB): *Eu sempre gostei de humor, eu sempre quis fazer, só que eu não sabia*

muito a área que eu queria, sabe? Tipo, que lugar que eu encaixaria o meu humor? Aí eu cresci achando que eu queria ser atriz de comédia e aí depois eu fui estudar improviso, aí tipo em Artes Cênicas eu vi que era muito diferente do que eu esperava, assim, era muito diferente do que eu queria. Em Artes Cênicas, eu sentia que existia um padrão, talvez, que eu não alcançasse, pelo menos eu acreditava nesse padrão e ainda acredito às vezes. E aí eu fui buscar outras coisas onde eu pudesse me encaixar melhor, aí eu fui estudar improviso. Aí no improviso eu tive o start de stand-up assim, sabe? De entender que o stand-up me dava autonomia para escrever e atuar o que eu estava escrevendo, sabe? Basicamente isso.

JS: E essa questão do padrão na stand-up? Aí você não tinha que satisfazer esses padrões, é isso?

BB: De certa forma sim, tipo, o stand-up, ele te dá mais autonomia para você ser quem você é, né? Pelo menos no palco, tipo, no placo você não precisa... Não existe um pré-requisito para você fazer stand-up, né? E é diferente de atuar. Atuar, hoje em dia, até existe uma gama maior de mercado, mas ainda é muito padronizado os papéis, né? Tipo, o papel para o negro é sempre é do pobre barraqueiro ou do escravo ou da empregada doméstica, ainda tem essa caixa, né? E aí eu acho que no stand-up não, no stand-up dá para você ser outras coisas. Se vai funcionar ou não, a gente não sabe, mas dá para ser.

Bruna Braga, depoimento pessoal, 09/08/2020.

Os parâmetros propostos, desde tempo de apresentação a tudo já discutido anteriormente no decorrer deste e de outros capítulos e que implicam na performance das mulheres que produzem stand-up comedy, sintetizarão o *self as context* cujas narrativas são autorais. Desprendidas da necessidade de atender a roteiros cênicos por outros elaborados, a stand-up comedy aparece como dupla possibilidade: tanto de poder assumir o palco sem formação artística alguma quanto como possibilidade de representarem a si mesmas, cujas performances, associadas pessoalmente à comediantes, terão a avaliação da audiência como critério por excelência de sua competência performática. A comediantes Cintia Portella observa o processo de assunção de sua persona cômica na stand-up comedy e os desafios que este palco, atrelado à avaliação do público, oferece.

JS: Como é que foi descobrir você em palco na stand-up?

Cintia Portella (CP): Com stand-up? Cara, foi desesperador assim. Na minha primeira apresentação, parecia que eu nunca tinha feito teatro na vida, eu estava tremula, meio “Ai, meu Deus, só eu?”. Eu nunca fui eu, assim. Sempre tinha... Eu tinha a persona do improviso que é o próximo do que eu sou, mas é uma coisa muito feliz e muito... [...]. E aí no stand-up as pessoas querem um pouco de verdade. Elas querem verdade. A gente.... Se eu for eu mesma no dia a dia, é meio chato, então eu ponho essa persona para tipo... Mas é o mais próximo do real. Então a primeira vez eu tava muito muito medo da plateia, que eu não sentia há muitos anos, foi como se fosse a primeira vez no palco de novo, assim. Então de testar o que eu pensei em casa e que eu achei que era engraçado. E de me expor, porque o que eu escrevo tem muito a ver com as minhas dores, com essa loucura... [...]. Então no stand-up eu consigo compartilhar as minhas ideias e falar, “Eu não sou louca, né? Isso é.... Vocês estão comigo, vocês não estão com medo de mim? Que que tá acontecendo?”. Eu vou falar da minha família, que eu tenho uma família muito desestruturada, então eu falo que vou fazer piada com isso e me colocar do meu jeito. Então foi muito... Foi importantíssimo para mim como pessoa colocar isso para fora e ter a validação, porque o stand-up tem muito a validação da plateia, porque se não.... Se você se abre, se coloca para caramba e ninguém ri, você fala,

“Putz, então... Então, tá. Então não sou legal para isso”. Então é muito louco depender mesmo dessa validação como pessoa, tipo, “Eu gosto de você, do que você tá me mostrando”.
Cíntia Portella, depoimento pessoal, 13/04/2020.

Figura 38 – Cíntia Portella no palco do Comedians Comedy Club. São Paulo/São Paulo. 2019.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

O *self as context*, ao passo que é bem recebido pela audiência, expressa senso de poder às mulheres que assumem o palco da stand-up comedy, momento em que, como comediantes, controlam não só e de certo modo as respostas da audiência, como também a narrativa daquele contexto de forma mais ampla. Uma performance stand-up comedy bem-sucedida não diz respeito a apenas boas piadas, mas a um show executado de forma organizada. A stand-up comedy já foi avaliada como expressão de poder pelo grau de controle que a comediante exerce em cena: manter sob controle o seu show é também lidar firmemente com a audiência sob o risco de perdê-la (BARRECA, 2013). Ou seja, esse exercício de poder está em uma relação dinâmica. Como ilustra Barreca (2013, p. 75), assim como o professor que mostra sua autoridade ao chamar a atenção do aluno direcionando a ele uma piada na frente de toda a sala, a posição privilegiada da comediante também a incumbe de assumir o controle e o risco de confronto com a plateia, momento em que pode escolher qual abordagem acionar, tomando cuidado para não se perder na agressividade que, como lembra a autora, sem humor, pode tornar-se pura hostilidade.

O controle sob a audiência proporciona um show bem organizado com começo, meio e fim. Da mesma maneira, quando se chama atenção de uma pessoa ou um grupo na plateia, voltando a atenção ao palco e garantindo a autoridade daquele momento, mostra domínio e competência de cena – sendo, inclusive, um dos marcadores de avaliação da audiência nos

espetáculos stand-up (LOCKYER, MYERS, 2011)¹³¹. Essa competência de controle, segundo Barreca (2013), relatada como uma das fontes do senso de poder dos comediantes homens, ganha especial dimensão às mulheres em cena que seguem vulneráveis aos preconceitos do público presente. A comediante Danubia Lauro relata um episódio quando, iniciando na stand-up, não teve êxito com intervenções machistas da plateia.

Era um campeonato de openmic que tinha várias pessoas e de meninas tinha 2 ou 3 só fazendo. Mas eu lembro daquele dia, tinham alguns heckler¹³² na plateia, não sei você já ouviu falar nesse termo, são pessoas que estão ali para atrapalhar o show ou é algum bêbado que tá na plateia ou alguém que tá falando alto ou alguém que só quer atrapalhar o comediante, enfim. E nesse dia eu fui fazer e quando eu subi no palco e eu peguei o microfone, tinha uma mesa com tipo 8 homens assim e aí um deles já gritou, “Gostosa e não sei quê”. Aí começaram a fazer piada um com o outro e eu tentando entregar o meu texto e eles falando. E aquilo foi me deixando muito nervosa [...]. Eu estava muito no começo não estava sabendo muito lidar com a situação e aí eu fiz um movimento arriscado que foi tentar interagir com eles. Eu fui tentar falar alguma coisa, enfim, para ver se eles ficavam quietos e tal e foi bem pior, porque eu fui falar com eles e aí um deles foi ignorante comigo e aí começaram a rir entre si [...]. Eu nunca tinha passado por nada parecido com heckler e tipo assim, por ser uma mesa com só homens.... E, tipo, tendo aquela atitude agressiva em relação a mim e eu estando no começo e não sabendo lidar. Então foi toda uma frustração de estar sofrendo machismo e de não me achar boa o suficiente para lidar com a situação porque estava muito no começo do stand-up. Então foi uma das piores experiências de machismo que eu tive no stand-up assim.

Danubia Lauro, depoimento pessoal, 07/05/2020.

Embora a tomada de controle da audiência pela comediante seja exponencial desafiador, Barreca (2013), lembrando que o senso de poder das mulheres nem sempre deriva das mesmas fontes que as dos homens, observa que, deslocadas da posição de poder, assumir o microfone em cena significa que essas comediantes terão o poder de controlar a narrativa, ou melhor dito, a versão da história e, a partir dela, poderão controlar, em alguma medida, as respostas do público. Abrams (2017) aponta como narradoras de experiências fronteiriças utilizarão da sátira, da ironia, do exagero e do eufemismo e, às vezes, da paródia e da injúria, como forma de mascarar suas histórias e críticas, decorrente dessa dupla perspectiva que a

¹³¹ Os mecanismos discursivos para a organização da cena stand-up comedy acionados pelos comediantes e que igualmente implicam o controle do palco e do público em si, lidando com as múltiplas respostas da plateia e com as adversidades de cena, foram analisados na minha dissertação de mestrado. Ver: Sechinato (2015).

¹³² Assim como outros termos importados da stand-up comedy norte-americana e que os stand-ups brasileiros mobilizam, o *heckler* é o “chato”, o “inconveniente”, da audiência. É, portanto, alguém que, propositalmente, tenta intervir de forma negativa no fluxo da performance da comediante, se destacando por se manifestar na contramão do seu trabalho e oferecendo perigos a tomada de competência da performer.

comediante se coloca: dentro da sociedade, mas não exercendo certas disposições de poder tipicamente exercidas por homens brancos.

Neste momento, de acordo com Walker (1988), por meio de vozes confiantes que comentam a perspectiva das mulheres sobre as experiências na vida urbana, podem revisar e rejeitar seus status de agentes passivos ou subordinados, revelando um senso crítico e de autoestima em constante crescimento. Conforme Russell (2002) e Gray (1994), o exercício do poder em palco deriva do controle direto sobre o discurso, em que as comediantes estarão em posição de determinar o que ou quem é engraçado.

Eu demorei muito para começar a fazer stand-up, né? Muito. Eu tinha muito medo, eu achava que não ia dar certo. E aí depois que eu comecei a fazer, eu comecei a entender que eu tenho – não sei se eu vou conseguir te explicar direito –, mas significa que eu consigo fazer as coisas bem, sabe? E eu tenho capacidade de escrever e de executar aquilo que está na minha cabeça, levar isso para o palco. Então assim – não sei se é bem... não sei se é, “Olha, nossa sou muito engraçada”. É porque quando eu faço alguma piada, quando eu faço algum show, é o meu pensamento que tá ali, sabe? É a minha ideia. E aí eu fico, “Caramba, como é bom ter uma narrativa que depende só de mim”. Basicamente, né? É lógico que tem outros fatores. E aí eu vejo que eu não precisava ter tanto medo assim de começar a fazer algo novo, porque eu demorei muito porque eu achava que ia ser impossível as pessoas rirem das minhas ideias, eu achava que só seria possível as pessoas rirem de mim, porque quando mais nova eu era, enfim, muito sacaneada. E isso mudou muito. Hoje em dia, fazer stand-up, mudou muito a percepção de mim mesma, a minha percepção da minha capacidade tanto intelectual... E enfim, comecei a me ver de outra forma, sabe? [...] Então poder falar as minhas verdades, poder colocar as minhas narrativas para fora, isso faz diferença para mim.

Yas Fiorelo, depoimento pessoal, 21/04/2020.

Figura 39 – Yas Fiorelo no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2019. Crédito da imagem: Evelyn Santos.



Fonte: acervo pessoal da comediantes.

Na proposta de assumir o controle da narrativa, Gilbert (1997) respalda Modleski (1991) e Merrill (1988) quando sugere que experimentar a subjetividade é confrontar a subordinação, ao passo que incluir a experiência das mulheres, redefinindo o leque de possibilidades da perspectiva cômica, é um gesto poderoso de autodefinição que afasta, por sua vez, o estigma (aquele que, segundo a autora, começa quando deixamos os outros nos definirem, especialmente pelo o que não somos). Em contrapartida, Auslander (1993, p. 321) dirá que esse senso de poder se confirmará pela percepção da “subjetividade compartilhada”, especialmente quando a performance critica as normas sociais e ganha validação da audiência.

Gilbert (1997, p. 325, tradução minha) lembra, no entanto, que quem decidirá pela interpretação de uma performance crítica é a recepção e a avaliação da audiência, mas que, “Certamente as comediantes *invertem* o cenário ‘tradicional’ da stand-up comedy, na medida em que masculino e feminino trocam posições de sujeito-objeto”¹³³. Nesta configuração, dispondo o microfone e a voz às mulheres, elas serão capazes de fazer suas próprias críticas e de contarem suas próprias histórias pela perspectiva que julgarem melhor.

Figura 40 – Ste Marques no palco do Clube do Minhoca. São Paulo/São Paulo. 2018. Crédito da imagem: Thiago Anaia.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

¹³³ No original, “Certainly, female comics *invert* the ‘traditional’ stand-up comedy scenario to the extent that male and female exchange subject-object positions” (GILBERT, 1997, p. 325, grifos da autora).

A mulher dentro da comédia, ela sempre ocupou dois status muito fortes pra mim: ou ela fazia o papel da feia (que era a engraçada e aí eu posso rir dela que é escrachada, tipo a Dercy Gonçalves – e aí, tudo bem, ela é estranha) ou ela era bonita, gostosona e burra, que servia de escada para fazer piada em cima dela. É. Eu não tinha o meio termo, não tenho uma mulher que é uma mulher comum e que tem voz suficiente... Se ela quiser, ela pode ser a bonita, mas ela pode ser inteligente. Se ela quiser ela pode ser escrachada, mas ela também pode ser bonita, entende? E eu acho que stand-up traz um pouco desse lugar de poder, né? O microfone tem esse lugar de poder mesmo, né? E isso é para as pessoas... Ainda que tem muita gente que olha e fala assim, sabe? “Acho estranho, acho esquisito esse lugar da mulher”.

Ste Marques, depoimento pessoal, 29/04/2020.

Esse lugar de “poder-ser”, de que trata Ste Marques, amarrado ao “saber-ser” do palco, é uma posição de destaque e de prestígio quando são apreciadas por uma audiência que as reconhece enquanto narradoras e agentes produtoras de humor, legitimando suas experiências quando expressam o êxito da performance por meio dos risos, da risada coletiva, dos aplausos etc. Isso quer dizer, no limite, que somente ocupar o palco não é suficiente para que esse poder seja exercido, mas que conseguir fazê-lo com êxito poderá ser assim significado.

Conforme Mary Douglas (1968), nesta posição privilegiada, fazer triunfar a intimidade sobre a formalidade, os valores não oficiais sobre os oficiais, desnivelando ou não a hierarquia, confere ao narrador, protegido por uma certa imunidade que o comico dispõe, um poder ambíguo de confrontar ou afirmar as normas vigentes. Assim como Walker (2016) e Abrams (2017), a autora lembra que, expondo incongruências das estruturas sociais e suas inadequações com as experiências, as narrativas humorísticas expressam consenso quando comentários das narradoras sobre elas mesmas também são comentários do grupo sobre si.

Performar suas marginalidades em palco, compartilhar experiências e trazer suas posturas frente ao mundo, como observou Walker (1988), ainda dará validade e autoridade a essas mesmas experiências, atribuindo importância e significado às suas percepções sobre as pequenas ou as grandes coisas do dia a dia e sobre suas histórias pessoais. A autora aponta como mesmo os fracassos pessoais compartilhados são significativos e ganham peso quando as narradoras descobrem que são comuns aos outros que também habitam um mundo que nem sempre os agradam ou se adequam.

Implicando uma performance com as conexões e as contradições de uma performance autobiográfica, as comediantes stand-up comedy usam a comédia para rir ao mesmo tempo em que destacam seus lugares de vida. Controlar a narrativa, contando histórias que captam a atenção e que tomam os rumos que a comediantes decidir, diz-nos sobre experiências que, neste jogo performático, tomam outras proporções significativas e nos dão dicas sobre valores sociais emergentes. Poderão, portanto, conforme Barreca (2013, p. 173), direcionar o humor

para aquilo que, antes ou em outros lugares fora do palco, poderiam ser interpretados como observações sem importância ou mesmo inconvenientes, centralizando suas experiências mais banalizadas e diminuídas pelas normativas sociais e estruturas formais.

JS: Bruna, você me disse que quando você está com o microfone, você está com o poder, que a comédia te humaniza, me fala um pouco mais sobre essa experiência para eu ter isso na sua voz.

Bruna Braga (BB): É... Eu acho que humanizar a minha existência é dar para mim o direito que todas as pessoas, que, assim, a maioria das pessoas têm normalmente, que é o direito de falar e ser ouvido, que é uma coisa que a população negra, mas a população pobre de forma geral, não tem esse poder de ser ouvido. Tanto que o saneamento básico chega por último aonde? Tipo tudo chega por último aonde, sabe? O livro chega por último aonde? Nas escolas de que lugar? Então, eu acho que estar no palco é me devolver o que sempre me faltou, sabe? É me dar o direito de falar, de colocar em primeiro lugar o meu pensamento, de colocar como prioridade o que eu tenho para falar, acho que nesse contexto assim, é onde humaniza. E também acho que humaniza é o fato de eu poder falar sobre coisas comuns também, de eu não ter que falar só de dor o tempo todo, sabe?

Bruna Braga, depoimento pessoal, 09/08/2020.

Figura 41 – Bruna Braga no palco do Bexiga Comedy Club. São Paulo/São Paulo. 2020.
Crédito da imagem: Carlos Goff.



Fonte: acervo pessoal da comediante.

Bruna Braga faz uma vigorosa fala quando aponta o palco da stand-up como um lugar em que se sente reconhecida não somente como comediante, mas antes como pessoa. A experimentação deste poder de cena por aquelas que controlam a narrativa, ditando a versão

da história e direcionando o que é engraçado ou não, diz respeito, ainda, a uma potente subversão de status social, mesmo que passageira.

A ideia de que o “microfone dá poder” é acionada pelas interlocutoras de pesquisa como forma de deter o poder que seria de algo ou de alguém. No entanto, por tudo o que elas produzem, analiticamente é interessante pensar esse movimento em termos foucaultianos (FOUCAULT, 1993; 2006) que exploram o poder em termos de relação, de exercício e de dinâmicas em detrimento ao “ter poder”, colocando sob análise uma multiplicidade maior de dispositivos que engendram esse exercício de poder. Nesta direção, como relação que se estabelece, não é só o ato no palco, mas todo o entorno do extrapalco que também produz essas comediantes em cena. Assim, podemos entender que, ao mesmo tempo em que as comediantes demonstram as suas posições marginais nas performances stand-up, constroem esses espaços de exercício de poder que confrontam essas mesmas posições, criando uma relação de saber-poder com a plateia. Esse movimento nem sempre será bem-sucedido e necessitará da boa avaliação da audiência para êxito, reforçando a ideia do poder como exercício dinâmico e relacional.

Isso ainda quer dizer que, no palco, elas têm maior visibilidade e exercem poder na relação com o público a partir do controle da narrativa. No entanto, tensionado em momentos de disputas com a plateia, nas relações com outros comediantes, bares e clubes de comédia que podem rejeitar ou questionar as habilidades cômicas das mulheres, ao deixar o palco, esse exercício de poder também é desestabilizado. Nesse sentido, para as interlocutoras de pesquisa, o exercício de poder marca exatamente esse momento, esse lugar, essa técnica de se fazer ouvir, de se fazer rir, de se fazer observada e de se fazer comediantes. Mas, ao desencarnar a persona de palco, esses efeitos do exercício de poder não necessariamente continuam produzindo os mesmos significados para estas interlocutoras, indicando a dinamicidade do poder e de suas escalas que assume nas vidas destas mulheres dentro e fora do palco. Aqui o poder é lido como possibilidade e não como relações de desigualdade, embora envolva um jogo de forças e de disputas tanto com o circuito de comediantes quanto, especialmente, com a audiência.

Nesta perspectiva, a comediantes Maga Lopes, após me contar da resistência do público em relação às mulheres em cena e de como muitas vezes se sente “*uma estranha no ambiente*”, narra o exercício do poder como significativo e que pode ser decisivo neste jogo de forças com o público.

JS: *E como é que você lida com isso, Maga? Você mesma: você sente esse choque, essa surpresa? E como você lida com isso no palco?*

Maga Lopes (ML): *Eu acho assim, até pela minha trajetória, eu cheguei na comédia muito humilde, sabe? Então eu tento valorizar sempre mais o que eu tenho de vitória, ainda que seja menor do que maior. Mas, às vezes, incomoda um pouco, sabe? Mas eu não me sinto discriminada, nem um pouco. Eu não me sinto discriminada, eu não me sinto prejudicada, sabe? Não. Porque, cara, o poder é meu. A plateia sempre está ali. Então o poder é meu. Eu tenho o poder de fazer rir. Então eu tenho que descobrir como fazer rir, né? E não é um privilégio só da comédia isso, qualquer lugar eu acho que você tem que deixar um pouco essas questões de lado e mostrar para que você veio.*

Maga Lopes, depoimento pessoal, 03/05/2020.

O exercício de poder pode ser equacionado no humor produzido por mulheres por meio do controle da narrativa, da autoridade e do poder pessoal, segundo Barreca (2013). Nesta equação, de acordo com a autora, as comediantes oferecem redefinição, ao mostrarem a tênue natureza das formas de poder, e autodefinição quando não precisam agradecer ou se desculpar por estar no palco e no controle da narrativa, podendo conotar subversão, pois, “Às vezes, isso significa um claro entendimento por parte da menina de que seu poder vem de sua diferença – que, mesmo que os outros não estejam rindo, ela tem direito a suas próprias avaliações e respostas” (BARRECA, p. 101, tradução minha)¹³⁴. Nestas narrativas, há reminiscências de uma consciência de disparidade e desproporcionalidade entre o real e o imaginário ideal, experiências desarmoniosas e incongruentes da vida, em que, quando validadas em cena, as narradoras vivenciam o “poder do despoder” (GILBERT, 1997).

As comediantes negociam uma miríade de egos enquanto mercantilizam insights e insultos, lembrando o público de que ser humano é estar envolvido em uma relação de poder – uma realidade que molda e define quem somos, o que acreditamos e até mesmo porque rimos. E porque é sempre enquadrado de forma cômica, a performance das mulheres, como todo humor, simultaneamente promove agendas e nega sua própria potência retórica (GILBERT, 1997, p. 328)¹³⁵.

Ainda em palco, podendo ser ouvidas e com o controle da narrativa, frustram os complexos normativos e as convencionais definições de passividade, de submissão e de não

¹³⁴ No original, “Sometimes this means a clear understanding on the girl’s part that her power comes from her difference – that even if others are not laughing, she has the right to her own assessments and her own responses” (BARRECA, 2013, p. 101).

¹³⁵ No original, “Female comics negotiate myriad selves as they commodify both insights and insults, reminding audiences that to be human is to be involved in power relationship – a reality that shapes and defines who we are, what we believe and even why we laugh. And because it is always framed comedically, female comic performance, like all humor, simultaneously advances agendas and disavows its own rhetorical potency” (GILBERT, 1997, p. 328).

intelectualidade que confrontam a postura de autoridade de comediantes (WALKER, 1988; ABRAMS, 2017; GILBERT, GUBAR, 2020; LITTLE, 2016). Segundo Gray (1994), esse humor, carregado de suas visões de mundo, pode redefinir percepções públicas sobre as mulheres, desestabilizando entendimentos políticos e sociais.

Como observa Barreca (2013), esse enfrentamento de posições sociais pode ocorrer sutilmente nos escritos humorísticos, no entanto, será mais enfático nas apresentações ao vivo em que haverá uma disputa de forças “cara a cara” com a audiência, suscetível às suas respostas imediatas. Além disso, vale notar que as interlocutoras de pesquisa sabem que esse enfrentamento extrapola o palco da stand-up comedy e que reflete sobre o próprio circuito profissional, que as adverte sobre temas e outros processos performáticos, como explicitado em capítulo anterior, em que igualmente foram descritas algumas de suas estratégias para lidar com essas questões, indicando outros exemplos do exercício dinâmico de poder.

Para Russell (2002), a insistência neste confronto é equivalente à autodefinição e pode implicar, segundo Walker (1988, p. 9), capacidade de superioridade e de crítica à realidade social, reforçando uma compreensão emergente de sua importância e existência na sociedade, em uma delicada equação entre poder e impotência. Em síntese, a autora, corroborada por Silva (2015), Barreca (2013) e Abrams (2017), diz-nos que se negar o senso de humor às mulheres era negar-lhes a capacidade de racionalizar, afirmar seu humor é dizer-lhe intelectual, racional e poderosa, ao passo que ser comediantes é reivindicar liberdade para apontar os absurdos da vida e do mundo a partir de uma posição privilegiada de certa autoridade.

Essa autodefinição, como acentuou Yas Fiorelo e também Bruna Braga, quando dizem da significativa assunção do exercício de poder atrelada ao controle da narrativa, ainda aparece durante a entrevista de Giovana Fagundes, quando a comediantes fala em confrontar o público com suas posturas e histórias pessoais, levando as suas “verdades” para o palco, momento em que transforma as potencialidades destas mesmas histórias e posições.

Eu não quero disputar nada com ninguém, a minha questão é: eu estou num momento que cada vez mais eu quero falar sobre as minhas coisas, sobre o que eu sou e sobre o que me incomoda, então cada vez mais eu vou por esse caminho. [...] Então assim, essa questão de peitar [confrontar] os lugares que eu estou, é questão de me posicionar, de falar abertamente sobre a minha vida sexual, sabe, assim? De não levar como tabu várias coisas, de me manter firme com as minhas crenças, com as minhas culturas, com os meus valores etc. são coisas que eu tenho dentro de mim, sabe? Esse lugar de meio ir contra o que a sociedade coloca para a mulher assim, né? Então isso são coisas dentro de mim que eu fui construindo ao longo dos anos e tudo mais e ainda estou num processo de construção. Agora, a forma como eu coloco isso no mundo é provavelmente a maior parte do tempo com comédia, entendeu?

Então, eu encontrei no humor, não só fazendo piadas, mas inclusive dentro do meio que eu te falei que é extremamente machista, formas de fazer essas minhas coisas internas irem à tona, entendeu? E elas tomarem maior força e isso ser mais, chegar em mais pessoas, ter um alcance muito maior.

Giovana Fagundes, depoimento pessoal, 11/04/2020.

Nesta dinâmica de exercício de poder e de controle sobre a narrativa, as comediantes atribuem visibilidade às suas histórias e experiências em palco e podem diversificar, mas também desestabilizar o leque convencional do humor (WILSON, 2017). Celebrar antigas vergonhas, incômodos, angústias e frustrações da vida, o que não as impedirá de fazer piadas sobre trivialidades cotidianas ou mesmo sobre temas convencionais para agradar ao público, é, conforme Barreca (2013) e Walker (1988), transformar esses sentimentos em riso, ou seja, não os negando, mas transformando-os em ação. Nesta perspectiva, é central a ação social emergente no ato comunicativo. Em favor da palavra como ação, John Austin, em seu texto *How to do things with words* (1962, p. 121), renuncia à ênfase dada às proposições dos enunciados, pois argumenta que alguns enunciados são *sui generis*, conferindo-lhes a qualidade de *performative*, ou seja, quando enunciados não são mais propositivos do que implicam ação.

Isso significa dizer que, “estar com o microfone é estar com o poder” não porque ocupam lugares tradicionalmente ocupados por homens e confrontam expectativas, mas porque ao confrontarem essas expectativas, saem destes lugares de “incômodos” e assumem o lugar de prestígio junto ao microfone, com o poder de determinarem a si mesmas e o que é ou quem é engraçado em suas próprias narrativas, controlando de certa forma as respostas do público e suspendendo, momentaneamente, os status habituais da vida rotineira.

Com a validação da audiência, suas “verdades” pessoais são elevadas a um lugar de verdades de grupo e de poder ser quem elas quiserem e inclusive de se reinventarem em cena. Neste palco, com êxito performático, terão a última palavra, ou, como afirmou Barreca (2013), o último riso. Podendo rir sobre as pequenas coisas e erros do cotidiano, ou mesmo rir das autoridades e desafiar as expressões de arbitrariedade da vida rotineira das mulheres, o que a stand-up concede (embora já exposto que é mais complicado que isso) é a sensação de que qualquer mulher pode ocupar esse espaço, independente de formação, de idade, de renda, de estética e padrões, em que suas narrativas terão a possibilidade de serem prestigiadas e ouvidas.

Além disso, a stand-up representa autonomia e independência no processo criativo. Inevitavelmente informadas pelos seus gêneros (BARRECA, 2013), as mulheres performam

suas identidades marginais (GILBERT, 1997) ao se autorrepresentarem, momento em que seu êxito performático igualmente representará êxito intelectual, suspendendo posições sociais habituais e se afirmando enquanto agentes racionais e perspicazes. Neste sentido, o controle da narrativa e o poder discursivo se torna um significativo expoente para as interlocutoras de pesquisa nas suas escolhas pela stand-up comedy, como espaço em que poderão articular seus pontos de vista, suas formas de pensar e de vivenciar o mundo de uma maneira mais livre de formalidades e de implicações substanciais na ordem rotineira das coisas. Mais do que somente o controle sob o público, que estará implicado em uma performance bem-sucedida, o “poder-ser” em cena e a sua autonomia para fazer disto um “saber-ser”, assumem proporção e perspectiva porque podem escolher, a partir deles, o que falar e, sobretudo, como falar de suas histórias e experiências pessoais, tendo retorno de um público.

Isso porque, de acordo com Abrams (2017, p. 25), o humor, mascarado pela suposta neutralidade da piada, funciona como antirretórica, negando seu próprio poder potencial, o que permite, ainda segundo a autora, desarmar o público e usurpar o controle discursivo. Neste paradoxo, permite explorar outras expressões e visões de mundo, algumas subversivas e proibidas, desafiando a autoridade sob pretexto de aceitação social, mas que, no final, sempre retorna a ordem social existente. Gilbert (1997, p. 328) confirma essa reflexão quando argumenta que as estruturas de poder não são definitivamente subvertidas, pelo menos não visivelmente e nem imediatamente, pelo humor produzido por mulheres em contexto ao vivo. Como observado pelas interlocutoras de pesquisa, o humor produzido por elas não elimina os sentimentos de impotência, porque não é permanente esse status do palco, mas pode ressaltar a sua natureza política (BARRECA, 2013). Como observou Fraiberg (1994, p. 329, tradução minha), a “Stand-up torna-se uma questão de agência quando críticas culturais começam a apontar para o que as risadas significam, de onde vêm e quem está rindo”¹³⁶.

Assim como as interlocutoras de pesquisa indicaram, esse é um movimento de palco, ou seja, qualquer subversão de status e o exercício de poder, embora possa haver reminiscências na vida rotineira, ainda se mostram passageiros. Em palco, essas interlocutoras experimentam o poder de controlar a narrativa e as respostas do público, sempre na posição do “como se”, quando comediante e audiência testam um “mundo performático” e suspendem momentaneamente o eu cotidiano, assumindo suas máscaras performáticas de cena, que

¹³⁶ No original, “Stand-up becomes a matter of agency when cultural critics begin to account for what the laughs mean, where they are coming from, and who it included” (FRAIBERG, 1994, p. 329).

difícilmente operarão na volta ao cotidiano fora do palco (SCHECHNER, 1985). Podem, portanto, assumir no espetáculo papéis outros que extrapolam a “identidade pessoal e coletiva” do mundo rotineiro (SILVA, 2005, p. 51), destacando um momento de criatividade e de flexibilidade, acentuado pela experiência humorística que permite uma experiência mais livre de formalidades e de fortes implicações na ordem cotidiana. Nestes momentos, podem, com jogo de cintura, explorar críticas e temas tabus, ao mesmo tempo em que experienciam a tomada do controle da narrativa, enquanto o público também se sentirá mais livre para aproveitar e experimentar a cena.

Esse movimento de suspensão e de retomada de papéis sociais caracterizam momentos de rupturas com o fluxo da vida rotineira, implicando momentos liminares ou limíides para Victor Turner, como apontaram Silva (2005, p. 41) e Dawsey (2009, p. 352), e que ganham perspectiva nos extraordinários do cotidiano. Richard Schechner (2011, p. 64), ao refletir o processo performático, sugere as categorias analíticas de transportados e transformados, atentando que todas as performances são transportadoras, “acabando mais ou menos aonde começou”, podendo ser temporalmente delimitadas e não implicando, necessariamente, mudanças de status sociais perenes. Já as performances transformadoras acontecem quando há um processo na liminaridade da performance que declara uma mudança de status permanente, como em rituais de passagens, tais quais os casamentos, os batismos, entre outros.

De acordo com Silva (2005, p. 51), a despeito de algumas fronteiras borradas, em performances e eventos transportadores, os participantes (audiência e performer) “em geral estão preparados e conscientes dos limites do ato de ‘representar’, e, ao final do evento, reassumem normalmente os papéis sociais que configuram a sua ‘identidade pessoal e coletiva’ na vida cotidiana”. Nestas, performer e audiência, deslocados fisicamente e/ou temporalmente, colocam suas expectativas em jogo para “penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um ‘mundo recriado’ momentaneamente; envolver-se na experiência singular de ‘ser levado a algum lugar’” (SILVA, 2005, p. 50) por uma experiência que, embora não precise deixar de ser significativa e que pode despertar consciência crítica, ainda é passageira e responde às expectativas de uma plateia presente.

Mesmo que possa haver reminiscências, improvavelmente a performance stand-up anunciará uma transformação de status que se estende para além do palco. Apesar dos despertares e afrouxamentos críticos, experimentar o poder do microfone na stand-up comedy constitui um deslocamento em que são elaborados outros sentidos de existência, de ação e de pensamento, mas público e comediante geralmente retornam aos seus pontos de partida e

reassumem seus status e papéis cotidianos após os espetáculos.

Ainda, como o exercício do poder é relacional, as relações de desigualdades que alcançam estas interlocutoras por vezes podem pesar mais do que o fato de estarem com o microfone. Embora privilegiado como um lugar de prestígio, estar em cena não indicará em si uma posição de superioridade para elas, mesmo que neste espaço e tempo do microfone stand-up possam exercer um poder de forma desigual, pois podem controlar e reagir diante de uma audiência. Desta forma, também os estereótipos podem ser tensionados, mas não são necessariamente transformados ou desfeitos, pois há relações que extrapolam a cena e que, por meio deste jogo de dinâmica de poder, podem reposicionar essas comediantes e suas narrativas em lugares tradicionais de desigualdade.

Canalizar e experimentar esse momento de poder pode conferir sentidos menos contundentes do que talvez apareceriam nas relações habituais. Rir de si mesma, fazer rir ou rir de situações que seriam absurdas no curso da vida cotidiana, controlando a narrativa, suas versões e de certo modo as respostas do público, caminham nesse sentido. Como afirmou Barreca (2013), de tantos estereótipos impetrados às mulheres, e tantas experiências esperando para serem reveladas em público, as comediantes têm um fértil campo para brincar com as histórias e suas inúmeras possibilidades de versões narrativas, e têm o poder de tornar seja lá o que for divertido.

Do mesmo modo, é necessário destacar que, embora tenha sido ressaltado pelas interlocutoras de pesquisa o lugar do “incômodo” como matriz para a produção de suas piadas, o microfone como exercício de poder discursivo por meio do controle da narrativa e mesmo todas as suas estratégias performáticas de cena e também de trajetórias profissionais, nem todo humor produzido por mulheres será um humor de cunho feminista, como já alertava Smith (2017). Se, por um lado, Merrill (1988) aponta o humor feminista produzido por mulheres como aquele crítico aos papéis tradicionais e que o público assim o apreciasse, em que afirma as experiências das mulheres em detrimento da depreciação destas experiências, Kaufman (1980) aponta que o humor feminista é aquele que, mesmo protestando, promove ideias de uma revolução social, enquanto o humor produzido por mulheres, de modo geral, pode ridicularizar uma pessoa ou algo do sistema de forma como se ainda fossem aceitáveis, em uma perspectiva mais conformista. Walker (1988), por sua vez, assume que, mesmo sem levantar a bandeira feminista, o humor produzido por mulheres pode ser sutilmente subversivo ao expor os contornos dos estereótipos de gênero, abordando questões indiretamente.

Algumas das interlocutoras de pesquisa se declararam feministas enquanto outras não tocaram no assunto ou mesmo fugiram dele. Não foi, portanto, um dado mais preciso que pude levantar neste momento. Parece bastante atraente a ideia de que o humor produzido por mulheres, assim como por outras minorias políticas, iria naturalmente contra as mesmas normas sociais que as atacam, criticando a estrutura e a hierarquia social que as desfavorecem, haja vista que os mais baixos estamentos de distribuição de poder sentem essa desproporcionalidade no dia a dia, podendo fazer deste cotidiano matriz para o seu humor. Fica claro que, dentre as interlocutoras de pesquisa, esse é um viés interessante: poder trazer o seu lugar de “incômodo” de um cotidiano marcado pela diferença e trazer à luz as relações de forças desproporcionalmente sentidas habitualmente e sem nenhuma vergonha disso. Dessa forma, é um discurso que evidencia uma desigualdade conformada por experiências também de dores e de angústias, em que pode haver a crítica, mas sem necessariamente ser de cunho feminista.

No entanto, embora tive a sorte de, neste costurar que foi o trabalho de campo, encontrar com mulheres bastante críticas e muitas das quais se declararam feministas, ainda é delicado afirmar que essas narrativas são todas narrativas feministas sem uma objetiva análise de suas piadas em cena e sem tomar suas próprias observações e notas sobre seus roteiros cômicos e a perspectiva que lançam mão nestas escritas. Esse tipo de análise seria de grande interesse para pensarmos o humor produzido por mulheres na stand-up comedy nacional, mas que extrapolou à proposta desta tese.

...

Neste quarto e último capítulo, tratei dos temas das piadas e argumentei as motivações das interlocutoras de pesquisa para a escolha e a escrita de seus textos, narradas por elas como um lugar de “incômodo”. Igualmente defendi como estar em palco performando comédia stand-up comedy a elas expressa uma forma de exercício de poder e que este poder se trata sobretudo do controle da narrativa em cena.

Desta forma, dei corpo à afirmação de que elas são múltiplas e oferecem diversificadas narrativas, já conseguindo transitar mais livremente por mais temas. Destaquei alguns temas, entre outros, como os relacionados à questão geracional e à saúde mental, assim como relacionados a sexo como um dos mais recorrentes, também porque coringa entre os públicos. Assim como sexo, indiquei outros temas que tratam de relações de gênero e de relações heterossexuais que são maioria nas vozes das interlocutoras de pesquisa.

Argumentei que, fora da perspectiva autodepreciativa, estas performances fogem, em maioria, da mulher como objeto risível. Sustentei, portanto, que, ao mobilizar os estereótipos sobre a mulher como recursos humorísticos, a atenção deve se voltar ao modo pelo qual são acionados, uma vez que podem fazer parte da distorção cômica das piadas e, portanto, anunciar uma crítica ao invés de uma afirmação. Argumentei que, em posição privilegiada para críticas, às vezes de forma ambígua, a maior parte das comediantes trabalha com uma perspectiva de classe média e branca, geralmente em resposta à formação das plateias para as quais se apresentam e às quais os donos de bares e de *comedy clubs* querem agradar. Observei, pois, que essa postura da mesma maneira deverá considerar os limites tanto do público para que não pareça agressiva ou vulgar demais e também para que não exceda os limites do circuito de comediantes em que estão inseridas.

Já no segundo momento deste capítulo, tratei das inspirações das interlocutoras de pesquisa para a escolha dos temas e a elaboração de suas piadas. Por meio de expressões de subjetividades que são sentidas e foram narradas com maior ou menor grau de intensidade, referindo-se a diversas e distintas experiências das interlocutoras de pesquisa, argumentei as inspirações para a produção performática como um lugar de “incômodo”, em que expressaram dores, angústias, frustrações, indignações, inquietações, raiva, ódio, entre outros, em detrimento de expressões de prazer e de despreocupação como inspiração performática. Sem perder de vista outros estigmas sociais que carregam e que vão implicar estas experiências, sustentei que encontram, no palco, espaço para confrontar e burlar, conquanto que momentaneamente, essas subjetividades, instantes em que subvertem também suas posições sociais. Assim, afirmei que, transformando “incômodos” em riso, intensificam, em cena, as experiências cotidianas quando assumem a perspectiva do “nós” (grupo) e são legitimadas pela audiência.

Sustentei que, com uma nova leva de comediantes, novas configurações de público e de tecnologias, o discurso cômico na stand-up comedy é diversificado e permitirá que explorem com maior liberdade outras ou mais questões das experiências das mulheres do século XXI, com narrativas que vão nos dar dicas sobre as representações das mulheres na contemporaneidade e mesmo sobre suas demandas e (in)satisfações.

Ainda defendi que o exercício de poder da comediantes stand-up comedy no palco não se expressa porque ocupam lugares tradicionalmente ocupados por homens, mas porque, confrontando expectativas normativas de gênero, os lugares de “incômodos” se transformam em lugares de prestígio e de autoridade junto ao microfone, momento em que assumem o

controle da narrativa. Com este controle, poderão ditar o que é ou quem é engraçado dentro das suas histórias, controlando também a sua versão, com o poder da autodefinição e de comedir, de certa forma, as respostas do público. Argumentei como este jogo cênico e de exercício de poder permite, posto que momentaneamente (porque passageira), a inversão dos status rotineiros da vida dessas interlocutoras de pesquisa, quando, junto à validação do público, suas “verdades” pessoais são elevadas a um lugar de verdades de grupo e de poder ser quem elas quiserem e, inclusive, de se reinventarem em cena em que, com êxito, terão a palavra final.

Mesmo considerando as condicionantes para as mulheres que produzem comédia stand-up, sustentei, por fim, como a autonomia e a independência de trabalho, bem como a inexistência de pré-requisitos de formação acadêmica ou de assumirem papéis e/ou personagens teatrais, junto ao poder discurso a partir do *self as context* que a stand-up oferece, são vistos como elementos decisivos para estas comediantes optarem por ocupar este palco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sustentei, nesta tese, a inserção das mulheres como agentes produtoras de humor na stand-up comedy e como suas trajetórias profissionais e construções performáticas são marcadas pela diferença e pelo lugar de desigualdade que ocupam. A partir de uma metodologia qualitativa alicerçada em entrevistas e em análise de vídeos, ao complexificar essa inserção, analisei as ambivalências nos debates sobre mulheres enquanto produtoras de humor, pensado na chave do exercício do poder. Defendi, assim, que essas ambivalências nos indicam que, se há deslocamento nessas agentes que antes não eram consideradas como produtoras de humor, também há permanências que ainda precisam ser enfrentadas coletivamente.

Desta forma, no capítulo primeiro, apresentei a stand-up comedy por meio dos estudos da performance, sustentando um despojamento técnico que marca a impressão de ineditismo e que reflete delimitações estéticas, normas, condutas e relações sociais emergentes entre o circuito de comediantes e as suas redes de prestígio. Afirmo que a recente ascensão da stand-up comedy no Brasil se deu de forma restrita e como este movimento reflete seu mercado consumidor, conformando um meio de comediantes hipermasculino e hiperbranco.

Localizei, pois, as mulheres que produzem stand-up comedy e suas três “ondas” ou “gerações”, enfatizando suas restritas atuações até meados de 2017, quando houve expressivo engajamento de novas comediantes. Ao apresentar as interlocutoras de pesquisa, identifiquei uma maioria de comediantes brancas, solteiras, sem filhos, maiores de 23 anos, com ensino superior completo, renda própria e concentradas maior parte no sudeste brasileiro. Desta forma, defendi que, a despeito dessa maior atuação de mulheres na stand-up, naturalidade, maternidade, cor/raça, escolaridade, entre outros elementos, são condicionantes para estas comediantes e que suas marcações de gênero implicam estigmas e produções de expectativas do circuito e de um público com as quais têm que lidar.

Já no segundo capítulo desta tese, estabeleci o diálogo entre as perspectivas filosóficas e sociológicas sobre o riso, o debate sobre as mulheres e as relações de gênero na modernidade, sustentando o entendimento das mulheres que produzem stand-up comedy em um contexto mais amplo da comédia. Baseada na noção de sujeito racional moderno, dotado de intelectualidade e de capacidade de crítica ao mundo, defendi que a relação das mulheres com o humor implica e reflete relações de gênero. Estas relações enfatizam os efeitos de poder que estruturam e organizam os sistemas de igualdade e de desigualdade e deslocaram as

mulheres da definição deste sujeito racional e capaz. Argumentei, junto à bibliografia acionada, que essa não autorização a terem senso de humor, era uma forma de negar-lhes a capacidade lógica e o exercício do poder, implicando na produção performática destas comediantes, seja na própria cena ao vivo, seja no extrapalco e nas suas trajetórias profissionais. Por fim, defendi o uso de humor produzido por mulheres a despeito da expressão “humor feminino” como forma de afastar quaisquer determinismos que o segundo termo possa sugerir.

Por sua vez, no terceiro capítulo desta tese, apresentei as formas pelas quais as interlocutoras de pesquisa negociam as suas performances, as suas identidades cômicas e as suas carreiras tanto com o circuito de comediantes quanto com parte da audiência e entre elas mesmas. Analisei os desafios, as produções, as respostas às expectativas e as estratégias profissionais e performáticas relatadas como significativas relações para a composição de suas performances e que também refletem relações de gênero. Em diálogo com os estudos da performance, os estudos de gênero, com autores do interacionismo simbólico e estudos sobre o humor e mulheres, defendi que as marcações de gênero agem na stand-up como estigmas que elaboram expectativas. Explorei, pois, algumas das estratégias destas interlocutoras para lidarem com o que é esperado ou não delas em cena e que medeiam a composição da persona cômica de cada uma, em um “saber-ser” que não tem a mesma medida para todos e que objetiva tanto o êxito no palco quanto o acesso e a diversificação do circuito profissional, do público e da oferta e oportunidades de shows.

Sustentei, ainda no terceiro capítulo, como estas tensões e estratégias são calibradas a partir de outros marcadores de diferenças sociais, como raça e classe social que, tomadas as suas proporções, atribuem novas ou mais duras resistências do meio e da audiência. Afirmei que as margens dessas resistências e tensões são tênues e vão depender do grau de experiência, da boa relação e de prestígio no meio stand-up, mas também do público para o qual se apresentam. Argumentei, assim, que mesmo entre mulheres não há composição de ambientes livres de disputas, de contradições e de hierarquizações, mas que há nestas redes de suporte a construção de outros caminhos de organização profissional e comercial e de elaboração performática alicerçadas, principalmente, em mobilizações próprias.

Por fim, no quarto e último capítulo da tese, analisei os temas das piadas e dei corpo à ideia de que as comediantes stand-up são múltiplas e que oferecem diversificadas narrativas, transitando com maior liberdade por temas diversos, mas ainda sob perspectivas majoritariamente heterossexuais, brancas e de classe média, respondendo à composição de

seus públicos. Argumentei, assim, que essa postura ainda considerará os limites tanto do público e do circuito de comediantes em que estão inseridas e que, com apenas duas das interlocutoras acionando a autodepreciação como recurso humorístico, estes temas e performances dispensam, na sua maioria, a mulher como objeto risível e os estereótipos deverão ser levados em conta numa análise mais ampla e contextualizada de como são acionados.

Do mesmo modo, analisei, neste capítulo, as motivações das interlocutoras de pesquisa para a escolha e a escrita de seus textos como um lugar de “incômodo”, em que expressaram dores, angústias, frustrações, indignações, inquietações, raiva, ódio, entre outros, em detrimento de expressões de prazer e de despreocupação como inspiração performática. Sem perder de vista outros estigmas sociais que carregam e que vão implicar estas experiências vividas e que dão corpo aos seus textos, argumentei que encontram no palco espaço para confrontar e burlar, mesmo que momentaneamente, essas subjetividades, instantes em que subvertem também seus próprios status. Sustentei que, transformando “incômodos” em riso, intensificam as experiências cotidianas marcadas por lugares de exercício de despoder quando assumem a narrativa stand-up pela perspectiva do “nós” (grupo) e ganham a validação da audiência quando têm êxito na performance. Argumentei, pois, que, com uma nova leva de comediantes, novas configurações de público e de tecnologias, o discurso cômico neste palco igualmente é diversificado e permitirá que explorem com maior liberdade outras ou mais questões das experiências das mulheres do século XXI, com narrativas que vão nos dar dicas sobre as representações das mulheres na contemporaneidade e mesmo sobre suas demandas e (in)satisfações.

Defendi, afinal, que estar em palco performando comédia stand-up comedy a elas expressa uma forma de exercício de poder, não porque ocupam lugares tradicionalmente ocupados por homens, mas porque, confrontando expectativas normativas de gênero, os lugares de “incômodos” se transformam em lugares de prestígio e de autoridade junto ao microfone, momento em que assumem o controle da narrativa e do público. Argumentei como, com este controle, poderão ditar o que é ou quem é engraçado dentro das suas histórias, controlando da mesma forma a sua versão, com o poder da autodefinição e de comedir, certa medida, as respostas da audiência. Sustentei que estar neste espaço e tempo de exercício de poder, permite, de forma passageira, a inversão das posições sociais rotineiras dessas interlocutoras de pesquisa que, com a validação da audiência, assumirão status outros em cena haja vista que, com esta mesma validação, suas “verdades” pessoais são elevadas a um lugar

de verdades de grupo e de poder ser quem elas quiserem e, inclusive, de se reinventarem em cena em que, com êxito, terão a palavra final. Apesar de todas as condicionantes para as mulheres que produzem comédia stand-up, defendi, ainda, como a autonomia e a independência de trabalho, bem como a inexistência de pré-requisitos de formação acadêmica ou de assumirem papéis e/ou personagens teatrais, junto ao exercício do poder discursivo emergente do *self as context* que a stand-up possibilita, são vistos como elementos decisivos que tornam este modelo de comédia especialmente interessante para estas comediantes.

Em síntese, nesta tese, defendi que a stand-up comedy se configura como um palco recente e até hoje com acesso restrito. Analisei a relação entre humor e mulheres, com ênfase nas relações de gênero, para localizar o fazer cômico e seus efeitos de poder sobre as mulheres e, conseqüentemente, sobre as interlocutoras de pesquisa. Sustentei a disputa de espaços profissionais com o circuito profissional, composto majoritariamente por homens brancos, além de estratégias performáticas para terem êxito em cena, buscando, do mesmo modo, como estas mulheres se organizam entre si, estabelecendo laços e redes para tecerem seus próprios espaços. Analisei os temas das narrativas das mulheres na stand-up comedy e defendi como estes são motivados por seus “incômodos”. Por fim, defendi que, com o êxito da performance, há um exercício de poder e trânsito de status das comediantes, que encontram na stand-up comedy um modelo de comédia que as possibilitam controlar a narrativa daquele tempo e espaço de palco sem assumir personagens outros.

Em relação a esta tese e ao meu trabalho de campo, alguns dos resultados construídos abrem caminhos para que novas pesquisas sejam propostas. Dado que as experiências e as construções performáticas das mulheres que produzem stand-up comedy são diversas e apontam uma multiplicidade de produção subjetivas e objetivas que constituem sua cena, também pelos estilos de personas que as marcam, conforme argumentado nesta pesquisa, a análise a partir de performances individuais é um destes caminhos em aberto. Focar uma ou outra comediantes e a sua atuação em palco, permitirá refletir detidamente questões relacionadas às representações cômicas exploradas em seus textos, pensando suas motivações, técnicas e estratégias acionadas, relacionando-as aos aspectos biográficos e sociais de determinada comediantes.

Da mesma forma, análises por temas abordados pelas mulheres que produzem stand-up comedy configuram um leque bastante significativo de possibilidades de pesquisas que possibilitariam uma reflexão dedicada aos estereótipos e a outros dispositivos narrativos e performáticos acionados naquele contexto específico, trazendo à tona representações sociais

por meio também da avaliação e da recepção do público em determinadas abordagens cômicas.

Embora poucas mobilizem a autodepreciação, uma profunda pesquisa deste recurso humorístico acionado por mulheres que produzem stand-up também é abordagem instigante. Pensar como se produzem as motivações e se funcionam ou não, levando em conta a recepção das distintas audiências, pode oferecer valiosas dicas sobre as representações contemporâneas de homens e de mulheres, além de explorar as próprias construções de cena por elas, verificando igualmente os condicionantes do trânsito de mulheres no circuito profissional da stand-up comedy.

Por sua vez, explorar o humor produzido por mulheres não brancas ou LBTQIA+, ou seja, que complexifiquem essas diferenças, acredito que seja, além de instigante, bastante urgente. Uma análise que centralize, por exemplo, a produção performática de mulheres negras ou lésbicas, nos trariam importantes referenciais para refletir suas posições sociais e suas construções humorísticas a partir de novos elementos.

Por fim, aprofundar as perspectivas feministas nas performances stand-up construídas por mulheres é desafio posto. Compreender suas motivações e a forma como elas são expressas em suas performances e negociadas com o público, além de destacar os desafios atuais do feminismo, podem oferecer preciosas contribuições para o entendimento das concepções de feminismos e das estratégias mobilizadas para compreender esta composição na cena stand-up e como é articulada para que as críticas sejam cômicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Sabrina Fuchs. Embattled Embodiment: The Sexual/Intellectual Politics of Humor in Mary McCarthy's Writing. In: ABRAMS, Sabrina Fuchs. **Transgressive Humor of American Women Writers**. Palgrave Macmillan, Cham, 2017. p. 81-96

ABRAMS, Sabrina Fuchs. No Joke: Transgressive Humor of American Women Writers. In: ABRAMS, Sabrina (org.). **Transgressive Humor of American Women Writers**. Palgrave Macmillan, Cham, 2017. p. 1-16

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. ISBN 978-85-7983-025-9. Available from SciELO Books.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Fundação Getúlio Vargas, 1999.

APTE, Mahadev L. **Humor and Laughter: An Anthropological Approach**, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.

ARAÚJO, Maria de Fátima. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. **Psicologia Clínica**, v. 17, n. 2, 2005. p. 41-52

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 451 p.

AUSLANDER, Philip. Brought to you by 'Fem-Rage': stand-up Comedy and the Politics of Fender. In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy. **Acting out: feminist performances**. University of Michigan Press, 1993. p. 315-336

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955**. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARRECA, Regina (ed.). **Last laughs: Perspectives on women and comedy**. Taylor & Francis, 1988.

BARRECA, Regina. **New Perspectives on Women and Comedy**. Gordon and Breach, 1992.

BARRECA, Regina. **The Penguin Book of women's humor**. New York: Penguin Books, 1996.

BARRECA, Regina. **They used to call me Snow White... but I drifted: Women's strategic use of humor**. New Hampshire: University Press-New England, 2013.

BASTOS, Clarissa Rollin Pinheiro; STALLONE, Leticia Rezende. A co-construção do humor conversacional para encobrir diferentes objetivos interacionais. **Calidoscópio**, São Leopoldo, v. 9, n. 2, maio/ago. 2011. p. 159-168

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. Rowley: Newbury House, 1977.

BAUMANN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, jan. 2006. p. 185-229. ISSN 2175-8034. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>. Acesso em: 18 Jan. 2015.

BEEMAN, Willian O. Why do they laugh? An interactional approach to humor in traditional Iranian improvisatory theater. **Journal of American Folklore**, Bloomington, n. 94, 1981. p. 506-526

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio Sobre a significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 2008.

BLUNDEN, Pamela. **Performing the comic side of bodily abjection: a study of twenty-first century female stand-up comedy in a multi-cultural and multi-racial Britain**. 2011. 328 p. Philosophy PhD Thesis – Brunel University School of Arts, 2011.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRODIE, Ian. Stand-up Comedy. In: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of humor studies**. Sage Publications, 2014. p. 732-737

BRUIJN, Sophie de. Fleur. **From Diller to Schumer: The History, Practice, and Future of Women in Stand-Up Comedy**. 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Garcia Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARTER, Judy. **Stand-up comedy: The Book**. U.S.: Dell Publishing, 1989.

CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Família Bastos Editora, 2005.

CASTRO, Bárbara Geraldo de. **Afogados em contratos: o impacto da flexibilização do trabalho nas trajetórias dos profissionais de TI**. Orientador: Angela Maria Carneiro Araújo. 2012. 368 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, São Paulo. 2012.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CONQUERGOOD, Dwight. Performance studies: Interventions and radical research. **TDR/The Drama Review**, v. 46, n. 2, 2002. p. 145-156

CORRÊA, Mariza. A natureza imaginária do gênero na história da antropologia. **Cadernos Pagu**, v. 5, 1995. p. 109-130.

CRAWFORD, Mary. Humor in conversational context: Beyond biases in the study of gender and humor. In: UNGER, Rhoda K. **Representations: Social Constructions of Gender**. Amityville, NY: SAGE Publications, 1989. p. 155-166

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. **Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista** (Cone Sul, 1975-1988). Orientadora Cristina Scheibe Wolff. 2016. 361 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis, Santa Catarina. 2016.

CUTBIRTH, Joe Hale. **Satire as Journalism: The Daily Show and American Politics at the Turn of the Twenty-First Century**. 2011. 248p. Thesis (PhD Philosophy) Columbia University. Nova York, Columbia, 2011. <https://doi.org/10.7916/D8W66SQC>

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução: Konrad Lorenz. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAVIS, Jessica Milner. Genres and Styles of Comedy. In: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of humor studies**. Sage Publications, 2014. p. 263-267

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**. v. 7, n. 2, 2006. p. 17-25. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322/5249>. Acesso: 23 ago. 2016.

DAWSEY, John. Cowart. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, out. 2009. p. 348-376

DESCARTES, René. **Discurso do método: As paixões da alma**. Coleção os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

DICKINSON, Peter; HIGGINS, Anne; ST. PIERRE, Paul Matthew; SOLOMON, Diana; ZWAGERMAN, Sean (Ed). **Women and Comedy: History, Theory, Practice**. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2013.

DO AMARAL, Maria Adelaide Santos. **Dercy de cabo a rabo**. Editora Globo, 1994.

DOUGLAS, Mary. The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception. **Man**, London, v. 3, n. 3, sep. 1968. p. 361-376

FINNEY, Gail (Ed.). **Look who's laughing: gender and comedy**. Longhorn, PA: Gordon and Breach, 1994.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. França Rame (organização). 5ª edição. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). São Paulo: editora SENAC São Paulo, 1998.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997. p. 510-553

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. 22ª. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 13ª. Ed, Rio de

Janeiro: Edições Graal, 1993.

FRAIBERG, Allison. Between the laughter: Bridging feminist studies through women's stand-up comedy. In: FINNEY, Gail (ed.). **Look who's laughing: gender and comedy**. Taylor & Francis, 1994, p. 315-34

FREUD, Sigmund. O chiste e a sua relação com o inconsciente. (1905). In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. v. 7. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud**. v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FROTA, Maria Helena de Paula. Igualdade/Diferença: o paradoxo da cidadania feminina segundo Joan Scott. **O público e o privado**, n. 19 - Janeiro/Junho - 2012. p. 43-58

FUCHS, Ana Carolina Muller; ICLE, Gilberto. Comicidade crítica e riso autodepreciativo: um estudo com mulheres palhaças. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 28, v. 3: e61738 DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n361738, 2020.

GEIER, Manfred. **Do que riem as pessoas inteligentes?** Rio de Janeiro: Record, 2011.

GILBERT, Joanne R. Performing Marginality: Comedy, Identity, and Cultural Critique. **Text and Performance Quarterly**, [S.l.], v. 4, n. 17, out. 1997. p. 317-330

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Yale University Press, 2020.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 10ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GOFFMAN, Erving. **ESTIGMA: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Trad. Mathias Lambert. Versão digitalizada: 2004.

GRAY, Frances. **Women and Laughter**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994.

GREEN, Rayna. Magnolias grow in dirt: the Bawdy Lore of Southern Women. **The Radical Teacher**, n. 6, Special Issue on Women's Studies in the 70s: Moving Forward. December, 1977. p. 26-31

GROSS, Brenda. The Parallel Lives of Kathy and Mo. In: BARRECA, Regina. **New Perspectives on Women and Comedy**, 1992. p. 89-99.

HARTMANN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez., 2005. p. 125-153

HITCHENS, Christopher. Por que as mulheres não são engraçadas? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. E4 - E5, 8 mar. 2007ª.

HOBBS, Thomas. **Os elementos da lei natural e política**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOROWITZ, Susan. **Queens of Comedy**: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women. New York: Routledge, 1997.

HYMES, Dell. Breakthrough into performance. In: IBEN-AMOS, Daniel; OLDSTEIN, Kenneth (ed). **Folklore: Performance and Communication**. New York and London: Routledge, 1975. p. 11-74

HYMES, Dell. On communicative competence. In: BRUMFIT, C.; JOHNSON, K. (Org). **The communicative approach to language teaching**. Hong Kong: Oxford University Press, 1991. p. 3-26

KOHEN, Yael. **We Killed**: The Rise of Women in American Comedy. New York, NY: Sarah Chrichton Books, 2012.

LAMPERT, Martin D.; ERVIN-TRIPP, Susan. M. Exploring paradigms: the study of gender and sense of humor near the end of the 20th century. In: WILLIBALD, R. (Ed.). **The sense of humor**: explorations of a personality characteristic. New York: Mouton de Gruyter, 1998. p. 231-270

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 8.1, n. 2, 2006. p 162-183

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B. H. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241

LAVIN, Suzanne. **Women and Comedy in Solo Performance**. New York, NY: Routledge, 2004.

LEVINE, Lawrence W. **Black Culture and Black Consciousness**: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom. New York: Oxford UP, 1977.

LITTLE, Judy. Humoring the Sentence: women's dialogic comedy. In: SOCHEN, June (Ed). **Women's Comic Visions**. Detroit: Wayne State University Press, 2016. p. 19-32

LITTLE, Laura E. Legal Restriction and Protection of Humor. In: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of humor studies**. Sage Publications, 2014. p. 447-450

LOCKYER, Sharon E.; MYERS, Lynn. 'It's About Expecting the Unexpected': Live Stand-up comedy from the Audiences' Perspective. **Participations: Journal of Audience and Reception studies**, London, v. 8, n. 2, nov. 2011. p. 165-188

LOCKYER, Sharon; PICKERING Michael. You must be joking: the sociological critique of humor and comic media. **Sociology Compass**, London, v. 2, n. 3, 2008. p. 808-820

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos Feministas**, ano 10, v. 2, 2002. p. 283-300

MACEDO, Ana Gabriela. Mulheres, arte e poder: uma narrativa de contrapoder? **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 37, jan./jun., Brasília, 2011. p. 61-77

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de “eu”. In: _____ . **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELO, Érica. Feminismo: velhos e novos dilemas uma contribuição de Joan Scott. **Cadernos Pagu**, v. 31, julho-dezembro, 2008. p. 553-564

MERRILL, Lisa. Feminist Humor: Rebellious and Self-affirming. In: BARRECA, Regina (org). **Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy**. New York: Gordon & breach, 1988. p. 271-281

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

MINTZ, Lawrence E. Stand-up comedy as social and cultural mediation. **American Quarterly, Baltimore**, special edition: American Humor, v. 37, n. 1, mar. 1985. p. 71-80

MITCHELL, Carol. Hostility and Aggression toward Males in Female Joke Telling. **Frontiers: A Journal of Women Studies**, v. 3, n. 3. 1978. p. 19-23

MODLESKI, Tania. **Feminism Without Women: Culture and Criticism in a “Postfeminist” Age**. New York: Routledge, 1991.

MOREALL, John Aesthetics. Aggressive and Harmless Humor. In: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of humor studies**. Sage Publications, 2014. p. 13-15

MÜLLER, Ralph. History of Humor: Modern and Contemporary Europe. In: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of humor studies**. Sage Publications, 2014. p. 304-209

NASCIMENTO, Maria Silvia do. **Olha a palhaça no meio da praça**: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais! Orientador: Mario Fernando Bolognesi. 2017. 230 f. Dissertação (mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, São Paulo, 2017.

NESPOLI, Eduardo. Performance, instalação e alteridade. In: FERREIRA, Francirosy Campos; MÜLLER, Regina Polo. R. (Orgs). **Performance: Arte e Antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. pp. 164-187.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLSON, Stephanie Koziski. Stand-up Comedy. In: MINTZ, L.E. (ed), **Humour in America**. Londres: Greenwood Press, 1988. p. 109-136

OLSON, Stephanie Koziski. The Stand-up Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic. **Journal of Popular Culture**. New Jersey, v. 18, n. 2, 1984. p. 57-76

PARKIN, John; DAVIS, Jessica Milner. Comedy. In: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of humor studies**. Sage Publications, 2014. p. 140-145

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. 4a. ed. Tradução de Denise Bottmann. Editora Paz e Terra, 2006.

PESSUTO, Kelen. O Afeganistão através das lentes de Samira Makhmalbaf: o cinema como performance estética. In: FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Polo. (Orgs). **Performance: Arte e Antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 97-116

PIERUCCI, Antônio Flávio. **Ciladas da Diferença**. 34ªed. São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Sociologia da USP, 1999. 224 p.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, Leila Mezani. (Org.). A prática feminista e o conceito de gênero. **Textos Didáticos**, n. 48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002, p. 7-42

PLATÃO. **Filebo**. Versão eletrônica do diálogo platônico “Filebo”. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. **Tempo Social**. v. 16, n 1, 2004. p. 231-262

RAPOSO, Paulo. Diálogos Antropológicos: da teatralidade à performance. In: FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Polo (Org.). **Performance: Arte e Antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 19-49

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**. Notas sobre a “Economia Política” do sexo. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.

RUSS, Joanna. **How to Suppress Women's Writing**. Austin: University of Texas Press, 1983.

RUSSELL, Danielle. Self-deprecatory humor and the female comic: Self-destruction or Comedic Construction? **Thirdspace: a journal of feminist theory & culture**, v. 2, n. 1, 2002. Disponível em:
https://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/viewArticle/d_russell/68

RUTTER, Jason. **Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues**. 1997. 390 f. Thesis (PhD in Philosophy) – Institute for Social Research, Department of Sociology, University of Salford, United Kingdom, 1997.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Sarah Monteath. Comicidade Feminina na Produção da Artista Alda Garrido. **Rebento**. São Paulo, n. 8, julho, 2018. p. 205-225

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Zeca Ligeiro (Org.). Rio de Janeiro: Murad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores - transportados e transformados.

MORINGA - Artes do Espetáculo. Tradução: Selma Treviño. João Pessoa, v. 2, n. 1, jan./jun. de 2011. p. 155-185

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** 1º tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Baboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SCOTT, Joan Wallach. **A cidadã paradoxal:** as feministas francesas e os direitos do homem. Tradução de Élvio Antônio Funck. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002. 312 p.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade.** Porto Alegre, jul./dez. 1990. p. 5-22

SECHINATO, Juliana Spagnol. **No espetáculo do riso:** uma abordagem etnográfica da comédia stand-up. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos – São Carlos/São Paulo, 2015.

SECHINATO, Juliana Spagnol; SEGA, Rodrigo Fessel. Relações Familiares, gênero e o grande contrário: tonalidades totalitárias no Brasil da Crise. **Temáticas**, Campinas, São Paulo, fev./dez. v. 24, n. 47/48, 2016. pp. 201-222, 2016. DOI 10.20396/tematicas.v24i47/48.11121 Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/11121>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SEGA, Rodrigo Fessel. **Produções ciborgues:** imigrantes brasileiras & mídias sociais no Canadá. Orientador: Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira. 2020. 297 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas/São Paulo, 2020.

SILVA, Alba Valéria Tinoco Alves. **Deus e o diabo no humor das mulheres:** contos, casos e crônicas com humor escritos por mulheres [online]. Salvador: EDUFBA, 2015. 192 p. ISBN: 978-85-232-1868-3. <https://doi.org/10.7476/9788523218683>.

SILVA, Michelle Silveira. Entrevista com Gardi Hutter. **Revista de Palhaçaria Feminina**, n. 3. Porto Alegre: Funarte, 2014. p. 77-84

SILVA, Rubens Alves. Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005. p. 35-65

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista.** Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras entre 1884 e 1922. São Paulo: EDUSP, 2008.

SMITH, Amanda T. From Headlines to Punchlines: Suffragist Humor in the Popular Press. In: **Transgressive Humor of American Women Writers.** Palgrave Macmillan, Cham, 2017. p. 37-58.

SOCHEN, June. (ed.). **Women's Comic Visions.** Detroit: [s.n.], 1991.

STEBBINS, Robert A. **The Laugh-Makers:** Stand-up comedy as Art, Business, and LifeStyle. Montreal: McGill-Queen's University, 1990.

TIMLER, Kelsey. Critical Laughter: the stand-up comedian's critique of culture at home.

PlatForum: Journal of Graduate Studentes of Anthropology, Victoria, v. 13, 2012. p. 1-15.

VARIKAS, Eleni. O pessoal é político: desventuras de uma promessa subversiva. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1996. p. 59-80

WAGG, Stephen. Punching Your Weight: Conversations with Jo Brand. In: _____ (Ed.) **Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics and Social Difference**. Ney York: Routledge, 1998. p. 111-136

WALKER, Nancy A. **A very serious thing: Women's Humor and American Culture**. University of Minnesota Press, 1988.

WALKER, Nancy. Toward Solidarity: Women's Humor and Group Identity. In: SOCHEN, June (Ed). **Women's Comic Visions**. Detroit: Wayne State University Press, 2016. p. 57-81

WILSON, Sonia Alvarez. Fidel and Gummy Bears? In: ABRAMS, Sabrina Fuchs. **Transgressive Humor of American Women Writers**. Palgrave Macmillan, Cham, 2017. p. 115-134

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. Vol. 2. Nova Fronteira: 2019.

ZOGLIN, Richard. **Comedy at the Edge: How Stand-up in the 1970s Changed America**. London: Bloomsbury, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.