

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

JULIANA SPAGNOL SECHINATO

**NO ESPETÁCULO DO RISO: UMA ABORDAGEM ETNOGRÁFICA DA
COMÉDIA *STAND-UP*.**

**SÃO CARLOS
2015**

JULIANA SPAGNOL SECHINATO

**NO ESPETÁCULO DO RISO: UMA ABORDAGEM ETNOGRÁFICA DA
COMÉDIA *STAND-UP*.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha.

SÃO CARLOS-SP
2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S444e Sechinato, Juliana Spagnol
No espetáculo do riso : uma abordagem etnográfica
da comédia stand-up / Juliana Spagnol Sechinato. --
São Carlos : UFSCar, 2016.
147 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Antropologia da performance. 2. Audiência. 3.
Comediante. 4. Cômico. 5. Linguagem. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

Via Washington Luís, Km 235 - Caixa Postal 676
CEP 13565-905 - São Carlos - SP - Brasil
Fone: (16) 3351-8371 - ppgas.coordenacao@ufscar.br



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Juliana Spagnol Sechinato

17/12/2015

Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha
Orientador e Presidente
Universidade Estadual Paulista / UNESP

Profa. Dra. Clarice Cohn
Universidade Federal de São Carlos/ UFSCar

Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa
Universidade de São Paulo / USP

Submetida à defesa em sessão pública
Realizada às 14:00h no dia 17/12/2015.

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha
Profa. Dra. Clarice Cohn
Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa

Homologado na CPG-PPGAS na
_____ª. Reunião no dia ___/___/____.

Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello
Coordenador do PPGAS

“Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo”. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.

Assim se exprime o autor anônimo do papiro alquímico que data do século III, o papiro de Leyde. O universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido – não se sabe por quê – de uma crise de riso louco, como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência. Nessa versão da criação, Deus não cria pela palavra, que é civilização, mas por esse espocar de vida selvagem e cada um de seus sete acessos faz surgir do Nada um novo absurdo, tão absurdo quanto o próprio Deus: a luz, a água, a matéria, o espírito. E no final desse big bang cômico e cósmico, Deus e o universo encontram-se em um face a face eterno, perguntando-se um ao outro o que estão fazendo lá: aquele que ri e sua gargalhada.

Georges Minois, em a História do Riso e do Escárnio.

Agradecimentos

Agradeço, *sempre*, aos meus pais, Lourdes e Otavio, que, mesmo discordando das minhas escolhas, incondicionalmente me estenderam as mãos para que eu pudesse trilhar meus caminhos.

À Vó Cema, os quebrantes aviados, os cuidados e me ensinar a insistir, mesmo que teimosamente, nos pequenos quereres da vida como caminho de realização.

Ao Felipe Ricardo, o tempo e o carinho compartilhado, o incentivo para realizar a pós graduação e, sobretudo, a oportunidade do amor.

Ao orientador Edgar, ter topado essa pesquisa, me dando a chance de desenvolver este trabalho e meu mestrado.

Aos professores Francirosy C. Ferreira e Edmundo A. Peggion, as preciosas observações durante minha qualificação e valorizarem meu trabalho naquele momento.

Aos amigos Rodrigo Fessel, Camila Midori, Mariane Senni, Daniela Garcia, Julian Simões, Alice Segal e Serginho, terem confiado a mim suas casas, me abrigando durante as estadias do trabalho de campo. Ao Rodrigo Fessel, especialmente agradeço ter me confiado, por longo período, a chave de sua casa e o seu gravador, grandes instrumentos de trabalho da antropologia. Ao Julian, ainda agradeço os bons cafés, os papos de sacada e as leituras intensas na fase de qualificação.

Aos funcionários do *Comedians Comedy Club*, trabalhadores que não só me receberam, como estiveram dispostos em me ajudar. Ao gerente Nei, que mais do que me “liberar” na casa, se interessou pelo objeto e pelo processo da pesquisa. Ao Murilo, que não só me salvava das enormes filas como me oferecia conversa entre os tempos. À Joice, pelas recepções sempre sorridentes. Ao Salgado, ao Negão, às Andréias, às Cris e todos aqueles que, entre um lance e outro, ainda fizeram o trabalho de campo ficar menos solitário.

Aos comediantes, que permitiram que essa pesquisa fosse desenvolvida e confiaram a mim um tanto de suas trajetórias, técnicas e piadas, tão caras ao *stand-up*.

Aos colegas de mestrado, que fizeram o período de disciplinas um ano mais aconchegante, em especial à Luciana Num e ao Pedro Mourthé, que se tornaram amigos e acompanharam essa trajetória, sempre dispostos as leituras e a compartilhar um pouco da vida.

Ao Nuno, além da boa companhia da amizade e dos sambas proporcionados, as atentas e as refinadas leituras e revisões de texto. À Mel, pela disposição em me ensinar

sobre as normas e pelo cuidado com minhas bibliografias. À Mariana Zambom, que, solícita e pacientemente, traduziu minhas intenções e garranchos no “mapa”, que eu jamais poderia ter feito sozinha.

Ao Fábio que, sempre gentilmente, me orientou nas encruzilhadas burocráticas da pós graduação. E à Dona Nanci, os cafés matinais durante período de disciplinas.

À Renata, a afetuosa companhia nos cafés da manhã do último ano, compartilhar a rotina e seus contratempos e, assim como os amigos de longa data, Camila, Chapola, Rodrigo e She, agradeço a constância e por sempre me proporcionarem a vida mais mundana e deliciosa que se há para viver.

Por fim, agradeço a CAPES, em caráter formal, pelo financiamento de pesquisa.

RESUMO

Tendo como pano de fundo a articulação das Teorias Clássicas do Riso e do Humor e à luz da abordagem da Antropologia da Performance, somado ao trabalho etnográfico em um clube de comédia na cidade de São Paulo/SP, esta dissertação busca compreender a construção do cômico na performance *stand-up comedy*, por meio de três eixos de análise, a saber: 1) relações locais, texto e espaço cênico; 2) a narrativa oral como matriz performática da *stand-up*; 3) o público como contraparte. Buscando trazer à tona a experiência humorística, assentada na tríade performer-espaco-audiência, trago na narrativa etnográfica elementos que condicionam e constroem a cena *stand-up comedy* no seu contexto cênico, tal como o ambiente, as interações com e da a audiência, bem como componentes extra cênicos que funcionam como sustentáculos da emergência cômica neste evento. Trato ainda da formação do comediante, das delimitações estéticas, da produção textual, das cenas ao vivo, entre outros elementos, que são abordados para a compressão do riso e do exercício performático da *stand-up*. Por sua vez, o riso da audiência, como objetivo do comediante e expectativa do público, emerge da negociação entre os presentes, cujas narrativas superam o ato de contar piadas e o riso surge mais como parte integrante da cena do que como simples resultado das piadas.

Palavras chaves: Antropologia da performance. Audiência. Comediante. Cômico. Linguagem.

ABSTRACT

Supported by the Classic Laugh and Humor Theories as background, according the approach of the anthropology of performance and the ethnographic work carried out in a comedy club in São Paulo city, this work aims to understand the construction of the comic in stand-up comedy performance through three areas of analysis, namely: 1) local relations, text and scenario; 2) the oral narrative as bases of stand-up comedy; 3) the public as counterpart. Seeking to bring out the humorous experience, seated in the performer-space-audience triad, this study brings, in ethnographic narrative, elements that influence and build the stand-up comedy into its scenic context, such as the environment, interactions of the audience and extra scenic components, which act as an emergency supports of the comic genre. It also discusses about the comedian training, aesthetic limitation, the textual production, live scenes and other elements, in order to the compression of the laughter and the stand-up performance. In turn, the audience laughter, as a comedian purpose and expectation of the public, emerges from the negotiations between the present, whose narratives outweigh the telling of jokes and laughter comes over as part of the scene than simply as a result of the jokes.

Key words: Anthropology of performance. Audience. Comedian. Comic. Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Do palco para o “meio”: entre as relações locais, piadas, textos e espaços de inserção da <i>stand-up comedy</i>	20
1.2. Uma noite de <i>stand-up</i>	20
1.2. O aspecto local	23
1.3. A Bíblia da <i>stand-up</i>	27
1.4. A performance de si	34
1.5. O texto do <i>stand-up</i> ou “essa piada é boa, mas tem dono”	38
1.6. A tecnologia da piada.....	44
1.7. Os espaços alternativos	49
1.8. O Comedians.....	52
2. Performances e narrativas: entre a piada e o espetáculo.	61
2.1. Performances e narrativas.	64
2.2. O MC.....	73
2.3. A Entrada	84
2.4. “Cavando”	100
2.5 A linguagem <i>stand-up</i>	103
3. Imprevistos previstos.....	110
3.1. Tudo vira objeto de cena.	119
3.2. O extra cotidiano da performance.	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo central pensar a construção do cômico no espaço cênico da comédia *stand-up*. Tendo como pano de fundo a articulação das Teorias Clássicas do Riso e do Humor e à luz da abordagem da Antropologia da Performance, somado ao trabalho etnográfico no *Comedians Comedy Club* na cidade de São Paulo/SP, esta dissertação busca trazer elementos que elucidam um campo não aleatório de produção performática desses atores sociais, que trazem estratégias de corporalidade, de imagem e de fala em um contexto do “aqui e agora” da performance ao vivo, evocando a experiência humorística como meio de realização do cômico neste evento.

Fruto primeiramente de minhas inquietações acerca do riso, o tema desta pesquisa foi pensado posteriormente a minha entrada no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, depois de duas propostas que fracassaram no decorrer do primeiro semestre de mestrado em que pesaram tempo, abertura para trabalho de campo e financiamento de pesquisa. Ao final do mês de novembro de 2013, negociada com a coordenação do programa e com o presente orientador, a *stand-up comedy* surge, por sua vez, como um potencial campo para aproveitamento acadêmico.

Mas por que o riso?

O riso foi pensado a partir de um interesse primeiramente pessoal, da força percebida que ele exerce na vida cotidiana. Força positiva, por um lado, de se rir como meio terapêutico, por exemplo, mas também outrora de percebê-lo como agente escarnecedor e humilhante quando evocado em situações conflituosas. Que riso é esse que age por um signo, mas que carrega seus tantos significados latentes? Rir de uma tolice, rir de desespero, chorar de tanto rir. Que seria esse riso que está nos pormenores da vida e nas entrelinhas sociais?

O riso, muitas vezes na contramão da existência fascinante, às vezes perturba, trata do que é grosseiro, do que é cotidiano, mesquinho, baixo. Às vezes solidário, faz sorrir, faz feliz. Mas ele também tira sarro, é zombeteiro e acolhe o anti-herói.

Heróis, grandes figuras mitológicas, filósofos e gente da mais alta classe

engendram grandes temas de épicas tragédias, mas também podem ser lidos pelo seu lado mais humano, pela sua natureza mais terrena e pela sua cara mais engraçada. Afinal, da prostituta ao Rei, quem nunca foi, mesmo que em um único momento, ridículo? O bobo da corte sabe dizer.

O riso é um objeto de estudo vigoroso. Vai do grotesco, da pornochanchada e do burlesco ao riso desinteressado, que ri de uma tolice que nem se lembrará. Enquanto para seus estudiosos, o riso traz grandes chaves para a compreensão do homem confrontado com sua existência, como apontou Minois (2003, p. 19), para outros, faz só poesia. Para quem sofre de riso, faz escarnecer, temendo o riso dos outros como se teme um leão selvagem na selva aberta.

A primeira preocupação em trabalhar com o riso foi, diante de um mundo de questionamentos, curiosidades e possibilidades, o fundamento teórico para uma pesquisa acadêmica. Foi então que eu descobri que estava atrasada em mais de dois mil anos na bibliografia, da filosofia e da psicanálise à fisiologia, representada ainda por grandes teorias e por grandes nomes dos diversos campos de estudos.

Objeto de estudo há muitos séculos, seja vinculando sua representação às festividades, ao cotidiano, seja ao quadro político, à ética e à moral, caracterizado como degenerado ou regenerador, conservador ou libertário, o riso evoca uma história social que, em seu exercício, segundo Bergson (2008), assume representações e funções sociais, somente encontradas no seu ambiente próprio, que é a sociedade. Assim, como observa Saliba (2002, p. 18), o humor encontra fundamento no social e não na essência humana, engendrando diversas formas ao longo dos períodos e contribuindo, assim, para a “criação de novos significados”, “constituindo uma forma de representação privilegiada da história das sociedades”.

Nem sempre considerado substancial, o riso está infiltrado no campo do sério e é um reflexo dele também. Segundo Alberti (1999, p. 12), “são inúmeros os textos que tratam do riso no contexto de uma oposição entre a ordem e o desvio, com a consequente valorização do não-oficial e do não-sério, que abarcariam uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério”.

Minois (2003, p. 19) observa que o riso tem um aspecto individual e um coletivo, nem sempre tão claramente seccionado. O primeiro diz respeito ao seu próprio exercício, enquanto o outro versa sobre as festividades, fazendo revelar complexas relações de poder que o riso faz fluir.

Embora estas referências sejam fundamentais para localizarmos o riso enquanto

exercício social, atribuindo-lhe devida importância e justificativa enquanto objeto de estudo, não se trata aqui de uma história do riso. Tampouco farei uma revisão bibliográfica sobre esta história. Entendo que seja uma referência que, mais do que importante, é singular e intrigante. No entanto, cabe dizer que este não é meu objetivo nesta pesquisa e há, sem dúvida, quem aprofunde o tema com mais densidade e aos quais lanço mão nesta dissertação, quando trato da performance ligada ao riso¹.

Isto não quer dizer, portanto, que os estudos sobre o riso e o humor ficaram de fora. Mas que houve, certamente, um redirecionamento teórico quando a *stand-up comedy*, enquanto um contexto cênico, foi proposta como campo de pesquisa.

Mas por que a *stand-up*?

A *stand-up* surge, inicialmente, como um campo estrategicamente proposto. Não que houvesse de antemão ligações pessoais ou mesmo um interesse prévio. Nunca assistira qualquer apresentação do gênero humorístico, tampouco pensei que acharia graça. Ledo engano.

O show *stand-up* surgiu como um espaço público, em que minimizaria riscos para minha entrada etnográfica – apesar de sabermos que o trabalho etnográfico se assenta em muito mais do que aquela enferrujada etnografia observadora, ter essa pequena entrada garantida pelo preço de entrada já me fazia satisfeita de antemão.

Além disso, as apresentações em eventos temporalmente e espacialmente fechados e de curta duração, corroboraram a perspectiva da proposta. Favorecendo, assim, o delimitar do objeto e do campo para aproveitamento acadêmico nesse período.

Apesar das múltiplas formas que o humor assumiu no Brasil, a *stand-up comedy* aparece como gênero artístico recente, tornando-se popularmente conhecida em meados dos anos 2000. Embora haja escassez de estudos nacionais, como aponta Lockyer e 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 discursivas², sobretudo nos Estado Unidos, Canadá e Inglaterra, sendo um dos entretenimentos mais populares nesses países (CUTBIRTH, 2011; MINTZ, 1985; STEBBINS, 1990).

¹ Acerca da história do riso e do humor, ver: Alberti (1999), Bremmer; Roodenburg (1999), Minois (2003), Saliba (2002), entre outra/os.

² Para aprofundamento, ver: Gilbert (1997); Horowitz (1997); Koziski (1984); Lockyer e Pickering (2008); Mintz (1985); Wagg (1998); Zoglin (2009), entre outras/os.

Sobre sua origem, pouca bibliografia pôde ser levantada. Nos poucos trabalhos internacionais encontrados, não há um consenso acerca da origem histórica da *stand-up comedy*. Corroborando Mintz (1985), aqueles que a afirmam não ditam referências bibliográficas e aqueles que citam deixam o tema ainda muito em aberto. Mintz (1985, p. 71, tradução minha) afirma 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)”³, não há uma história definitiva da *stand-up comedy* na América, sendo as teses analisadas por ela de cunho especulativo⁴.

No Brasil, Filho (2011) observa que a *stand-up comedy* emerge ao final da década de 1990, com a formação dos primeiros grupos do gênero, como o *Comédia em Pé*, do Rio de Janeiro/RJ, e o *Clube da Comédia Stand-up*, em São Paulo/SP, que, ao serem abertos aos convidados pelo grupo, davam oportunidade de novos comediantes se apresentarem. À época, outros comediantes também se apropriaram e repercutiram esse gênero humorístico, como Diogo Portugal e Bruno Motta. Filho (2011) ainda traça a emergência de novos comediantes, grupos e apresentações. No entanto, afirma que foi uma “convergência de mídias” (FILHO, 2011, p. 31), o impulsionador da expansão do gênero, ressaltando a internet e programas em canais abertos de televisão como meios centrais para essa propagação⁵.

Apesar de emergente, a *stand-up comedy*, de certa forma, já se popularizou no Brasil, tornando-se opção de entretenimento para muitos. No entanto, para além de uma simples forma de entretenimento, a comédia em formato *stand-up*, com suas “observações críticas do cotidiano”, traz um campo em que, segundo Soares (2013, p. 1), “encena uma análise refinada da sociedade e expõe verdades ocultas de uma cultura sob o véu da comicidade”.

Foi nesse sentido que a primeira problemática levantada pela proposta de pesquisa

³ No original: “Standup 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).

⁴ Segundo Mintz (1985, p. 72), “There is no comprehensive, definitive history of standup comedy in America. Phil Berger calls his book, *The Last Laugh* (New York: Morrow, 1975), a history of the genre, but it is impressionistic, more ‘new journalism’ than anything else. Joe Franklin’s *Encyclopedia of Comedians* (Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1972) is helpful, as are Steve Allen’s *Funny Men* (New York: Simon and SCHUSTER, 1956); *Funny People* (New York: Stein and Day, 1981); and *More Funny People* (New York: Stein and Day, 1982)”.

⁵ Para uma revisão mais detalhada da emergência do gênero no Brasil, ver: Filho (2011).

situava-se em compreender a produção desse campo no seu sentido mais amplo. Ou seja, o que estaria sendo transmitido no humor *stand-up* no Brasil? Se pensarmos que o “do que rimos” diz muito sobre o “porque rimos”, quem são essas pessoas e do que estão rindo quando procuram essas apresentações? Do que é construído esse lugar?

A abordagem

Foi a partir dessas primeiras questões acerca do caráter sócio-político e do conteúdo social das piadas, que o debate com as Teorias Clássicas do Riso e do Humor⁶, foi levantado e instigava a pesquisa por meio dessa abordagem. O levantamento permitiu problematizar o riso como mecanismo de percepção das representações sociais e das produções simbólicas, no qual o campo do sério não lhe é alheio e cujos sujeitos envolvidos são socialmente situados entre o cômico e o escárnio, ou seja, entre o bom e mau riso (GEIER, 2011).

Contudo, em busca de ferramentas analíticas para se pensar essas questões, a sugestão de uma abordagem através da Antropologia da Performance proporcionou um redirecionamento teórico-metodológico. Afinal, como problematizar as produções sociais daquele ou desse gênero artístico, sem questionar, antes, como eles mesmos são produzidos e quem são os sujeitos envolvidos nessa produção e, ainda, como operam com as técnicas e na atividade performática?

É bem verdade que o trabalho de campo caminhou também para que a perspectiva performática fosse incorporada como central, apontando, por meio da disposição desses atores sociais, para a produção criativa e expressiva dos próprios comediantes em questão. *O que* eles produzem, apontava, inevitavelmente, para *como* eles produzem, de forma que, no contexto da *stand-up comedy*, riso e performance apresentam-se intrinsecamente vinculados.

A Antropologia da Performance me permitiria pensar essa produção cômica de forma processual, mas também como síntese, em que toda a movimentação performática, desde os ensaios e a formação do comediante pesariam sobre o riso da plateia, incorporando, ainda, o pós-cênico e o contexto extra palco como substanciais referências para compreender essa construção. Foi por meio dessa abordagem que se elucidou: humor

⁶ Para uma revisão mais detalhada e aprofundamento sobre as Teorias Clássicas do Riso e do Humor, ver: Geier (2011); Minois (2003); Murad (2011); Saliba (2002); Alberti (1999); entre outras/os.

não é só piada.

Como aponta Rutter (1997, p. 51), fazer piada não é o todo, senão parte do fazer humorístico que ainda muito requer das técnicas performáticas para se fazer este tipo de comédia, bem como uma série de elementos que corroboram a construção da cena. Nesse sentido, sigo, durante todo o trabalho, a orientação de Rutter (1997, p. 3) para que a cena da *stand-up* seja lida a partir da interação entre público, performer e espaço, assentada na experiência humorística.

Cabe ainda observar, nesse sentido, que mergulhada no trabalho de campo e na relação que teci com os comediantes, conferi a esta dissertação uma abordagem talvez muito mais sobre as técnicas humorísticas desses atores do que eu pensei que faria ao iniciar essa pesquisa, dando uma atenção especial à construção performática do evento, mais do que aos aspectos socioculturais implicados neste tipo de humor.

O campo

Em busca de um local que propiciasse um bom rendimento etnográfico, o *Comedians Comedy Club*, em São Paulo/SP, surge como uma alternativa para a realização do trabalho de campo. Já conhecida pelos paulistanos como local de apresentação de *stand-up comedy*, se localiza na área central da capital, sendo de fácil acesso para um público rotativo de 300 pessoas, segundo a capacidade do estabelecimento.

Inaugurada em outubro de 2010, o *Comedians Comedy Club* oferece uma programação semanal de terça a domingo, na qual são oferecidas diversas opções de entretenimento, mediante pagamento de entrada, intitulada de *couvert* artístico. Frequentemente a programação semanal reserva as sextas-feiras, os sábados e os domingos para apresentações de *stand-up*⁷, quando quatro diferentes comediantes em cada sessão se revezam no palco por um tempo, em média, de até 15 minutos cada um, sendo que o comediante escalado como Mestre de Cerimônias é aquele que abrirá a apresentação e se revezará entre os outros três comediantes para apresentá-los e dar as informações necessárias sobre o funcionamento do local e do espetáculo.

Durante o período do trabalho de campo, as apresentações de *stand-up comedy* na

⁷ Tanto o custo do *couvert* artístico quanto a programação semanal são sujeitas a alteração conforme ordem do estabelecimento e são informações consultadas no site: <http://www.Comedians.com.br/site/home/index.php>, acesso dia 30/06/2014.

casa às sextas-feiras ofereciam duas sessões, uma às 20h e outra às 22h, aos sábados eram oferecidas três sessões, às 20h, às 22h e às 00h. Aos domingos apenas uma, às 20h. Quando há mais de uma sessão diária, normalmente são os mesmos quatro comediantes que se apresentam nas próximas sessões, fazendo com que aos sábados se apresentem três vezes seguidas.

De janeiro de 2014 a agosto de 2014, e de outubro de 2014 a janeiro de 2015, foi desenvolvido trabalho de campo de cunho participativo no estabelecimento *Comedians Comedy Club*, em São Paulo/SP, *lócus* da pesquisa. O trabalho de campo foi frequente aos finais de semana e intermitente durante os dias úteis, participando, no total, de mais de 60 sessões de apresentações de *stand-up*.

Ainda participei de outras apresentações em bares não específicos do gênero, a convite dos comediantes que se apresentariam. Além disso, acompanhei apresentações pela TV, muitas vezes dos mesmos comediantes que pude assistir no *Comedians*, de modo a perceber as diferenças entre as apresentações ao vivo, sendo fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Aponto que meus interlocutores são homens de 20 a 40 anos. Geralmente tem um emprego principal, como apresentador de TV e de rádio, publicitários, entre outros, exceto aqueles poucos já consolidados comediantes *stand-up* que trabalham exclusivamente com esse gênero humorístico. De modo geral, representam o palco da *stand-up comedy* no Brasil: um palco masculino e relativamente jovem, aonde pouquíssimas mulheres se apresentam.

Todos que tive contato foram informados sobre a pesquisa, que fora autorizada pelos responsáveis do estabelecimento. Os nomes aqui citados são nomes verdadeiros e/ou artísticos desses comediantes que optaram por ser identificados durante as transcrições presentes nesta dissertação. Nas transcrições de anotações do diário de campo, que pesam exclusivamente as performances em palco presenciadas por mim e por um público presente, mantenho os nomes dos comediantes, entendendo a importância da autoria da piada e da produção performática.

Minha assiduidade no local me fez conhecer os funcionários, desde as garçonetes que traziam os petiscos, aos garçons das bebidas e o gerente, que simpatizou e abraçou a ideia da pesquisa no momento em que a propus – mais ou menos depois de um mês frequentando a casa – e liberou minha entrada no *Comedians*. Mas não só ele. Todos os funcionários auxiliaram de alguma maneira. “Você que faz antropologia?”, “Eu conheço fulano, quer que eu peça para ele falar com você?”.

Daí em diante uma rede de relações locais foi sendo estabelecida. Com comediantes mais presentes, essa rede era mais consistente. Com alguns apenas conversei uma vez. Alguns considero que entrevistei, visto que era essa a expectativa que pude perceber durante a interação, como que esperassem perguntas e davam respostas quase que prontas. No entanto, na maioria, considero as passagens durante o texto como “depoimento pessoal”, visto que são gravações de conversas mais informais em que considero que havia uma postura mais confortável de ambas as partes.

Embora o campo tivesse uma boa abertura tanto por parte dos administradores e dos funcionários do clube quanto por parte dos comediantes, algumas dificuldades emergiram durante esse período. Preocupações em resguardar a autoria da piada, por exemplo, me impediram em alguns momentos de fazer gravações em áudio das apresentações – que ainda tinham que ser negociadas com os gerentes do estabelecimento. Além disso, ser suspeita de ser aspirante a *stand-up comedy* fez alguns duvidarem se eu não estava, em verdade, procurando aprender com eles, ou pior, roubar-lhes a piada ou o repertório.

Ser confundida com uma jornalista em alguns momentos – penosa confusão para ser desfeita, fez, ainda, um ou outro virem me perguntar se minha “matéria já estava pronta” e esperarem entrevistas formais, ansiosos por contarem-me a concepção de humor deles. Nesse sentido, outros comediantes – poucos realmente – se mostraram preocupados com a polêmica atual do “politicamente correto”, que associaram a priori a minha figura de pesquisadora (ou curiosa), o que causava certa tensão em ambos os lados. A despeito dessas dificuldades pontuais, ainda mantenho o contato pessoal com cerca de 12 comediantes e, no geral, estes performers colaboraram em muito para a pesquisa.

Dada essa boa abertura, a estratégia então foi manter uma participação frequente, buscando sempre marcar o meu lugar como pesquisadora participante, corroborado, ainda, pela marcação do meu lugar “físico” no salão de apresentação, isso é, aquele lugar na primeira mesa bistrô da entrada do salão – que também é saída, local de passagem de todos: dos funcionários, do público e dos comediantes –, lugar também menos almejado pela audiência, uma vez que dá visão tangencial para o palco.

Esta localização era estratégica para a observação e para a interação com os interlocutores desta pesquisa, visto que é, geralmente, onde o gerente e os próprios comediantes ficam nos momentos de maior tranquilidade e quando pretendem assistir parcialmente as apresentações. Passei por outras mesas, sobretudo porque alguns funcionários faziam a gentileza espontânea de me reservar lugares mais centrais na

audiência e também por querer experimentar a impressão dessas diferentes localizações, bem como do próprio palco, experimentando a visão do comediante em cena, quando o gerente ainda me acompanhou por um tour no camarim do estabelecimento.

Ainda em relação ao campo, há que se mencionar a impossibilidade de realizar um ensaio fotográfico, o qual acredito que complementaria em muito essa pesquisa. O ambiente fechado, mais escuro e a impossibilidade de usar *flash* durante as apresentações e requerer a autorização de cada um dos comediantes e do estabelecimento, impediram que eu pudesse integrar imagens ao texto escrito. Trabalhar com performance foi algo inédito a mim que, sem conhecimentos técnicos tampouco recursos financeiros suficientes para desenvolver esse tipo de ensaio, não consegui realizar tal objetivo. Outras alternativas foram tentadas, como, por exemplo, buscar fotos nos sites dos comediantes e do próprio *Comedians*: são fotos que não dialogam tanto com a pesquisa quanto me parecia justo fazer a seleção. São imagens que, após a realização de todo o trabalho de campo, me pareciam mais “propaganda” do que “performance”.

Aponto, por fim, que durante este trabalho não interagi com participantes da audiência em particular. No início, era demasiado delicado para mim, enquanto pesquisadora preocupada em firmar meu lugar em campo, fazer essa tentativa por receio de ser inconveniente, por não saber que tipo de abordagem era adequada, receosa em comprometer o bom funcionamento do estabelecimento e evitando, assim, possíveis conflitos de interesses com os funcionários e com os performers. Mesmo quando já consolidada no meio como figura de pesquisadora e confiante nas relações em campo, essas preocupações se mantiveram, percebendo ainda que seria muito complexo tal abordagem, tanto no campo como em análise. Entretanto, essa questão me pareceu resolvida pelos caminhos trilhados no decorrer das análises dos dados e no processo de escrita do texto de dissertação, em que a ênfase é em retratar o público mais como um agente coletivo do que como sujeitos individuais.

Os capítulos

A partir da revisão e da sistematização dos dados do trabalho de campo, escolhi agrupar os temas e assuntos abordados em três grandes eixos de análise. Esses eixos foram pensados no sentido de trazer, segundo meus interlocutores, os elementos centrais que constituem a performance *stand-up comedy*, a saber: 1) relações locais, texto e espaço cênico; 2) a narrativa oral como central à performance *stand-up*; 3) o público como

contraparte.

O primeiro desses eixos busca localizar as relações de troca que permitem apontar algumas particularidades e delimitações que caracterizam o fazer cômico dessa modalidade. Será apresentada, por meio de uma abordagem etnográfica, a formação técnica do comediante *stand-up*, cujo cuidado com a autoria do texto ainda promove uma série de relações locais fundamentais ao performer e, conseqüentemente, a apresentação do gênero humorístico. Nesse mesmo sentido, algumas técnicas, desde a formulação textual e as referências para a produção humorística, em que pesam vestimentas, linguagem, público, entre outros, serão abordadas como componentes substanciais ao exercício performático da *stand-up*. Evidencia-se, assim, a necessidade de uma abordagem situada *in lócus*, quando ainda há, segundo os comediantes com os quais tive contato, uma incisiva influência do espaço para a performance *stand-up*.

O segundo eixo se concentra na oralidade como foco da construção cômica, que, segundo meus interlocutores, é o meio mais incisivo pelo qual a performance *stand-up comedy* se realiza em palco. Após revelar alguns elementos extra palco que cerceiam as apresentações do gênero, este capítulo busca resgatar o contexto ao vivo da *stand-up*. Por meio de uma abordagem que nos remete a etnografia da fala, transcrições de apresentações ao vivo estarão presentes no decorrer desta seção a fim de dialogar e elucidar componentes e dispositivos narrativos que corroboram a construção de um ambiente de diversão e para que o cômico se realize. Transcendendo o “contar piada”, tomo o texto escrito como “matriz de um conjunto de possibilidades” (COHEN, 2011, p. 74), em que na performance ainda pesam o início, o meio e o final das apresentações de cada comediante como fases e enquadramentos fundamentais a uma construção performática em que o riso aparece como “elemento compositor da cena” (RUTTER, 1997, p. 61).

No terceiro e último eixo, analiso a dinâmica das relações entre comediante e público, em que as manifestações dos participantes são negociadas e frequentemente integradas à cena como forma de intensificação da performance e de reconhecimento de habilidades do performer. É essa interação com o público que esses comediantes garantem ser o propulsor da realização em contexto ao vivo, pois esperam que a audiência supere a condição de espectador passivo-estético e passe a condição de atuante (COHEN, 2011) na performance *stand-up comedy*. Como desdobramento, busco na relação comediante-público, qualidades emergentes da performance *stand-up* que possibilitam a construção de uma reflexão sobre a experiência humorística e performática do gênero.

1. Do palco para o “meio”: entre as relações locais, piadas, textos e espaços de inserção da *stand-up comedy*.

1.2. Uma noite de *stand-up*

Sábado à noite. Enfrento uma longa fila pelo quarteirão. A sessão só começa às 22h, mas pelo menos não chove. Pessoal saindo, é nossa vez. Entramos. Fila também para dar nossos nomes na comanda. Seguimos o fluxo da entrada para um próximo salão. Cadê o palco? Está ali. Tão pequeno que as longas cortinas vermelhas são mais chamativas que ele mesmo. Quanta gente. Os melhores lugares estão tomados. Olha aquele pessoal ali na frente. Vamos naquela, tem 2 lugares ali. “- Podemos nos sentar?”; “- Obrigada”.

Não para de entrar gente, quanta conversa! Mal escuto a música ambiente. Que está tocando? Sex Pistols, The Kinks, Nouvelle Vague, Jimi Hendrix. Nada mal. Já são quase 22h. Olha a chamada de som, tem gente se acomodando ainda, vai começar. E meu chope nem chegou, cadê o garçom?. “- Vai querer comer algo?”.

Olha lá o primeiro cara, deu boa noite e agora está perguntando quem é de São Paulo e quem é de fora. O carioca ali correu dizer que era do Rio, que inocência, já tomou o dele. Aquele é de Goiânia. “Goiânia... legal... Veio sozinho ou veio com a dupla?”⁸. Haha. Essa sobre Piauí foi boa. “Você, como é seu nome? Elaine, 28? Você tá tipo se anunciando?”⁹. Ahhh, baiano! Cai nessa, não! Vai entregar ouro para o paulista? Caiu. E riu. Lá vai falar que Rio Grande do Sul é viado. Não deu outra. O careca ali da mesa da frente do palco também já virou alvo. Duas mulheres na mesa da frente. “Casal Maria Gadu?”¹⁰.

Momento silêncio: explica o bar, pedidos na mesa, vai se revezar com os comediantes, ele é o MC, o Mestre de Cerimônias. Ele se reveza entre os outros 3 comediantes que tem uns 15 minutos cada um. E o que é stand-up? Piada sobre tudo do cotidiano, mas nada de piada de internet. Eles contam e a gente ri. Tá beleza. E já chamou o próximo.

Cumprimentos de novo e nem perdeu tempo, já puxou a linha do MC e o careca já tomou o dele de novo. Cara de rico, camisa cara e o comediante falando da sua

⁸ Zé Neves.

⁹ André Santi.

¹⁰ Rodrigo Capella.

pobreza “Eu sou profissionalmente pobre, não serio mesmo, pobre com CNPJ”¹¹. Já tá falando de mulher: ser casado é triste, mulher manda. Olha o povo rachando de rir. Pegou para Cristo. Falou de seu casamento e já recebeu até palmas. Mudou a história para um acidente doméstico, ninguém nem percebeu, ainda se recuperam da última piada. “Mulher tem duas toalhas, né? Uma para secar o rosto e outra para secar o corpo. Homem não tem isso. A gente usa a mesma toalha para secar o rosto e o rabo. E fato de eu usar a mesma toalha para secar o rosto e o rabo só me faz tomar banho melhor”¹². Que boa risada! Já aproveitou e se despediu, chamou o MC.

MC já entra rindo também. “- Sim!” Gostamos da apresentação. Você deve ter ouvido nossas risadas lá de trás do palco. Esse gosta de notícia, tá falando de umas antigas aí. O cara do paraquedas que estava perdido em uma nuvem e o instrutor pediu para rezar com ele? “Eu iria ter deixado um rastro de bosta do céu!”¹³. Hahaha. Boa. Boa. Esse MC é bom demais. Quando a piada é boa demais a gente até aplaude. “Quando vai tirar carta uma coisa que não pode errar é baliza. Já viram alguém morrendo fazendo baliza? Preso nas ferragens depois de fazer baliza? E o Datena dando a notícia: baliza da morte! 3 mortos e 2 feridos”¹⁴. É só risada! Já vai chamar o próximo? Deu só uma palhinha ali. E vem um carioca.

Ahhhh, entrou sem graça, piada de carioca? ... Tá perdendo o tempo da coisa. Até que ri dessa... Ihhh... apelou, tá uma baixaria. É boceta para baixo. Um risadinhas aqui ou ali. Mas tá fraco, tá devagar demais. Série de 3 piadas sem fortes risadas. Vai demorar? “- Meio fraquinho esse, né?”. “- O primeiro estava melhor. Tá vendo o garçom? Quero outro chope”. Mulher é isso, mulher é aquilo. Tá. Tá... Mais uma série de piadas e conseguiu uns risos mais fortes, aproveitou a deixa e se despediu de nós.

Lá vem o MC. Ele é bom. “Todo mundo tem um amigo baba ovo dos estados unidos... se você não tem esse amigo é que você mesmo é esse baba ovo...”¹⁵. Haha! Essa tá que é só palavrão, mas ninguém tá se aguentando de rir “Você é tímida, querida? Eu também, chupo de olho fechado!”¹⁶. Aplausos e boa! Já estamos rindo de novo! E chamou o próximo.

“Lindo, hein!” E o cara da plateia que gritou já tomou o dele também “Oh

¹¹ Paulinho Serra.

¹² Patrick Maia.

¹³ Zé neves.

¹⁴ Tiago Carmona.

¹⁵ Lucas Moreira.

¹⁶ Nany People.

desculpa não vi que o Brad Pitty tinha vindo hoje”¹⁷. Ele fala muito rápido, nem acompanhei essa, mas não paro de rir! “Tenho um ódio quando falam que em Tocantins só tem índio, dá vontade de dar uma flechada na cara da pessoa!”¹⁸. Tá parodiando os sertanejos universitários, eu não consigo parar de rir. A vó preocupada com o vô que começou a fumar maconha com 80 anos “Nunca fumou maconha com 80 anos, tem alguma de errada com ele mesmo!”¹⁹. Olha ele dançando! Hahaha! Se despediu, nem vi passar!

MC entrou de novo e já veio se despedindo, todos em coro “Ahhhhhh!!” Mas já acabou mesmo? Que rápido. Tô com a barriga doendo de rir deste último. Olha a cara do povo, todo mundo conversando e sorrindo. Não dá para voltar a expressão normal depois desse, cantou e dançou. Começamos a sair. “- Olha lá, tem dois comediantes ali”. “- Aonde?” “- Ali. O povo tá tirando foto”. “- Você lembra o nome do primeiro?”. “- Nada.... Que horas são? 23h ainda?”

Saímos. “-Vamos tomar mais uma em algum bar aqui perto? Tá cedo ainda”.

Essa passagem é uma síntese de uma noite em uma apresentação de *stand-up comedy*. Uma história fictícia com personagens fictícios, baseada em fatos reais e em anotações do diário de campo. Ao mesmo tempo uma compilação de piadas de diversos comediantes identificados em notas de rodapé – somente para não suspender o texto. Eu não sei fazer rir e deixo isso para os profissionais do humor. Peço que a autoria das piadas (mesmo que em nota de rodapé) sejam levadas a sério pelo leitor.

¹⁷ Nil Agra.

¹⁸ Paulo Vieira.

¹⁹ Paulinho Serra.

1.2. O aspecto local

No Brasil, o advento do espetáculo e dos shows de *stand-up comedy*, concomitante à emergência de um novo público e modalidade humorística, tem criado uma gama de comércios locais e de casas de espetáculos. Centrados substancialmente nas apresentações do e no artista de *stand-up*, esses centros comerciais proporcionam diversas opções de entretenimento relacionadas ao gênero artístico e, ademais, uma efervescência de novos comediantes que, já profissionalmente consolidados ou ainda aspirantes, alimentam essa movimentação.

O “movimento da comédia *stand-up*”, conforme denominação dada pelo empresário Ítalo Gusso, ou, ainda, o “*boom da stand-up*”, como preferem apontar alguns comediantes, assenta-se, no entanto, em uma dinâmica de relações que, fora da grande mídia, faz fluir e delimita, de certa forma, o campo artístico do novo gênero. Essas dinâmicas são importantes de serem apresentadas aqui, na medida em que elucidam a problemática da delimitação do modelo humorístico, bem como nos auxiliam a localizar nosso objeto e campo, evidenciando, ainda, algumas características da *stand-up comedy*, tal quais algumas delimitações estéticas.

Ainda que admitamos a efervescência de um novo campo artístico da comédia *stand-up* no Brasil, fica nítido que sua consolidação ainda é latente e localizada, se atentarmos para a construção de poucos *comedys clubs* no Brasil, sendo o *Comedians Comedy Club* e o *Pikadeiro Fun House*, em São Paulo/SP e o *Curitiba Comedy Club*, em Curitiba/PR, os mais divulgados²⁰. Embora a denominação das casas de espetáculo supracitadas sugira shows de comédia, o que abrangeria diversas categorias humorísticas, tais espaços são geralmente reconhecidos pelo público como locais de apresentação de *stand-up comedy*²¹.

A concentração desses clubes de comédia em apenas duas grandes capitais

²⁰ É válido ressaltar que as referências aqui descritas foram trazidas pelos interlocutores deste trabalho, bem como por pesquisa em sites exclusivos ou não deste gênero artístico. Logo, há a possibilidade de que outros clubes de comédia existam, mesmo que menos divulgados, sobretudo, no interior dos estados. Outro apontamento válido, diz respeito a grande emergência do gênero *stand-up comedy* que, por sua vez, aponta a probabilidade de breve variação no que tange a quantidades de clubes de comédia no Brasil.

²¹ Não foi infrequente durante o trabalho de campo que em dias em que esquetes de humor constavam na programação do *Comedians Comedy Club*, parte do público tinha suas expectativas frustradas por não serem performances *stand-up*. Nesse sentido, e também por isso nossa observação, na programação alternativa à comédia *stand-up*, não é incomum que os performers em questão integrem no início desses quadros humorísticos breves avisos ou mesmo perguntem aos presentes sobre quem havia ido para “assistir à *stand-up comedy*”, esclarecendo à audiência sobre a programação diversificada e aproveitando ainda para explicar-lhes o funcionamento de suas performances.

metropolitanas não limita a atuação do comediante *stand-up*, que encontra espaço em grupos de comédia ainda em outras capitais, como Belo Horizonte/MG, Recife/PE, Porto Alegre/RS etc., e em apresentações no interior dos estados. No entanto, a confluência das casas de espetáculos exclusivas do gênero sugere uma tendência à centralização da *stand-up comedy* nestas regiões, implicando uma dinâmica comercial de trânsito de comediantes e de adaptação das performances em diversos planos.

Assim, por exemplo, LC Galetto, comediante *stand-up* natural de Fortaleza, aponta o aspecto regional como determinante nas suas apresentações. Conforme Galetto observa, em Fortaleza, a comédia está acostumada com personagens travestidos, “escandalosos” e, por isso, “o humor de cara limpa” (outro termo para designar a *stand-up*) ainda não conquistou um lugar próprio, como em São Paulo, onde nos encontramos por ocasião de sua performance no *Comedians Comedy Club*.

LC Galetto afirma que, por ser essa a configuração do humor de sua terra natal, sua apresentação tem que ter um ritmo mais ágil, a fim de atrair a atenção das pessoas. Em Fortaleza, LC se apresenta junto a outros comediantes travestidos, o que, em si, faz com que estes se destaquem mais, segundo ele.

Jornalista de profissão, LC Galetto, que ainda trabalha no ramo, conta que, desde a infância, desejava ser comediante e viu na *stand-up* uma alternativa de fazer comédia, sem ter que se apresentar como um personagem travestido. “Isso eu posso fazer!”, diz ele. No entanto, o comediante, que prefere não desenvolver textos que abordem temas pornográficos ou, como considera, “apelativos”, mas, sim, criar textos “limpos”, ou seja, narrativas em que não haja o uso de baixos palavrões ou que tangem a temática sexual²² e que podem assim, segundo ele, sem impedimento, ser apresentados para públicos de qualquer idade, pondera que o texto que havia apresentado na capital paulista na ocasião de nosso encontro até poderia ser apresentado em Fortaleza/CE, todavia, o mesmo texto teria que ser abordado em um “ritmo maior”, ou seja, haveria que encurtar as narrativas para que o retorno da plateia pelo riso fosse mais constante – e não necessariamente mais intenso, adaptando o texto a piadas mais curtas. Desta forma, garante que haveria maior probabilidade de que o público acompanhasse e aprovasse sua performance.

Por sua vez, Gabriel Freitas, também comediante *stand-up*, conta que em Belo

²² É frequente nas performances *stand-up* que temas relacionados a sexo, bem como o uso do palavrão estejam presentes como parte das narrativas dos comediantes. Este último será mais bem desenvolvido no capítulo seguinte.

Horizonte/MG, sentia que “o público estava carente de comédia” e por isso surgiu o grupo de *stand-up comedy* no qual atua, *Queijo, Comédia e Cachaça*, que estreou em julho de 2008, formado por Paloma Santos, Edgar Quintanilha e Bruno Bergo. Segundo Freitas, este grupo trouxe uma nova proposta de estilo humorístico que foi muito bem recebida. Nas palavras do comediante: “Então a ideia não era ganhar dinheiro, não era fazer fama, não era nada; era popularizar, trazer uma coisa para Belo Horizonte”.

No entanto, Gabriel afirma que, mesmo sendo bem aceito pelo público, não há ainda, em Belo Horizonte e região, uma tradição de *stand-up comedy*, e por isso marginalizado em relação a outros gêneros artísticos. Afirma, assim, que há um público deste gênero, mas que dificilmente haverá um local em Belo Horizonte como os *comedy clubs* de São Paulo, também pelo fato de ser, em sua percepção, um público que dificilmente pagaria o custo de entrada desses bares.

Ainda na perspectiva regional, o comediante Paulo Prazeres aponta que a *stand-up comedy*, enquanto gênero, enfrenta fortes dificuldades em se consolidar em Salvador/BA, sua cidade de origem. Ocorre que, segundo Prazeres, na Bahia, o gênero humorístico que prevalece é o humor histriônico ou, como ele prefere, o “humor de patifaria”²³. Pioneiro no Estado da Bahia, Paulo conta sobre seu esforço em difundir e consolidar o gênero na região, inicialmente pelo *Projeto Verão Cênico*, do Governo do Estado da Bahia, que oferece desde o ano de 2011 programações artísticas nas grandes cidades do estado a preço popular.

A característica regional no humor baiano também foi referência para o grupo de *stand-up comedy* que fundou em Salvador, *Os Donos do Riso*, formado por Paulo Prazeres, Rafael Medrado, Guga Walla e Miguel Viera. Se a performance do “histriônico” distancia-se da *stand-up comedy*, o grupo, segundo Prazeres, buscou aproximar-se aos “regionalismos”, a que atribui também o sucesso do grupo à época:

Qual o objetivo do grupo? O objetivo é criar um novo tipo de humor para Bahia. É o *stand-up*, é o tipo de humor novo. Tanto que hoje eu não me apresento como eu me apresentava em Salvador, eu me apresento bem mais baiano, porque aqui o baiano é diferente, lá em Salvador eu me apresentava que nem um paulista, quase não me mexia, mas propositalmente, criava mais a ideia do conceito do que era... [...] A gente criou um conceito que a gente começou a vender isso e funcionou “a nova geração da comédia baiana”, isso era o que a gente

²³ Expressão empregada em alusão à *Companhia Baiana de Patifaria*, inaugurada em 1988, em Salvador, que trata de textos de humor clássicos da década de 1980, tendo por característica o humor regionalista que retrata atores sociais populares e que se tornou referência de humor no Estado.

vendia... Esse era nosso slogan, a gente botava isso nos *release* como se os repórteres estivessem falando isso. Foi marketing nosso, a gente criou esse marketing, isso funcionou muito bem, porque a nossa ideia, o nosso conceito é “o que *Os Donos* estão trazendo para Salvador? Um conceito novo”. Não mais aquele humor histriônico, da mulher travestida, é um humor inteligente, a gente faz um humor americano, trazemos o *stand-up* cômico. A ideia foi muito bem-feita, acho que se não estivesse essa ideia bem entendida não ia rolar, foi muito bem recebido (Paulo Prazeres, depoimento pessoal, 13/04/2014).

Paulo Prazeres conta, que, além das características humorísticas que regiam a preferência do público baiano, não houve investimentos suficientes para que a *stand-up comedy* se estabelecesse na região. À época, com a numerosa emergência de novos comediantes somada à falta de critério qualitativo e à falta de estabelecimento de cachê mínimo para as apresentações, observa que suas possibilidades de trabalho para geração de renda de subsistência se esgotaram no estado baiano, cuja única fonte de renda era seu trabalho como *stand-up*, razão pela qual se mudou, em 2012, para São Paulo, para trabalhar como ator, publicitário e, esporadicamente, como comediante em eventos promocionais.

Outro comediante do nordeste brasileiro, Nil Agra observa que em Recife/PE a *stand-up comedy* foi bem recebida, o que, segundo ele, contrasta com outros lugares da região. Conta que se mudou para São Paulo a fim de ficar mais “visível no circuito artístico”, a despeito da maior “concorrência” existente na capital paulista, já que há na região mais oportunidades de trabalho. Considera que a mudança diminuiu as dificuldades de transporte, reduzindo a distância que implicavam os novos trabalhos, sobretudo em programas de televisão que normalmente são gravados na capital paulista ou carioca.

Nil ainda conta que Murilo Gun, conhecido comediante de *stand-up comedy*, também se mudou para São Paulo pelo mesmo motivo, o que acabou acarretando no final do grupo *Tripé da Comédia* que ambos mantinham em Recife, desde 2008, e que contava ainda com a participação de um terceiro comediante, Hugo Esteves.

As observações feitas por estes comediantes apontam uma multiplicidade de fatores de influência sobre a *stand-up comedy*, que trazem, nesse sentido, significativos indicadores para consolidá-lo enquanto gênero de arte, características que reforçam a necessidade de um foco local para a compreensão de suas especificidades. O aspecto regional, incluindo público, investimentos comerciais, estilos humorísticos predominantes, entre outros, revela a cidade de São Paulo, segundo eles, como sede do

“Movimento *stand-up*”, o que atenua uma mobilidade de curto, médio e longo prazo desses comediantes como meio de gerenciar o trabalho artístico.

Na perspectiva de Soares (2013), por ser conhecida nos Estados Unidos e no Brasil por meio de atores e de humoristas consagrados pela opinião pública, a modalidade *stand-up* ganha um *status* social elevado, sendo apresentada em casas luxuosas e caras, o que também não impediu esses performers de poder substituir a voz e o violão em bares do subúrbio.

Por outro lado, as mesmas observações apontadas indicam uma perspectiva destes performers de um gênero humorístico ainda emergente, em que além da composição mercadológica que influencia este campo de trabalho, tendo implicações profissionais, outros indicativos sugerem o aspecto regional como um dos referenciais à construção performática do comediante *stand-up*.

Assim como as estratégias de adaptação do ritmo de um mesmo texto, conforme apontou LC Galletto ou as diferentes características regionais incorporadas à performance, segundo Paulo Prazeres, têm como critério de seleção o referencial regional em que público e as especificidades locais são contrabalanceados e manejados nas performances.

É verdade que pesquisas aprofundadas seriam necessárias para discutirmos as características regionais empregadas, incorporadas e emergentes nas performances, bem como um trabalho de campo que extrapolasse São Paulo como centro de pesquisa. No entanto, tais apontamentos, de antemão, nos dão algumas pistas sobre a construção e a estratégia performática do comediante *stand-up comedy*, bem como sua diversidade discursiva em que o aspecto regional pode ser um dos determinantes, no qual nuances vão sendo traçadas e, por fim, indicando que os textos destes performers são maleáveis conforme traquejo e critério de seleção deste.

1.3. A Bíblia da *stand-up*

Algumas particularidades da *stand-up comedy* ainda podem ser pensadas a partir da constatação de que não há, no Brasil, cursos institucionalizados para a formação de comediantes *stand-up*, que contam com alternativas informais para o desenvolvimento de habilidades específicas. Nesse sentido, não há pré-requisitos ou critérios formalmente estabelecidos para exercer a profissão. Os comediantes se valem, sobretudo, de comunidades de trocas locais para desenvolver as aptidões, no sentido de orientar e transmitir técnicas, conhecimentos e aprimoramentos para os aspirantes e os performers

do gênero.

Nesta perspectiva, o primeiro e talvez o mais difundido registro material de suporte metodológico que aborda o que, em campo, indica uma específica “técnica da *stand-up*”, foi a existência de uma “Bíblia do *Stand-up*”, referencial central para os comediantes do gênero. Apresentada pelo ator Paulo Prazeres e pelo também comediante Rodrigo Marques, natural do Recife/PE²⁴, o material foi indicado como leitura obrigatória para aqueles que trabalham e que almejam dominar a técnica da *stand-up*²⁵.

O texto cunhado como a “Bíblia do *Stand-up*” no Brasil é, na verdade, o livro “Stand-up Comedy: The Book” (1989) de Judy Carter²⁶. Em formato de apostila, com exercícios numerados e com espaços para respostas e marcações, os tópicos específicos estão separados e denominados sucessivamente pela própria autora como “workshops”.

O livro de Judy Carter é apenas comercializado no exterior, tendo seu acesso restrito a sites de compras internacionais em versão impressa ou *e-book*. No entanto, a despeito da dificuldade de acesso ao livro bem como à língua inglesa, a “Bíblia do *Stand-up*” é uma versão traduzida, não oficialmente, por Emilio Boechat e Aldo Camolez e disponibilizada em poucas páginas da internet ou, como é mais frequente, entre os comediantes sendo indicada e compartilhada em formato de texto do *Microsoft Word* via e-mail.

Vale notar que essa versão traduzida do livro de Judy Carter é incompleta, abrangendo somente os seis primeiros capítulos da versão original. A incompletude da versão traduzida também não é referida nos arquivos e meios compartilhados, de modo a dar impressão, para os leitores, de se tratar de uma tradução integral. Nil Agra, ao comentar sobre sua formação enquanto *stand-up comedy*, faz alusão à “Bíblia do Stand-up” apontando a existência de um “livro bem pequeno, de 80 páginas, da Judy Carther”, que é referência para muitos comediantes.

Sem qualquer tipo de referencial histórico, os capítulos traduzidos da obra abrangem as questões especificamente técnicas da *stand-up comedy*. Formatos, dicas para apoio emocional, sugestões, exercícios, desenvolvimento técnico e exemplos de famosos

²⁴ Onde mantém um grupo de comédia *stand-up*, *Os ideais da Comédia*, com outros três comediantes, Gustavo Pardal, Kedny Silva e Renato Bartolomeu.

²⁵ Por *técnica* da *stand-up*, compreendo um arranjo de conhecimentos específicos de práticas que se configuram e se (re)produzem como pertencentes, exclusivas ou não, desse gênero humorístico e que são apreendidas e transmitidas nesse meio por seus sujeitos.

²⁶ Judy Carter foi uma famosa comediante de *stand-up comedy* norte-americana. Autora best-seller de alguns livros, atualmente ela é palestrante motivacional de comediantes e proprietária do *Comedy Workshop Productions*, a primeira Escola de Comédia de Los Angeles, Califórnia, que mantém desde 1984.

humoristas dos Estados Unidos ou de alunos de workshops e de palestras de Judy Carter são os tópicos mais presentes.

Com menor intensidade, o livro de Leo Lins, “Notas de um Comediante de Stand-up” (2009), é indicado como um “guia para quem quer ser comediante” como o próprio livro anuncia em sua capa. Famoso por sua participação no programa “Agora é Tarde”, *talk show* transmitido pela Rede Bandeirantes de Televisão desde junho de 2011, Leo Lins também se apresenta em shows de *stand-up comedy* desde 2005 e é reconhecido entre os *stand-up* como “um dos comediantes mais técnicos” existentes atualmente.

No entanto, a ausência formal de critérios institucionalizados e de instituições profissionalizantes não implica, por sua vez, ausência de limitações técnicas e de regras estabelecidas e difundidas entre essas redes de relações e que permite configurar e delinear a comédia *stand-up* enquanto gênero humorístico.

Nesse contexto, é comum que, além das técnicas específicas, algumas regras sejam compartilhadas a fim de aproximar o gênero de humor *stand-up* no Brasil ao formato norte-americano e de consolidá-lo, em um claro esforço de delineamento estético de campo artístico.

Formado desde 2012 pelos comediantes Claudio Torres Gonzaga, Smigol, Verônica Debom, Victor Sarro, o grupo “Comédia em Pé”, que atua desde 2005, é referência do gênero no Brasil por ser, como se intitula, o primeiro grupo de *stand-up* brasileiro (CARUSO, 2009). Em livro lançado em 2009, o grupo descreveu, além de história da sua formação e de textos dos seus quatro comediantes na época, o que entendem como o “Dogma do Comédia em Pé”, buscando dar forma às apresentações do grupo que, no entanto, estendem-se às comunidades locais de troca, em contrapartida às falas de meus interlocutores.

O DOGMA DO COMÉDIA EM PÉ

1 - O comediante só pode se apresentar sozinho. Jamais em dupla ou grupo.

2 - Só é permitido se apresentar com texto próprio. Não pode usar piadas que já caíram em uso popular ou que foram recebidas pela internet. Muito menos usar aquele truque tecido de verdade, tipo “eu tenho um tio português...”.

3 - Não pode fazer personagem. Também não vale transformar a si mesmo em personagem ou usar figurinos engraçados. Use roupas que você usaria normalmente, no dia-a-dia.

4 - Evitar contar casos. O material deve ser preferencialmente de tópicos de observação.

5 - Deixar bem clara a persona de cada um. Não tente fingir ser quem você não é. Seja você mesmo, sempre. Se você é mal humorado, seja

assim no palco, por exemplo. E, se em determinado dia você estiver de saco cheio, assuma; se estiver eufórico, idem; assuma o seu estado diante da plateia. Aliás, é importante também tentar trazer sua rotina o mais perto possível de você. Se o comediante for judeu, em algum momento fale de judeus, se for gay, fale sobre gays, se for nerd, fale sobre ser nerd etc.

6 - Não é permitido o uso de trilha sonora ou qualquer tipo de sonoplastia.

7 - Não é permitido fazer nenhuma marcação de luz. Use apenas a iluminação básica do palco.

8 - Não é permitido o uso de cenografia ou adereço.

9 - Os comediantes podem e devem testar “material” novo diante da plateia. Vale desde improvisar tendo apenas o tópico em mente até ler as piadas caso elas não estejam decoradas ainda.

10 - Não forçar a barra. Se você tem apenas cinco minutos de material, faça uma apresentação de cinco minutos e saia. Tudo bem. Não enrole. As apresentações, aliás, serão sempre de 5, 10 ou 15 minutos (CARUSO, 2009, p. 9-10).

Outras cartilhas e manuais escritos são encontrados em alguns sites que objetivam, sobretudo, os aspirantes ao gênero. No Brasil, ainda são ministrados alguns *workshops*, em sua maioria em São Paulo, que, no entanto, ainda são pouco frequentes.

Outro recurso frequentemente citado é a assimilação de método por vídeos no *Youtube*, site de compartilhamento de vídeo pela internet, e que permite ainda acompanhar a carreira de outros comediantes, bem como se atualizar em relação a textos, performances e eventos.

Nesse sentido, LC Galetto ressalta que, em sua experiência, nunca frequentou nenhum *workshop* ou cursos e que, segundo ele, foi “aprendendo sozinho”. Também Nil Agra conta que, apesar de ter feito curso de teatro para iniciante, teve uma formação quase que “espontânea” de *stand-up comedy*, a partir da qual foi desenvolvendo suas habilidades e acentuando os pontos que julgava positivos, sempre por meio de uma autoavaliação. Considera que é necessário ler uns “livrinhos”, como o de Judy Carter, para assimilar alguns princípios e técnicas básicas e, a partir de então, desenvolver-se por si mesmo, pois é exatamente esse, para ele, o “trunfo da *stand-up comedy*”.

É, foi meio espontâneo... O *stand-up* te dá essa liberdade. Você não tem um personagem para seguir, você não tem.... Você segue suas próprias vontades, você segue o que você é (Nil Agra, depoimento pessoal, 04/05/2014).

Essas redes de trocas locais, bem como as singularidades regionais e a “liberdade criativa”, apontam para múltiplas particularidades que o comediante pode assumir em palco e em todo o processo criativo. Porém, não podemos perder de vista que, como

referido acima, a comédia *stand-up*, no Brasil, não está livre de formulações estéticas e de algumas normas que, na verdade, não só tendem a difundir o gênero no estilo norte-americano e se esforçar para se estabelecer por aqui, como também forma um grande consenso sobre o gênero humorístico entre esses sujeitos.

Ainda nesta perspectiva, esses comediantes não se reconhecem enquanto “atores”, cujo *status* neste meio frequentemente é creditado somente aos que possuem cursos e registro de atores²⁷. Em campo, ainda há uma coisa não resolvida: o comediante ou o humorista? Em verdade, assim como outras definições, os performers do gênero transitam entre essas duas categorias, sem claro delineamento e sem grandes problemas, sendo comum se enquadrarem como comediante *stand-up* ou como humorista *stand-up* e, tal qual empregam neste meio, percorro entre as duas denominações ao longo deste trabalho.

Ademais, apesar da aparente espontaneidade da formação do comediante *stand-up*, é necessário enfatizar que o gênero, assim como tantos outros, exige destes performers um amplo domínio técnico, que provém, conforme observado, de um autodidatismo assentado em comunidades de trocas locais, bem como em outros recursos didáticos, como os midiáticos, os quais possibilitam que estilos, técnicas e (auto) promoção sejam reatualizados.

Por sua vez, a liberdade criativa que permeia a formação e a cena do comediante de *stand-up comedy*, cuja performance é autoral e cuja formação de cena vai sendo construída sem o comprometimento com uma escola de teatro, ainda desprovida de supervisão técnica, como de diretores e de roteiristas, pressupõe, entre outros, uma ampla liberdade artística e discursiva de seus sujeitos.

Nesse sentido, a construção performática, abrangendo expressão corporal, textos, abordagens temáticas e mesmo os pontos de vistas discursivos implicados nas performances, entre outros, passa por um crivo do comediante *stand-up*, fundamentado na habilidade e no discernimento na seleção do material que requer do performer um domínio simbólico compartilhado, tendo em vista a estética e principalmente a avaliação pelo público.

Desta forma, por exemplo, Nil Agra conta que quando faz uso de um denominador

²⁷ Alguns comediantes *stand-up* com os quais tivemos contato se reconhecem como atores – no sentido sobre o qual empregam, ou seja, aqueles que possuem cursos e registros profissionais. São estes que fizeram algumas tentativas de considerarem os comediantes do gênero também como atores. Na outra via, a maioria dos comediantes que não integram o grupo de “atores profissionais” e não se reconhecem como tal, frequentemente argumentam que não saberiam encenar uma peça de teatro, uma personagem e, menos, um roteiro de drama ou romance.

comparativo para fazer piadas comparando a beleza entre as pessoas de Recife/PE e dos curitibanos em performance em São Paulo, está ciente que a mesma piada pode não ser recebida tão favoravelmente caso a fizesse para o público pernambucano. Gabriel Freitas, por sua vez, aponta que a avaliação para seleção de textos a ser apresentados também depende do local e da ocasião da performance, de forma que a prévia identificação do público seja possível e criteriosa o suficiente para fazer uma boa seleção. Quando selecionados, linguagem, performance e autoimagem são elementos que devem ser adaptados a fim de que o texto e a performance se aproximem ao máximo da expectativa do público.

Assim, observa que quando é contratado por empresas para apresentar-se em almoços para operários, veste-se com roupas do seu cotidiano, enquanto que, para se apresentar em cerimônias de luxo é necessário escolher uma roupa de grife e ponderar o uso de expressões e gírias de uso popular.

Uma vez selecionado o material de apresentação, a adaptação da linguagem do texto também é estratégia para uma performance favorável, visto que é válido, por exemplo, a troca do seu próprio lugar, enquanto sujeito da narrativa de um texto comum, como uma substancial transição referencial para a recepção e para a performance em si. Aponta, por exemplo, que se escolher um texto que aborda hábitos estereotipados e urbanos de pessoas pobres, pode em um local específico dizer: “Nós pobres temos um péssimo hábito de...”, enquanto em outro local pode deixar de se incluir no grupo social ao qual está se referindo, passando à posição de observador em terceira pessoa: “Os pobres têm um péssimo hábito de...”.

Ao transitarmos entre alguns referenciais técnicos e discursivos do comediante *stand-up comedy*, os poucos exemplos citados, enquanto possibilidades, se estendem como meio de construir a performance e, ainda, podem nos dar algumas pistas sobre como os comediantes do gênero vão calibrando a seleção do material e esculpindo a performance em palco com referenciais de domínio simbólico. No entanto, os limites e o alcance estético e político da maleabilidade e das múltiplas formas discursivas que a performance do *stand-up* pode assumir, dificilmente poderiam ser traçados neste momento.

Apesar da sugestão de haver uma seleção por parte dos clubes de comédias e de outros agentes contratadores por meio de prévia aprovação de textos enviados pelos comediantes – o que sugeriria que há, além do crivo e da estratégia do comediante, outro componente de avaliação –, um dos meios mais sólidos para entender os limites

discursivos e recursos simbólicos da *stand-up comedy* é a eficácia performática.

Percebe-se, assim, que muitas destas características são deliberadamente selecionadas para a performance do comediante *stand-up*, no intuito de avaliar e construir a boa performance. Relativizando o texto enquanto criação não fixada e a performance enquanto um construto e síntese da combinação de vários elementos, o comediante encontra o mais enfático referencial para avaliação da sua apresentação na aprovação do público para o qual será performado.

Em verdade, tal formulação é a mais comum neste meio artístico, em que os comediantes apostam na avaliação da audiência como mecanismo que põe em perspectiva os limites das abordagens discursivas e da formulação da piada em si, em contrapartida ao traquejo e ao domínio simbólico que permeia sua performance, bem como à própria habilidade de criação e de seleção de texto.

Apesar de complementares em palco, deve haver discernimento do próprio performer entre a avaliação do texto e da performance em questão. Para tanto, um mesmo texto pode ser testado em diferentes contextos cênicos antes de ser integrado a um *set* permanente, adaptado ou descartado, como uma das principais vias para se calibrar a eficácia entre um e outro.

Por meio da avaliação do público, estes performers comprovam a eficácia dos textos humorísticos e da performance, o que, por sua vez, não somente nos remete ao texto como substancial a esse processo, como, ainda, sobre a questão pouco referenciada em campo dos ensaios. Assim como boa parte da criação performática do *stand-up comedy*, os ensaios ficam a critério do próprio comediante. Nesse sentido, meus interlocutores apontaram que a necessidade de ensaios é proporcionalmente inversa a experiência deles em palco, que contam com amigos, cônjuge ou companheiros para apresentações prévias e avaliações do que elaboram e, ainda, filmagens e gravações de áudio de si mesmos, a fim de posterior autocritica.

É válido ressaltar que a despeito da prática pouco referida dos ensaios, que podem tomar proporções temporalmente e espacialmente indefinidas, em que mesmo conversas informais com pessoas próximas ou breves momentos de repetição e de tentativas podem ser tomados como exercícios que antecedem, ao mesmo tempo em que constroem as performances, dificilmente um comediante *stand-up* apresenta uma performance integralmente composta por textos inéditos.

Logo, é raro ver uma apresentação de um mesmo comediante em um curto espaço de tempo que se tenha uma cena totalmente renovada. Como alternativa, estes performers

vão, então, encaixando piadas novas ao longo de textos com eficácia já reconhecida, ou seja, entre piadas e performances que já deram certo anteriormente com outras audiências.

A estratégia permite que haja uma menor probabilidade de uma recepção negativa de toda a sua apresentação, em que apenas esses novos textos encaixados em partes da performance são mais suscetíveis a uma avaliação desfavorável pelo público. Ao mesmo tempo em que o material novo passa por uma espécie de “teste”, alguns acabam desvalorizando um ensaio elaborado, considerando que somente no palco poderão avaliar realmente o texto e ir calibrando a performance. Essa performance teste ou “piada teste”, é tomada menos como desafio do que como julgamento para um bom material, de forma que, novamente, é a eficácia de tal manobra que sugerirá o texto como apto a integrar novas performances²⁸.

Em síntese, a eficácia da performance enquanto parâmetro avaliativo do comediante *stand-up*, considerando as singularidades de cada apresentação e de cada público, como também o contexto das apresentações, diz respeito, como estratégia, a uma tendência que o comediante captura. Isto é, ele pode errar a piada, performá-la desfavoravelmente naquela ocasião ou a piada pode realmente dar errado – “não entrar” ou “dar água” conforme expressão nativa –, o público presente pode simplesmente não aprovar piadas que já deram certo outras vezes e com outro público. No entanto, tendo em vista aprovações favoráveis antecedentes, sobretudo, neste meio, é o palco e o público que vão ditar se e o quanto a performance tem graça.

1.4. A performance de si

Articulado ao processo de seleção de técnicas e de criações do *stand-up*, bem como à liberdade discursiva e à eficácia performática, a performance de si mesmo é um dos focos de desempenho do comediante *stand-up*, funcionando como sustentáculo de todo o processo performático e como um dos componentes de delimitação estética do gênero humorístico.

Como aponta o item 5 da cartilha ou do “dogma” do grupo Comédia em Pé, e que se estendem às proposições dos interlocutores de pesquisa, “ser você” em palco funciona como referência para produção do material a ser apresentado e ainda ganha força na

²⁸ A recepção do público como meio de avaliação e de remanejamento da apresentação do comediante *stand-up* será retomada no segundo capítulo do trabalho como elemento fundamental para o espetáculo do gênero.

identificação do comediante pelo público.

Nesta perspectiva, é frequente que características estéticas, como também a identidade e as personalidades desses comediantes, articulem-se e emerjam nas performances, nas quais os comediantes jogam com tais características. Assim, é comum, por exemplo, que as narrativas tenham como referenciais as próprias marcações do performer, o próprio eu do comediante, que, em primeiro plano, por trabalharem com suas características físicas e/ou de identidade (gordo, alto, baixo, sotaque, branco, negro, homem, mulher, gay etc.) aproximem o público a um estado de reconhecimento e legitimidade sobre o domínio do comediante em cena.

Na perspectiva performática, tal movimentação evidencia uma via de mão dupla, em que o performer não se abstém de um personagem, ao mesmo tempo em que não é exclusivamente “ele” em palco, ou o que Schechner (1985) chamaria do “não não-eu”.

Para Schechner (1985, p. 36), a performance emerge como “comportamento restaurado” visto como um dinâmico e contínuo processo de aprendizagem e de reelaboração, que é construída, assim, por meio de referenciais extras cênicos, em que “Performance means: never for the first time. It means: for the second to the *n*th time. Performance is ‘twice-behaved behavior’”.

Schechner (1985, p. 37) argumenta, pois, que comportamento restaurado implica “‘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”, como outra natureza presente e que está sempre se reatualizando por meio da performance.

Ao pensarmos a performance como um comportamento restaurado, a dicotomia ator-personagem dilui-se e reemerge na ambivalência e na hibridez do performer que não pode estar somente atuando, ao passo que não pode estar sempre 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).

O comediante, responsável por boa parte da autoria e do processo performático ao qual se propõe e que, sobretudo, leva para o palco toda uma estética e uma narrativa autorreferente, como aponta Pessuto (2010, p. 108), por meio de ações que se aproximam de seus cotidianos – em que essas ações não pertencem mais ao cotidiano, pois são recontextualizadas e reatualizadas em palco –, concomitantemente o próprio comediante

se recria neste momento. Assim, seguindo as proposições de Schechner (1985), ao mesmo tempo em que o performer “não é ele” e “não é o personagem”, ele é um “não não-ele”.

Para Paulo Raposo (2010, p. 24), a visão de Schechner do “não não-eu” consiste na percepção de uma “fronteira porosa” que opera como sustentáculo de uma “diluição da relação entre real e ilusório [em cena], que reforça um fluxo instável e permanente entre sujeito/performer/personagem”, que por sua vez, declina a hierarquia entre essas dimensões, elaborando uma tensão dinâmica entre o real e o imaginário.

O “não não-eu” conforme sugerido por Schechner, toma uma especial dimensão na *stand-up comedy*, em que o comediante, tanto por uma delimitação estética do gênero, como para a produção criativa de sua performance, toma o “eu” como referencial e ganha na forma de legitimidade e de ênfase da sua performance que consegue, por meio da representação de si mesmo, dosar a dimensão do real e do não real como um dos princípios da credibilidade do público, que pode reconhecer na narrativa oral uma narrativa factual – que versa sobre o cotidiano e permite a aproximação entre público e performer. O comediante carioca Bruno Nogueira, de 25 anos, enfatiza que “ninguém vai acreditar se um gordo disser que é atleta”, cujo contraste somente seria favorável à performance caso integrasse parte da piada.

Em síntese, o pesquisador Renato Cohen (2011) evoca a Teoria dos Papéis para apontar uma “multifragmentação” enquanto níveis de máscaras do ator:

O performer, quando atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação [...], mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto representação de *self as context* (COHEN, 2011, p. 58).

Cohen (2011, p. 107) observa que na *performance art*, predominam o emprego de persona em detrimento da personagem. Para o autor, enquanto o personagem é mais referencial, a persona diz respeito a uma figura mais universal, “uma galera de personagens”, em que “o trabalho do performer é de ‘levantar’ sua persona. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro”, da aparência e do físico para o subjetivo

e psicológico²⁹.

Na *stand-up comedy*, essa convergência entre performer e pessoa é intencional e orientada, mesmo que em outros termos, pelos manuais, em que as expressões do comediante são trabalhadas para se construir em palco um alguém que está sempre buscando aproximar as marcações de sua performance às representações coletivas do cotidiano, do ordinário e da espontaneidade no extra cotidiano da cena.

Para tanto, vale ressaltar que na *stand-up comedy* não só características físicas e as narrativas fazem por aproximar, em certa medida, o performer com o sujeito em cena. Marcações corporais e a roupa, por exemplo, são outros elementos que corroboram a elaboração da persona e da forma caricata a qual eles se constroem no espaço cênico. No âmbito das vestimentas, calça jeans, camisetas, blusas, tênis e casacos de moletom pouco formais são comuns, o que ainda não impede que alguns comediantes calcem sapatos sociais ou paletós, ao mesmo tempo em que não se destacam por uma roupa exclusiva de personagens ou, por exemplo, de representantes de um evento solene ou de apresentadores de um *show business*.

Interessante é notar que há um equilíbrio no despojamento pretendido pelo *stand-up comedy* no que tange a produção do *display* deste performer, que não alcança, no que se refere à roupa, uma presença que se destaca e que não está aquém do público, que muitas vezes, diverge de tais vestimentas e, assim, por vezes se apresentam com uma produção um pouco mais elaborada.

No entanto, no espetáculo e em síntese, é a pessoa aparentemente como um todo que está ali. Nome³⁰, sujeito, roupas, marcações corporais, verbais e narrativas engendram a persona do comediante em cena e ainda favorecem e alimentam um ambiente, como aponta Rutter (1997), mais informal e de suposto improvisado em que, muitas vezes por isso, corroboram a impressão de ineditismo de suas performances, como se não fossem fabricadas.

O processo da construção da performance do comediante *stand-up* vai confluindo a representação de si na identificação com o público, em que os elementos supracitados, vão sendo adaptados e dando novas nuances ao performer. Essa confluência, “ambígua e

²⁹ Como o próprio Cohen (2011, p. 107, grifos do autor) atenta, “personagem” é um termo de amplo alcance “e dá margem para uma série de leituras dependendo da linha de teatro que se siga. No teatro de Ariane Mnouchkine, por exemplo, as personagens têm o sentido que estamos adotando para o termo *persona*. Portanto, a título de nomenclatura, estamos criando uma distinção entre ‘personagem’ e essa ‘outra coisa’ que chamaremos de *persona*”.

³⁰ Podem ser nomes próprios, nomes artísticos, apelidos que carregam desde a infância, são nomes sociais.

porosa” (RAPOSO, 2010, p. 24) é proposital e coloca a performance em perspectiva para a audiência, que se aproxima de forma mais intimista com o comediante e de todo o espetáculo. Para Cohen (2011, p. 108), esse movimento pode abrir caminhos para o reconhecimento do performer enquanto pessoa mais do que personagem.

Em contrapartida a essa abordagem, os comediantes podem revelar em palco experiências pessoais, como quando, por exemplo, o comediante Nil Agra revela para o público o recente nascimento do seu filho e a partir desse assunto emenda uma piada sobre a relação dos pais com recém-nascidos. Ainda na mesma sessão, e seguindo nosso exemplo, o comediante Patrick Maia, amigo pessoal de Nil, aproveita-se da ocasião para fazer brincadeiras com o público sobre a visita de amigos aos pais cansados dos recém-nascidos. Nesse sentido, é comum na cena *stand-up* que apontamentos e observações vão construindo as marcações pessoais que esses comediantes levam para o palco, possibilitando que a audiência entre nesse jogo, entre pessoa e personagem³¹.

Na comédia *stand-up*, as narrativas, as quais versam sobre temas comuns da vida cotidiana, completam esse quadro da performance de si. Daí, ainda, que o performer também ri. Ri dele quando se sacaneia, ri espontaneamente, ri como parte da performance, ri como parte da própria piada, mas o que conta é que ele vai encontrando vias de estar ali com o público, de alguma maneira de estar ali enquanto pessoa, em que a extrapolação de um personagem outro permite que essa interação se desenrole e que o cômico e o risível encontrem outros caminhos.

1.5. O texto do *stand-up* ou “essa piada é boa, mas tem dono”.

O texto do comediante *stand-up* não é somente instrumento para ser ordenadamente encenado ou um recurso que exclusivamente orientará as expressões performáticas. Apresentar textos próprios é requisito básico para a *stand-up comedy*. Autoria e originalidade são, sobretudo, critérios para o reconhecimento pessoal e formam um campo de honra do *stand-up*, podendo gerar fortes conflitos internos, caso transgridam este critério. Fábio Güeré, roteirista do programa *Morning Show* da REDETV, e que divide a carreira com apresentações de *stand-up comedy*, por sua vez,

³¹ Nesse sentido, outras pistas foram percebidas em campo. Como quando, por exemplo, ao final das apresentações, algumas pessoas do público vão parabenizar os comediantes, pedindo para tirar fotos e comentam algumas piadas, contando fatos em comum de suas vidas, sugerindo-lhes temas, piadas etc. Esses dados de interação serão mais bem trabalhados nos próximos capítulos dessa dissertação.

observa que:

[...] uma coisa que você nunca vai emprestar para ninguém é piada e cueca. Então, é bem por aí. Tem que ser original. Mais original possível. A nossa obrigação é criar nosso material. Ele tem que ser 100% autoral (Fabio Güeré, depoimento pessoal, 10/04/2014).

A originalidade do texto é critério constantemente reforçado. A estilística da *stand-up comedy*, inicialmente, esforça-se no sentido de não se associar às “anedotas”, piadas estereotipadas que, conforme o segundo item da cartilha do dogma do grupo “Comédia em Pé”, são piadas que já caíram em uso popular.

Gabriel Freitas, por sua vez, enfatiza:

Se você me pedir para eu te contar uma piada, eu só vou lembrar piada de humor negro, mas não sei contar piada de português.... Não sei. Não tenho repertório. Gosto de ouvir. Eu já trabalhei em rádio e todas as piadas que eu tinha, eu tinha que pesquisar, para falar “eu vou fazer essa piada hoje”. Agora, um repertório de piada eu não tenho não, por isso eu gosto do *stand-up*, no *stand-up* eu falo sobre mim. Falo de uma forma cômica sobre o que eu vivo. Sobre o meu cotidiano, então é uma coisa que eu estou vivenciando, então para mim.... Eu não sei falar, eu vou pegar um livro e vou fazer uma piada, uma piada de cachorro, não gosto, eu acho sem graça (Gabriel Freitas, depoimento pessoal, 19/04/2014).

Freitas, ao destacar sua atuação baseada na sua vida pessoal, reforça esse importante ponto para a performance *stand-up comedy*: os comediantes não são piadistas, escrevem textos.

Nesse sentido, para estes interlocutores, há um distanciamento entre o fazer piada e o escrever um texto de *stand-up comedy*. Isto porque o conceito de piada que atua socialmente está ligado à anedota que, por sua vez, remete às piadas antigas e previamente desenvolvidas, configurando-se como recurso cênico dos gêneros humorísticos. Embora haja discrepância entre piada e texto, assim como em campo, podemos transitar entre os termos “piada” e “texto”, desde que estabelecido que a piada do comediante *stand-up* diz respeito à uma produção de texto autoral e original e não de um repertório popular. A piada deles tem dono.

Nessa orientação, Paulo Prazeres conta que, há alguns anos, não nos falaria jamais em “piada”, pois não era “bem visto” que alguém chamasse assim o texto do *stand-up*, mas que, atualmente, mais esclarecidos os critérios *stand-up*, pode-se caminhar mais livremente entre os termos.

A tensão entre “piada” e “texto” emerge ainda do requisito da originalidade do

texto do *stand-up* como critério primeiro para a performance do gênero, e como elemento base para a caracterização do estilo no Brasil. Por sua vez, a autoria do texto representa para o comediante *stand-up* a valorização de seu trabalho, cuja criação textual deve estar pautada em “ideias” próprias, que expressem seu “ponto de vista” sobre as situações que serão apresentadas em formato cômico. A liberdade temática e discursiva que o gênero propõe assenta-se em referenciais próprios, em que o comediante é criador e performer de seu próprio texto.

A originalidade do texto como requisito básico ainda é fundadora do jargão “número um” da *stand-up* em território brasileiro: “Nunca roube uma piada!”. Assim como a primeira ideia de não se emprestar uma piada, como formulada por Güéré, a máxima de não roubar piadas fornece-nos um indicativo do sentimento de propriedade e território sobre o texto criado.

Eis uma prática que deve ser severamente combatida. O roubo de piadas não ocorre apenas de um “comediante” com outro, mas também de outros performers com o comediante, como mestres de cerimônia, mágicos, apresentadores de programa, etc. A piada é o produto do comediante. Utilizá-las sem sua autorização é o mesmo que roubar um colar de pérolas de uma joalheria (LINS, 2009, p. 24).

Como um código de ética entre os *stand-up comedy*, uma vez que os textos não são, na maior parte das vezes, publicados em documentos, há uma espécie de “policimento” de classe, uma vigia. Isto porque não há neste meio uma cultura de proteção de direitos autorais por meio de registros oficiais, como é frequente entre, por exemplo, músicos, roteiristas, entre diversos outros artistas. Nesse sentido, estes comediantes se favorecem de uma comunidade ainda restrita de performers, em que há um circuito de relações pessoais emergentes entre eles, para que a autoria das piadas seja constatada e vigiada, como uma autoria socialmente reconhecida.

Essa constatação ainda é facilitada por meio da frequência com que apresentam os mesmos textos e que, geralmente, por não serem solos, são presenciados quase sempre por outros comediantes. Ou seja, apesar de um público rotativo entre sessões e lugares, os comediantes apresentam-se com certa frequência nos mesmos bares ou clubes de comédia, sendo comum, assim, que conheçam textos uns dos outros por meio dessa rede de relações ainda limitada

Nesta perspectiva, Rodrigo Marques alerta que o “ladrão” de piada, “vai cair” uma hora, pois não “pega bem” contar piadas que não é de sua autoria. Paulo Prazeres observa que, no início, esse “policimento” era ainda mais acentuado, devido à numerosa

emergência de novos comediantes e pelo conceito *stand-up comedy* não estar bem estabelecido popularmente, o que causava confusão sobre o gênero. Contudo, revela que, hoje, com o reconhecimento e a consolidação desse conceito estando mais difundido, essa vigilância deixa de ser, aos poucos, uma atividade recorrente ao passo que o movimento de popularização da *stand-up* auxilia na clareza deste critério.

Nesse sentido, percebe-se que a exigência e a vigília sobre a autoria do texto do comediante *stand-up* é uma prática que foi dos grupos para o espetáculo, em que pesa a garantia de criação e consolidação do performer *stand-up* e, ainda, dificulta que as piadas caiam em uso comum, desestabilizando o comediante e o gênero. Assim, a “adaptação” (LINS, 2009, p. 24), ou seja, a reciclagem de textos que não são de autoria própria também é prática marginalizada.

[Exemplo]:

Texto Original Leo Lins (2009, p. 27):

“O mais difícil na escola foi o maternal, você tenta desenhar e não sabe nem segurar o lápis direito. A professora olha o desenho e diz:

-Puxa, que bonito é um cavalo?

-Não, é minha mãe”.

Texto adaptado (minha tentativa):

O duro da escola era o primário. Não tem como não gostar das aulas que a professora pede um desenho, mas aí você vai mostrar seu desenho para ela:

- Que bonito! É seu pai?

-Não, é meu cachorro.

Lins (2009, p. 23) narra que há, nos Estados Unidos, uma prática recorrente de comércio informal de piadas, que conferem o direito “ético-informal” àqueles que as compram. Menciona, pois, que a compra de piadas pode auxiliar um iniciante que ainda não consegue escrever seu próprio texto, mas que, por outro lado, pode prejudicar o desenvolvimento da habilidade de criação do comediante, bem como a performance, uma vez que as piadas devem estar em conformidade com a “personalidade, e suas características, sejam físicas ou psicológicas”.

O autor ainda é categórico em uma nota de rodapé referente à expressão “nossa piada” que utiliza em um exemplo citado em seu livro: “Falei ‘nossa piada’ para dar um

tom informal e amigável no livro, por favor, não pense que isto o autoriza a contá-la também” (LINS, 2009, p. 29).

Apesar de afirmar que não há um mercado oficial de piadas no Brasil, Paulo Prazeres sugere que a prática de as comercializar, apesar de pouco recorrente, existe. Entretanto, por não ser uma prática bem vista, é pouco referida.

Acho que existe, mas bem pouco, isso daí a gente não vê com bons olhos ainda não. Tão pequeno, né? Não tem mercado para ficar comprando, não. Mercado negro.... Mas tem gente que compra, tem gente que vê piada de alguém e fala “Ah, você me vende?”. Mas acho que não. Existe, mas pouquíssimo, não muito falado, mas existe (Paulo Prazeres, depoimento pessoal, 13/04/2014).

A sugestão de um “mercado negro” de piadas denota um ruído em relação a certa idealização da atividade do comediante ou ao tipo ideal construído pelos “manuais”, dada a desproporcionalidade entre a prática de comercializar textos e a produção original e autoral como qualidade intrínseca ao bom comediante. Dessa forma, a prática de compra e venda de piadas, apesar de existente é velada pela ambiguidade imbuída e, assim, de difícil dimensionamento neste campo.

Nessa perspectiva, ainda, é corrente a expressão “piada marrom”, que são piadas de “domínio público”. Segundo o livro de Lins (2009, p. 178), bem como confirmam alguns comediantes, piadas de domínio público são “piadas que, por serem de raciocínio óbvio, são tão comuns de serem criadas que não podem ser consideradas propriedade de alguém”. Ou seja, são piadas que abordam temas triviais como relacionamentos afetivos ou um senso comum sobre a irritação das mães com os filhos que não arrumam o quarto ou, ainda, sobre aspectos regionais, como sotaques e caracterizações populares e preconcebidas, tal qual o paulistano ser apressado ou apático em suas relações ou a demasiada tranquilidade do mineiro, entre outros.

Os textos criados pelo *stand-up* formam o “material” do comediante e, uma vez dispostos em assuntos específicos, formam o “*set*”, importante organização, ao passo que a partir deste é possível que as temáticas dos textos possam se relacionar nas apresentações, de forma que se mantenha o encadeamento dos tópicos, se for o caso.

Embora o *set* seja uma primeira organização do material do comediante *stand-up*, em que pesam criação, repertório, espaço e público como critérios para a seleção, é vital voltar ao ponto de que a performance *stand-up* é uma cena mais aberta, em que estes performers não são regidos por uma peça ou por uma narrativa sequencial e, assim, essa organização do material funciona mais como um guia em que o texto e o *set* emergem

mais como uma fonte de possibilidades do que como roteiro pré-estabelecido.

Aqui, por exemplo, o comediante pode adaptar sua performance às interações do local e do público. Se um texto estiver sendo recebido de forma negativa pela audiência, se o texto “não entrar”, o comediante tem a possibilidade passar para outro texto, arriscar uma nova piada, trocar o tema, reconhecer o mau desempenho, entre outros, ainda contando com possíveis imprevistos que também podem ser integrados à cena, como o toque de um celular, o choro de uma criança etc. e que serão mais bem desenvolvidos nos capítulos subsequentes.

Por sua vez, a importância da performance nas apresentações fica clara na expressão “entregar” uma piada. A entrega é a forma pela qual o texto é encenado em palco, associando-se, na maioria das vezes, à performance da parte final da piada, ou seja, à parte engraçada do texto, o seu desfecho. Logo, são frequentes os comentários: “O cara pode até saber escrever um bom texto, mas às vezes não sabe entregar”. Do emprego do termo, ainda deriva a denominação do comediante “carteiro” (LINS, 2009, p. 178): aquele que não escreveu a piada, mas por performá-la de forma positiva, soube entregá-la³².

Evidencia-se ainda nesta expressão que a performance do *stand-up* não se restringe à escrita e à originalidade de um bom texto, devendo alcançar em palco um desempenho performático positivo, articulando técnicas e habilidades em diversos planos expressivos que permitirão uma leitura cômica pelo público presente.

Ainda na perspectiva textual, a originalidade do texto é frequentemente o primeiro critério de avaliação do comediante de *stand-up*, seja nas apresentações locais ou em concursos do gênero. Um exemplo categórico é o “Festival Risadaria: a invasão da comédia”, que em sua 5ª edição, em 2014, contou com a “Final do 4º Campeonato Brasileiro de *Stand-up Comedy*”, disputada no *Comedians Comedy Club*³³, na qual disputaram dez comediantes e cujo critério de avaliação primeiro era a) “texto original”, seguido de b) “presença de palco”, c) “tempo” e, finalmente, d) “carisma”, critério

³² Assim como outras expressões do gênero, o “entregar” uma piada é uma tradução literal da expressão empregada pelos comediantes norte-americanos e ingleses do termo *delivery*. Os termos importados da língua inglesa constituem-se como os termos técnicos do gênero, por exemplo, como acontece com o *heckler*, expressão técnica para o que na forma falada caracteriza-se como “o Chato” – figura que será apresentada no terceiro capítulo desta dissertação.

³³ A final do 4º Campeonato Brasileiro de *Stand-up Comedy* ocorreu no dia 10/04/2014. Os 10 concorrentes desta edição tinham 5 minutos cada um para se apresentarem. O “Risadaria – muito além da piada”, é um dos maiores festivais de comédia do Brasil e acontece desde 2010, com apoio e financiamento do Ministério da Cultura, observação que, quando feita pelo apresentador Paulo Bonfá no dia da final do referido campeonato, os presentes na mesa ao lado da minha riram, como se esse a referência do apoio fosse uma piada do apresentador.

especificamente subjetivo, segundo os avaliadores. Além da autoria, em tais critérios pesam, novamente, as habilidades do “não ator”, que não incidem com um roteiro previsto ou uma personagem específica.

Vale ressaltar que, se há um grande consenso na estética da apresentação da *stand-up comedy*, os elementos de distinção de gênero artístico, como a questão central do texto autoral para o reconhecimento interno, também regem as relações de trocas entre esses comediantes. Essas articulações permitem, por sua vez, que se crie uma rede relacional de apoio e de indicações daqueles que mantêm relações próximas e políticas entre si, caracterizadas como o “meio *stand-up*” ou o “circuito”, que pode ser entendido como certo grupo de comediantes conhecidos entre si, reconhecidos pelo público e pelos agentes publicitários, na maior parte com uma carreira já consolidada. É válido notar, ainda, que essa rede de relações ao mesmo tempo em que fortalece os que a integra, limita e restringe o aparecimento de novos comediantes, visto todo o processo informal de formação e de emergência do comediante *stand-up*.

1.6. A tecnologia da piada

Se um texto autoral é requisito fundamental, não é por sua condição autoral que será engraçado e bem avaliado entre os comediantes e o público. Apesar da originalidade do texto bem como da performance em palco que competem à eficácia das apresentações, o texto do *stand-up* revela elementos do seu processo de elaboração que pode contar com algumas instruções específicas.

Dentro dos escassos materiais didáticos especializados que estes performers têm acesso, bem como sugerido nas comunidades de trocas locais que permeiam o processo de formação do comediante *stand-up*, um dos domínios técnicos sobre o qual estes se baseiam para o desenvolvimento do texto é a técnica do *comic twist*. O *comic twist*, ou a distorção cômica, como fundamento cômico das piadas, é um recurso metodológico sobre o qual se propõe a criação textual do comediante, fundamentam-se na contradição entre as proposições de duas ideias conectadas.

Enquanto técnica e metodologia para criação artística do texto do *stand-up*, parte, sobretudo, de uma estrutura específica e popularizada entre os comediantes para a construção do texto cômico, que oferece uma “fórmula”, a princípio simples, para a criação da piada. Tal como descreve Judy Carter (1989) e Leo Lins (2009), a estruturação

do texto de *stand-up comedy* está sintetizada na fórmula: “*Setup + Punch = piada*”³⁴.

A fórmula supracitada traz dois importantes elementos para a reflexão. Primeiramente, são termos articulados com frequência entre os comediantes do meio. Em segundo lugar, estes termos seguem alguns princípios básicos sobre o que o comediante de *stand-up* centraliza como a lógica cômica na narrativa oral.

Segundo Lins (2009), o *setup* compreende “a premissa”, isto é, o assunto da piada que abrangerá a breve narração de um acontecimento, de um pensamento ou de uma experiência. O *setup* tem a função de “preparação”, expressão diretamente associada ao termo, quando a ele se referem os comediantes. O *setup* da piada é a primeira parte de um texto, cuja função será apresentar o assunto. Segundo Carter (1989 p. 43), deve ser “informativa, séria e lógica”.

O *punch*, por sua vez, compreende o “desfecho” da piada, o desencadeamento final, denominado de “distorção cômica”. O *punch* deve ser realizado a partir do ponto de vista do comediante *stand-up* ou, segundo Lins (2009, p. 43), “PdV”, sigla abreviativa com a qual muitos comediantes articulam em conversa. O *punch* tem por função quebrar a lógica do *setup*, ser a “parte engraçada da piada”.

[Exemplo] **VICTOR AHMAR**³⁵:

Eu fiquei um pouco nervoso, tinha uma pergunta de matemática que era assim: seu João ganha 70 reais por mês, sua mulher ganha 50 reais, seus dois filhos juntos ganham 30 reais. O que eles ganham por mês?

[SETUP]

Eu falei: um Bolsa Família, gente!

[PUNCH]³⁶

³⁴ Vale dizer que há outras “fórmulas” de estruturação de texto da *stand-up comedy*, no entanto, são menos difundidas. Estas outras fórmulas foram encontradas apenas em livros e não em entrevistas com meus interlocutores de pesquisa. Ver: Lins (2009).

³⁵ Transcrição do diário de campo.

³⁶ Como aponta Rutter (1997), alguns exemplos são definitivamente mais complexos de identificarmos a diferença ou localizarmos o *setup* e o *punchline* na estrutura narrativa das piadas. Isso se dá, sobretudo, pela extensão temática e de assunto que podem dominar temporalmente a narrativa do comediante, ou seja, o mesmo *setup* pode ter mais de um *punchline*, ao mesmo tempo em que um *setup* pode ter sido contado para que seu *punchline* seja retomado muito depois. Nesse sentido, as piadas em formato de questão, ou seja, em que há uma sutil 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 simples e mais clara. Algumas outras estruturações narrativas das piadas no contexto da *stand-up comedy* serão desenvolvidas no próximo capítulo.

Segundo esta orientação, a estrutura de funcionamento da comicidade se dá pelo contraste lógico entre as duas preposições – entre o *setup* e o *punch*. No entanto, este contraste, que tecnicamente configura a comicidade no texto, não pode ser tomado como fundamento universal do risível no contexto da *stand-up comedy*, devendo ultrapassar a fixação de um texto estático como eixo analítico em contrapartida à cena performática³⁷.

O objetivo não é questionar as técnicas dos comediantes de *stand-up*, pois há que se considerar que são técnicas eficientes para o propósito deles até então, mas, sim, enfatizar como outras categorias analíticas têm que ser acionadas quando nosso objeto de estudo está em um evento dinâmico e contextualizado, que, segundo Rutter (1997), depende então de fatores que transcendem o texto escrito como uma invariável, sobre o qual não pode pesar a exclusividade do fundamento cômico.

Ainda nesta perspectiva, e como supracitado, o texto do comediante *stand-up comedy* permite desvendar muito do processo criativo desses performers (CAMARGO, 2011, p. 29). Embora o cômico baseado em uma lógica de contraste entre suas proposições funciona mais como um recurso para a produção da piada do que como fundamento de comicidade, a fórmula dicotômica do “*setup + punchline*” ainda pode nos dar algumas pistas sobre componentes cômicos que operam no gênero.

O texto e mesmo a disparidade sugeridas entre as partes, caminham no sentido de buscar “fugir das relações sígnicas habituais, eliminando-se redundâncias e, principalmente, abrindo-se caminho para novas combinações de signos” (COHEN, 2011, p. 128). Permitem por meio da articulação de termos e de lógicas dispares trazer elementos que dificilmente apareceriam juntos no cotidiano e no plano performático da *stand-up*, aparecem como um *collage* que, segundo Cohen (2011, p. 60), opera por justaposições de imagens e ideias que na esfera da realidade muitas vezes apareciam em descompasso com a ordem rotineira das coisas, em que poderiam ser tomadas como

³⁷ Rutter (1997), ao entender que estruturação da piada vai em contrapartida à Teoria da Incongruência, que compõe as Clássicas Teorias do Riso e do Humor, critica a tomada do texto como expoente determinante da cena em detrimento da performance ao vivo, elencando seis pontos que pressuporiam o texto como fundamento exclusivo do cômico neste espaço: 1) Piadas são contadas de forma ininterrupta, linear e de modo eficiente; 2) Piadas são contadas uma por vez; 3) Piadas são contadas para uma audiência disposta e ativa; 4) Piadas são desconhecidas da plateia; 5) Risadas emergem somente no final da piada; e 6) Os textos de piadas podem ser completamente analisados fora de seu contexto. Rutter (1997) ainda faz uma crítica à operacionalidade das abordagens do “superity” (p. 9); “Relief” (p. 13); “Joke Theory” (p. 21); “Social Theories” (p. 25); “Maintenance Theories” (p. 27); “Negotiation Theories” (p. 30); “Frame Theories” (p. 32); das quais revela a Teoria da Incongruência como a mais influente sobre as análises sociológicas e filosóficas sobre os estudos do riso e do humor.

desapropriadas ou até mesmo dolorosas³⁸.

Por sua vez, a orientação para que o *setup* e o *punch* sejam elaborações concisas, possibilitam que alguns enunciados sejam destituídos de parâmetros, abrindo mais caminhos para novas combinações interpretativas quando um significante pode implicar múltiplos significados (COHEN, 2011; NESPOLI, 2010), favorecendo o acesso às várias leituras de mundo e sendo capaz de criar teses e antíteses.

Para a antropóloga Mary Douglas (1968, p. 363-4)³⁹, “as piadas tem efeitos subversivos sobre a estrutura dominante das ideias”, que, no entanto, são pouco prováveis em enunciados puros, pois residem e emergem enquanto piadas no contexto social. Ou seja, para a autora, o humor está nas situações sociais e as piadas não são exclusivas das expressões verbais. Douglas (1968, p. 370), dialogando com a noção de comunidade de Victor Turner, observa que a experiência pública compartilhada, no que diz respeito ao humor e ao riso, promove símbolos passíveis de representarem algo no sentido de uma comunidade de afirmação e reexame de crenças.

My hypothesis is that a joke is seen and allowed when it offers a symbolic pattern of a social pattern occurring at the same time. As I see it, all jokes are expressive of the social situations in which they occur. The one social condition necessary for a joke to be enjoyed is that the social group in which it is received should develop the formal characteristics of a 'told' joke: that is, a dominant pattern of relations is challenged by another. If there is no joke in the social structure, no other joking can appear (DOUGLAS, 1968, p. 365).

Não podemos perder de vista, ainda, que muito do texto terá partes do próprio performer e de sua visão de mundo (COHEN, 2011, p. 105) que requer do comediante muito do domínio técnico sobre o gênero bem como do domínio simbólico compartilhado como meios de favorecimento da avaliação do público, que mais uma vez, reitera e determina a eficácia do texto para o comediante.

Ainda nesta perspectiva, Mintz (1985, p. 74) observa que todo o processo da

³⁸ Schechner (2012, p. 110), ao pensar as representações do jogo e da tragédia como meios de entretenimentos lúdicos, aponta a comédia, a farsa, o circo e a *stand-up*, assim como a dança e a música como meios mais claros de serem caracterizados como tal, justamente porque, assim como essas outras linguagens artísticas, agem no subjuntivo do “como se”, em que os referenciais não tangem uma realidade concreta, daí a reafirmação ainda de sua abordagem da performance “como representação de um duplo negativo, o ‘não... não’”.

³⁹ Mary Douglas (1968) trabalha com a definição de piada do psicanalista Sigmund Freud, aproximando-a ao modelo do paradigma da Teoria da Incongruência, sobretudo de Bergon. Em contexto, a antropóloga interessa-se pela piada enquanto rito e anti-rito na emergência de afirmações de códigos e de crenças culturais compartilhadas. Para uma revisitação teórica sobre a “Teoria do Alívio”, indelegável do psicanalista Freud, ver: Freud (1999a); (1999b); Moraes (1974).

stand-up comedy, assim como na perspectiva da comédia e do humor em geral, está respaldado em um contexto de isenção de expectativa de um comportamento padrão do comediante e da licença poética do humor que permite que comportamentos e expressões desviantes e não usuais possam ser postas em cena.

A piada tem, por assim dizer, uma tecnologia, meios para desenvolvimento e testes. Seu processo de elaboração pode se dar por meio de uma inspiração repentina, mas que, em verdade, aponta para um esforço intelectual desses comediantes para a produção textual que, além dos *insights* que favorecem as sacadas dos textos, é trabalhada e reelaborada constantemente, em que repertórios coletivos articulam-se e mais uma vez, coloca a performance e a avaliação do público em perspectiva.

Pensando o processo criativo desses comediantes no que tange a produção da piada, diversas técnicas foram apontadas por esses performers para que se chegue a um texto em formato: pesquisas temáticas – sobretudo em casos de demanda, como, por exemplo, por contratação de empresas (apresentações para veterinários, por exemplo, requerem piadas mais específicas, da mesma forma, se for uma apresentação em uma empresa para trabalhadores de produção de cimento etc.); caminhadas com gravador, registrando observações das ruas; caderno e caneta para que ideias e *insights* não se percam; reelaborações, reescritas etc.⁴⁰

Não devemos ainda esquecer que muito das piadas fazem parte de expressões não verbais, em que a corporalidade e o imagético entram em cena, articulando-se às narrativas e ao contexto cênico. Além das interpretações por meio do corpóreo para representação, expressões de indignação, surpresa, zombaria etc. são muito presentes como meio de leituras de cena, que mais uma vez, podem proporcionar um ato conciso, enfático e expressivo, favorecendo a construção do cômico neste contexto. Soma-se, ainda, os curtos períodos das performances do gênero, geralmente de 10 ou 15 minutos, que implica e requer mais dinamismo, agilidade e concisão expressiva.

⁴⁰ Kelsey Timler (2012) sugere, em artigo publicado no *PlatForum: Journal of Graduate Studentes of Anthropology* da *University of Victoria*, que o trabalho do comediante *stand-up* se aproxima do trabalho do etnógrafo e da Antropologia Nativa, que, baseado em pesquisas de trabalho de campo, realiza no cenário artístico criativas críticas sobre temas nativos. Para a pesquisadora, na *stand-up comedy* temas antropológicos são correntes e oferecem uma nova visão de leitura de mundo, relacionando o conhecimento do senso comum com as reflexões e entendimentos diversificados sobre aspectos culturais próprios.

1.7. Os espaços alternativos

Como observado na primeira parte desta seção, são ainda poucos os espaços exclusivos para a comédia *stand-up*. Isso ocorre porque não há, para essa expressão artística, inserção em espaços tradicionalmente ocupados por shows e espetáculos, que encontra poucas alternativas em teatros e casas de shows, salvo exceções dos grupos do gênero já consolidados, como, por exemplo, o grupo *Comédia em Pé*, que desde 2005 apresenta-se em temporadas no Teatro Miguel Falabella, no Rio de Janeiro, e em diversos teatros em outros estados.

Com poucos *comedys clubs* no Brasil, a *stand-up comedy* encontra alternativas quanto à falta desses espaços nas demandas de trabalho por corporações, como atrações em eventos, apresentações para funcionários durante almoços/jantares ou como entretenimento em praças de lazer/alimentação de Shoppings Center, realizando abertura ou fechamento de outros tipos de espetáculos artísticos, como de música, eventos promocionais e de publicidade; enfim, lugares improvisados, de passagem. E em muitas dessas apresentações de humor, raramente fazem parte da programação principal.

Nesse sentido, Rodrigo Marques conta que cativar a atenção do público em apresentações nesses espaços não exclusivos é o maior desafio vislumbrado pelo comediante. Frequentemente dispersas e com objetivos outros que não participar de uma comédia *stand-up*, segundo ele, o primeiro esforço, e talvez o que ocupe a maior parte de sua performance, é o de, em suas palavras, “transformar as pessoas em público”.

Ainda segundo o comediante, foi a partir dessas experiências, em “condições adversas”, que iniciou o uso do improviso em suas apresentações, pois com um texto muito fechado, poderia passar despercebido pelo público. No entanto, com o uso do improviso, pôde chamar a atenção das pessoas através da interação, um meio que possibilitava mobilizá-las de alguma forma.

Leo Lins (2009), ao descrever o início das apresentações do grupo “Santa Comédia”, que fundou em 2007 junto com o também comediante de *stand-up* Marco Zenni, relata que:

Esta é justamente uma das maiores dificuldades que passei em bares: começar o show. Subir no palco e fazer a coisa começar a acontecer. Esta é outra diferença entre bar e teatro. No teatro, quem entra lá é pra ver o show, ninguém vai ao teatro pra beber cerveja e dar em cima da garota que está ao lado, mas no bar, sim (LINS, 2009, p. 88).

Por sua vez, Gabriel Freitas conta que fazer apresentações durante almoços para funcionários de empresas implica ainda outras especificidades e dificuldades, uma vez que, pode acontecer de muitos estarem “mais preocupados em comer e em descansar do que ouvir piadas”. Rafael Marinho, nascido em Fortaleza/CE, mudou-se para São Paulo para estudar Marketing, onde se torna comediante de *stand-up* e passa a comercializar textos de comédia para empresas. Ele vê nas apresentações direcionadas uma criação específica da qual dificilmente poderá aproveitá-las para outros shows. Conta, pois, que muitas vezes tem que criar textos específicos a pedido da própria empresa por ocasião de um evento promocional ou de entretenimento aos funcionários. Serão textos, porém, que, segundo o comediante, dificilmente serão “reutilizados pela especificidade do tema”.

O grau de dificuldade das apresentações acentua-se ainda pelo tempo estabelecido pelos eventos em questão: quanto menor o tempo, uma dinâmica maior deverá ser imposta, ao passo que quanto maior o tempo disponível, haverá maior rotatividade de pessoas em espaços de passagem, ou a performance deverá manter um nível de interesse constante em caso de apresentações em eventos fechados.

Outro fator importante é a ordem de apresentações. Seja em espetáculos em espaços fechados ou públicos, a ordem de entrada também é elemento chave na escolha e performance dos textos, sendo critério para estabelecimento do ritmo da apresentação. O ritmo, por sua vez, em concepção local, é entendido menos como uma cadência da performance do que como um *feedback* do público durante as apresentações, que é a referência para o comediante distinguir em seu material uma “piada forte” de uma “piada fraca”.

Dessa forma, Marinho conta que é comum que a plateia ainda na expectativa das apresentações, encontre-se mais tranquila ou, no vocabulário local, mais “fria”. Sendo a primeira entrada, como observa o comediante, fundamental no sentido de criar esse primeiro contato, desenvolvendo uma “conexão” entre plateia e performer, centralizando a atenção ao palco.

Para Gabriel Freitas, a ordem das apresentações também é fundamental. De acordo com o comediante, o “pessoal não gosta de ser nem o primeiro nem o último a se apresentar”, pois é quando público já está cansado ou com expectativas maiores por ser o último.

Mas ser o último é legal também, pessoal já sabe que vai embora... Então quando sou o último falo assim “Gente, só para encerrar”, mesmo que eu vou fazer ainda oito piadas, que o pessoal já sabe que tá

acabando. Aí eu falo “não, mas só mais essa” (Gabriel Freitas, depoimento pessoal, 19/04/2014).

Aqui ainda se destaca a figura do Mestre de Cerimônia, quando presente em performances *stand-up comedy* que contam com mais de um comediante na programação, visto que é, na concepção dos interlocutores desta pesquisa, presença essencial.

Socialmente conhecido por ser o anfitrião de eventos, o Mestre de Cerimônias ou o MC da comédia *stand-up*, quando presente⁴¹, é o primeiro e o último a subir no palco, tendo como função realizar a abertura e o encerramento das sessões. É ele também quem vai intercalar as apresentações dos outros convidados, fazendo entradas mais rápidas que as dos comediantes e, portanto, apresentando-se mais vezes ao público.

Além de apresentar os comediantes, o MC tem por função, como observa o comediante Zé Neves, um papel informativo sobre as normas e as regras do local no qual se apresentam, bem como sobre o funcionamento do espetáculo, tal qual a duração da performance de cada um. Apesar dessa função mais formal, segundo Neves, o MC não pode deixar o cômico de lado, ao contrário, é ele quem alavanca um momento que se pretende de diversão, tendo muitas piadas em seu repertório.

O que se destaca, neste momento, é que o MC concentra nele variadas funções que, como observado, configuram-se, por vezes, como impasses às performances dos comediantes que teriam que integrar no seu repertório e no seu tempo de apresentação esses ordenamentos⁴².

O que se percebe a partir dessas condições adversas, dessas particularidades, desses critérios e dessas maleabilidades do texto e dos comediantes é que as condições e as estruturações dessas apresentações calibram também essas performances. Dessa forma, uma série de elementos é constituinte da performance *stand-up* e vão sendo incorporados ou não conforme avaliação, habilidades específicas desses sujeitos e condições do espaço e do público.

No entanto, a despeito dessas intempestividades e especificidades, os interlocutores desta pesquisa encontram no *Comedians Comedy Club*, em São Paulo/SP, um protótipo de clube de comédia ideal para desenvolver suas apresentações. Nesse

⁴¹ O Mestre de Cerimônias somente não está presente quando é uma apresentação solo ou de apenas dois comediantes na noite.

⁴² Por ora, avaliamos que essa pequena descrição basta para entendermos a função desta figura. No entanto, o Mestre de Cerimônia configura ainda um personagem estruturante da cena *stand-up*, análise que será desenvolvida no próximo capítulo.

estabelecimento, segundo eles, espaço e funcionamento articulam-se harmoniosamente e favorecem as performances de comédia *stand-up*.

Entendendo que os espaços para as apresentações *stand-up*, contando desde a composição de público à localização geográfica, atuam menos como receptáculos performáticos do que como elemento compositor de cena, o próximo subitem dedica-se a buscar uma etnografia do espaço do *Comedians Comedy Club* – lócus do trabalho de campo – em diálogo com a performance *stand-up*, apostando em importantes indicativos performáticos do gênero e qualidades estéticas particulares que um clube de comédia pode revelar.

1.8. O Comedians

Fruto de um projeto entre Rafinha Bastos⁴³, Danilo Gentili⁴⁴ e o empresário Ítalo Gusso, o *Comedians Comedy Club*, inaugurado em outubro de 2010, é resultado de extenso trabalho de campo nos Estados Unidos. Segundo Ítalo, os proprietários visitaram mais de 30 casas de comédia, a fim de se atualizarem quanto às estruturas físicas e funcionais deste tipo de estabelecimento já popularizado em terras norte-americanas.

O *Comedians* denomina-se como o primeiro bar noturno do país projetado como um “legítimo *Comedy Club* norte-americano”⁴⁵, por trazer forte influência dos Estados Unidos. Segundo um dos proprietários, Ítalo Gusso, com a pesquisa de campo realizada no exterior, puderam adaptar o que consideraram os melhores pontos dos bares de comédia estrangeiros.

Localizado na Rua Augusta⁴⁶, região central da capital paulista e de fácil acesso para o público, o *Comedians Comedy Club*, em horários de funcionamento forma

⁴³ Rafinha Bastos ficou popularmente conhecido como apresentador do programa *Custe o Que Custar e A Liga*, entre 2008 e 2011, do canal Rede Bandeirantes de Televisão. Entre outras passagens, Rafinha estreou, na mesma emissora, em 2014, como apresentador do *late-night talk show* brasileiro *Agora É Tarde*. Entre essas passagens, foi considerado pela *The New York Times* em 2011 como personalidade mais influente do microblogging Twitter. Fonte: LEONHARDT, David. A Better Way to Measure Twitter Influence. *The New York Times*. 24 de março de 2011.

⁴⁴ Danilo Gentili, junto de Rafinha Bastos, ganhou fama como apresentador do programa de humor jornalístico *Custe o Que Custar*, da Rede Bandeirantes de Televisão. Criador e apresentador do *talk show* *Agora é Tarde* na mesma emissora, estreou, no canal SBT, um *talk-show* diário chamado *The Noite*, em 2014.

⁴⁵ Fonte: <http://www.comedians.com.br/site/home/index.php>, acesso: 21 jun. 2014.

⁴⁶ A Rua Augusta, em São Paulo/SP, é conhecida pela diversidade de pessoas que circulam por lá. Por toda sua extensão é possível encontrar casas noturnas, bares, hotéis e outros estabelecimentos comerciais que são frequentados por um público bastante diversificado.

considerável faixa de trânsito lento e uma extensa fila de espectadores na sua porta de entrada que já são tradicionais para os frequentadores da região.

Na parte de fora da casa, pequenos comércios de ambulantes se formaram por conta da movimentação. Arthur, por exemplo, vende tequila com um amigo, com o ponto comercial bem próximo à entrada do *Comedians*. Para a fila de espera que passa por eles, Arthur usa o seguinte bordão para chamar a atenção das pessoas que passam: “Aqui fora é cinco, dentro da balada é 20!”.

Não só Arthur, como outros ambulantes, já têm essa movimentação como ponto de comércio frutífero, sobretudo aos finais de semana. E quem vende não se intimida em dar informações sobre a casa, inclusive em avisar as pessoas até que altura da fila conseguirá entrar: “A fila entra até o ponto de ônibus”, previne a vendedora de chicletes.

A fachada de entrada do estabelecimento traz um grande logo central “Comedians”, no qual o “A” é substituído por um grande “triângulo branco” que se estende até a base da calçada, representando a iluminação de um pequeno foco de luz que se propaga e no qual está inscrito um microfone. Nesta mesma fachada, há um letreiro retrô de três linhas, nas quais se pode ver “Bar de Comédia / Show / Stand-up”.

O microfone inscrito já na fachada de entrada, por sua vez, apresenta o símbolo da profissão *stand-up comedy*, que assim como outros, tal qual a balança para o advogado ou a coruja para o pedagogo, tem forma representativa para o sentimento de pertencimento a um grupo. É também um dos símbolos mais presentes na loja que se situa no *hall* de entrada do *Comedians*.

A “lojinha”, como designam os funcionários do estabelecimento, é localizada atrás do balcão de identificação para registro de comanda, no qual trabalham duas recepcionistas, e toma toda a parede à esquerda da porta de entrada. “Especializada em produtos *stand-up*”, conforme indicação no local, é repleta de livros de comediantes, DVDs, canecas, camisetas, jogos de carta com piadas e do microfone com o pedestal, seja em formato de ícone ou de chaveiro.

No *hall* de entrada ainda se encontram o bar principal – no qual são preparadas as bebidas –, os banheiros e um balcão para o público. Este balcão é de utilidade, pois é onde os trinta primeiros colocados da fila de espera são convidados a aguardar o horário da próxima sessão, e onde podem se sentar e consumir. Os banheiros, por sua vez, são

decorados com adesivos do desenho animado “South Park”⁴⁷ e de propagandas do canal de televisão *Comedy Central*, cuja programação é exclusiva de entretenimento e de comédia. Vale ressaltar que as apresentações de *stand-up* se destacam neste canal pela frequência, contando com a presença marcante do proprietário Danilo Gentili na programação.

A configuração do *hall* de entrada permite que algumas movimentações inevitáveis, como saída/entrada, o “abre e fecha” das portas dos banheiros, e os barulhos de liquidificador e de outros instrumentos para feitura das bebidas, sejam interferências minimizadas para as apresentações que acontecem no salão à frente, separado por duas portas de entrada às laterais do *hall*.

O salão de shows, na sua forma retangular, encontra o palco de apresentações no meio de um dos seus lados maiores, fazendo com que quem entre não tenha visão direta a ele. O palco, por sua vez, como um dos instrumentos imediatos que “estabelece as expectativas” (LANGDON, 1996, p. 8) em eventos performáticos, tem no *Comedians* forma de meia lua e não ultrapassa um metro de altura. Segundo Ítalo Gusso, o formato do palco favorece a criação de um ambiente mais “intimista” entre performer e plateia, no qual os comediantes apresentam-se de forma mais aproximada do público.

O palco ainda conta com uma grande cortina vermelha aveludada ao fundo, que contribui mais para a estética das apresentações, pois não há um “abre e fecha” de cortinas para o revezamento entre os comediantes. Recurso significativo no teatro tradicional para indicar a passagem entre cenas, segundo Rutter (1997, p. 71), as cortinas indicam, no contexto do *Comedians*, que não há troca de cenário, de forma que cada performer terá seu modo de apropriação de um mesmo espaço, configurado como tal. Segundo o autor, sem a indicação da movimentação das cortinas, sem recurso de sonoplastia e com a iluminação constante, o revezamento entre os comediantes tem sua entrada e saída sinalizadas através de recursos orais e das gestualidades e sugerem um *continuum* do espetáculo. Por sua vez, Schechner (2012, p. 67) observa que um espaço “vazio”, enfatiza o performer em detrimento do espaço.

No gancho do não uso dos recursos cênicos mais complexos e a despeito da constituição de um palco somente com um microfone e com uma banquetta de madeira, o

⁴⁷ South Park é um *sitcom* norte-americano criado por Trey Parker e Matt Stone exclusivamente para o canal Comedy Central. Caracterizado por seu humor negro, é destinado ao público adulto e tem seus personagens principais marcados por quatro crianças, Stan, Kyle, Eric e Kenny.

sociólogo Stebbins (1990) observa que este é o cenário próprio da *stand-up comedy*, critério, portanto, para reconhecimento do público. O pesquisador aponta que os dois objetos presentes no palco podem se transformar em importantes adereços para os comediantes. Assim, por meio das apropriações do espaço, estes fazem do microfone e da banqueta instrumentos e recursos para o desenvolvimento da performance.

Por exemplo, quando Gabriel Freitas, ao entrar em cena no *Comedians*, diz que as pessoas não acreditam que ele é gay e que não sabe mais o que fazer para convencê-las, coloca o microfone na boca, abocanhando-o de uma única vez enquanto simula um gemido de alguém que “fala com a boca cheia”, fazendo do microfone um simulacro de um pênis.

Por sua vez, a banqueta de madeira, que alguns utilizam para se sentar, é incorporada por outros na cena performática, como quando Nil Agra sobe nesta para interpretar um homem alto e forte que o está coagindo em discussão.

A iluminação do salão também não é desinteressante, tampouco despropositada. Apesar da maior intensidade que direciona a atenção dos presentes ao palco, ela não é abdicada no espaço destinado à plateia. De forma que, apesar de menor, a iluminação da audiência permite que o próprio performer possa visualizar as pessoas que ocupam esse espaço e que esses sujeitos também consigam se ver nas mesas e localizar uns aos outros, em toda a extensão deste salão.

Rutter (1997, p. 71) aponta que essa iluminação, cujas características são semelhantes com as encontradas em seu campo, em bares de comédia na Inglaterra, é estratégica e favorece um contexto de interação e de alta comunicação, compondo um dos códigos que permite que os participantes da plateia interpretem e estimulem um espaço de sociabilidade e divertimento, indicando, assim, um limite de socialização em que pode intervir, pois o destaque é do performer.

Segundo Ítalo Gusso, o formato do palco e a iluminação também foram pensados a partir da pesquisa de campo nos Estados Unidos, sendo característicos das apresentações *stand-up* nos clubes de comédia norte-americanos. Outro elemento de composição adaptado, segundo ele, foi o formato da disposição da audiência que, fora da tradicional recepção dos espaços de apresentação, não tem os assentos alinhados em fileiras dirigidas ao palco e sim em mesas dispostas em forma de “ferradura” como apontou Ítalo, ou em meia lua, acompanhando o formato do palco.

Ainda segundo o empresário, os três graus de nivelamento da plateia também é composição adaptada que permite ângulo de visão, mesmo que com prioridades distintas,

para todos os participantes. Tal disposição permite, inclusive para o performer, que do palco se escute e se localize de que partes do salão estão sendo produzidos barulhos ou as manifestações diretas do público.

A primeira fileira oferecida ao público, composta por seis mesas de dois lugares cada uma, reforça a intenção “intimista” pretendida, localizando-se imediatamente na frente do palco, cuja única intermediação são essas próprias mesas⁴⁸. Vale ressaltar que são lugares estratégicos para a performance *stand-up*, pois são os mais frequentemente convidados a interagir diretamente com o comediante, sendo as mesas de casais⁴⁹, trunfo para as brincadeiras dos performers que trazem em seu material vasto repertório sobre relacionamentos afetivos.

Fabiano Cambota, comediante de *stand-up* e músico, certa ocasião, assim que começou a sua apresentação, notou que uma dessas primeiras mesas estava vaga e convidou o público a ocupá-las, justificando que “é muito ruim fazer show sem ninguém aqui” – inteirando, de certa forma, a importância dessa primeira disposição.

Há como divisória do primeiro e do segundo nível de plateia um extenso e único balcão, que segue o mesmo formato meia lua e no qual o público é convidado a se sentar lado a lado, sem quaisquer tipos de divisórias. Ademais, a maior parte das outras mesas é de quatro, seis, oito e ainda de dez lugares, sendo alertado imediatamente ao público que entra – pelos recepcionistas deste salão – que são mesas “compartilhadas”, ou seja, as pessoas são rapidamente informadas que possivelmente terão que dividir o espaço das mesas com não conhecidos, dependendo da ordem de chegada, uma vez que não há reservas nem numeração dos lugares.

Nas considerações de Ítalo Gusso sobre a consolidação do projeto, junto aos outros dois proprietários, aponta que:

[...] a gente abriu mesmo uma atmosfera de cenário, para que quem entre aqui fale: “Poxa, aqui é um lugar diferente”. Não é um bar, não é

⁴⁸ Essa primeira fileira de mesas imediatamente dispostas em volta do palco é exclusiva das apresentações de *stand-up comedy*, sendo retirada para as apresentações dos outros quadros humorísticos de terça à quinta-feira.

⁴⁹ Apesar de serem mesas de dois lugares, a ênfase na caracterização de “casal” é dada pela categoria operante entre os comediantes. Indiferentemente de os participantes que ocupam essas mesas serem casados – em uma relação homoafetiva ou heteroafetiva –, casais de amigos ou mesmo se essas mesas fossem ocupadas por duas pessoas que se desconhecem, é constante que a interação com os que ocupam essas mesas seja feita através da categoria “casal”. Vale dizer que a interação nessa região é tão assídua que me privei, todas as vezes que tive oportunidade, de ocupar essas mesas para evitar constrangimentos e também evitar um deslocamento na minha posição participativa dentro do Comedians – de pesquisadora a público frequentador, entendendo ainda que uma pessoa sozinha nessas apresentações de *stand-up comedy* também são “alvos” fáceis para os repertórios dos comediantes.

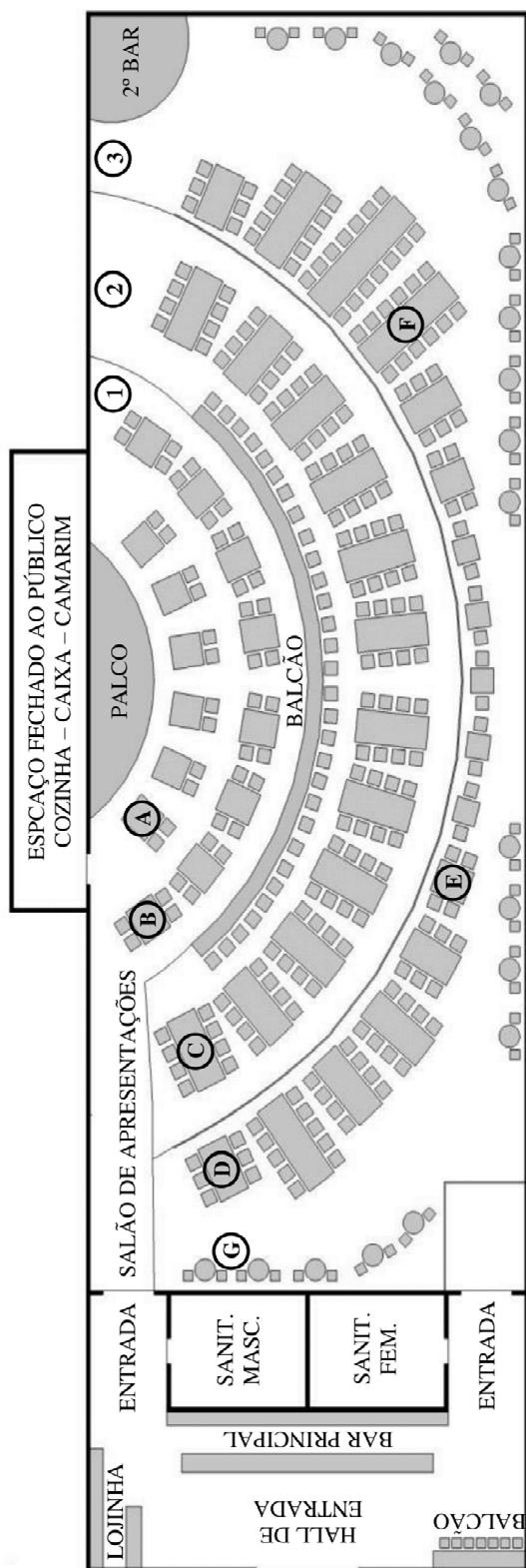
um teatro, é algo que eu nunca vi, que eu nunca presenciei, mas que tipo, eu curto, acho legal. Que não é um ambiente de balada, não é um ambiente de paquera, é um ambiente aonde as pessoas vêm com casal, com amigos ou sozinhos e veem o show. E a gente não é uma casa de show e também não é uma casa de espetáculo, é realmente um clube de comédia. Tem toda essa atmosfera de cor, não digo cenário, mas essa composição de parede, dessas faixas que têm divididas, da iluminação, do palco que é mais intimista. Eu não diria que a gente trouxe muita coisa, a gente viu coisas legais, e pensou: “A gente pode adaptar essas coisas” (Ítalo Gusso, depoimento pessoal, 28/05/2014).

Outra influência “americanóide”, como afirmado pelo proprietário, foi a escolha do cardápio oferecido pelo estabelecimento. As opções não deixam de oferecer as tradicionais coxinhas e escondidinhos de carne seca brasileiros, mas se preocupam em se aproximar ao máximo das alternativas das casas de comédia norte-americanas, que oferecem, sobretudo, a comida “*junk food*”, como o empresário caracterizou, baseado em hambúrgueres e frituras.

Com a cozinha e com o caixa central localizados em áreas privativas, atrás do palco, e com o segundo bar – que somente oferece as bebidas enlatadas e a máquina de chope – localizado no fundo do salão de apresentações, do lado oposto às portas de entrada e saída do público, a equipe de garçons encarrega-se de anotar e trazer os pedidos, bem como de fechar as contas que são exclusivamente pagas às mesas.

LEVANTAMENTO DE LAYOUT DO COMEDIANS COMEDY CLUB

SÃO PAULO – SP



LEGENDA

- ① Grau de nivelamento mais baixo do salão
- ② Segundo grau de nivelamento
- ③ Grau de nivelamento mais alto do salão
- Ⓐ Mesas de Casais
- Ⓑ Ⓒ Ⓓ Ⓔ Ⓕ Mesas Compartilhadas
- Ⓖ Mesas Bistrô

Esse esquema de funcionamento, somado ao planejamento espacial do salão, permite que os participantes do público somente tenham a necessidade de se locomover para fora das mesas durante as sessões para irem ao banheiro. Assim, projetam um espaço de apresentações o qual possibilita a sociabilidade entre esses participantes, onde o consumo é incentivado, mas que, no entanto, minimiza as intervenções de ordem sonora e visual para as apresentações. Essa preocupação foi central no planejamento do espaço pelos outros dois proprietários e comediantes, que, segundo Ítalo, procuravam construir um local onde as apresentações de *stand-up* não teriam que competir com o “barulho de liquidificador do bar”.

A configuração do *Comedians*, tanto espacial quanto funcional, traz, por sua vez, a possibilidade de uma performance oportuna aos comediantes de *stand-up*, que, segundo meus interlocutores, consideram o bar de comédia, o local ideal para suas apresentações. Como apontam, o foco no artista, a redução da possibilidade de interrupções e, sobretudo, um espaço para o qual as pessoas vão com o objetivo maior de assistir à *stand-up comedy*, propondo a disposição desse público em ter a atenção centrada na performance, são pontos-chaves para essa avaliação do local.

Por esses mesmos argumentos, Rodrigo Marques e Paulo Prazeres observam o *Comedians* como um local “mais fácil de fazer *stand-up*”, considerando então todas as possibilidades de adversidades que os comediantes estão acostumados em locais não exclusivos para o gênero humorístico, como dito anteriormente, e que requerem que outros empenhos sejam ativados.

Ainda segundo Rodrigo, apresentar-se no *Comedians* é o “objetivo de todo comediante *stand-up*”, sendo o “ápice” do artista. Isto porque o estabelecimento não é somente referência do gênero para o público, como é referência local entre os comediantes, que veem na participação da programação do estabelecimento uma elevação de *status*, consolidação profissional, além de um caminho de ascender ao “meio” dos já reconhecidos comediantes e de criar novas oportunidades de trabalho.

Outro elemento que se destaca na composição da cena *stand-up comedy* e neste clube de comédia, particularmente, é a participação do público. Contando com duas sessões de apresentação de *stand-up* às sextas-feiras, a primeira às 21h30 e a última às 23h59, e três sessões aos sábados, às 20h, às 22h e às 23h59, a audiência desses dois dias é formada, geralmente por grupos de amigos, entre duas e seis pessoas, compostos, na maior parte das vezes e em sua maioria, por casais entre 20 e 40 anos e que aproveitam do horário e do local deste clube de comédia para fazerem um “esquentar” para a noite de

balada⁵⁰.

Gabriel Freitas conta que a frequência de casais em performance *stand-up* não é prioridade deste estabelecimento, percebendo-a na maior parte das suas apresentações externas. Aponta que a *stand-up* é uma modalidade humorística muito “pessoal”, que por versar sobre as relações do cotidiano e da vida privada é propícia para casais que, como observa, sentem-se à vontade para rir um do outro e de si mesmos de forma positiva, pela intimidade construída entre eles e proporcionada pelo compartilhamento desta esfera do cotidiano.

No *Comedians* não é permitida a entrada de pessoas menores de dezoito anos desacompanhadas dos responsáveis, cuja presença não é incomum. Apesar de a maioria dos frequentadores serem casais, é notável a presença de famílias, inclusive algumas com crianças e até mesmo nenéns, sobretudo aos domingos, em que a única sessão de *stand-up comedy* é às 20h, o que possibilita que os participantes da audiência possam aproveitar o bar antes e depois da apresentação, pois além de maior tranquilidade na movimentação da região do clube, a sessão termina entre às 21h e às 21h30 e não havendo uma próxima, podem desfrutar mais da estrutura. Ainda segundo Ítalo, conforme pesquisa local, 30% desse público é composto por turistas, destacando que o *Comedians Comedy Club* já se tornou ponto turístico da cidade de São Paulo/SP.

Um espaço planejado como este clube de comédia, em contrapartida aos elementos trazidos nesta primeira seção do trabalho, sugere um despojamento da *stand-up comedy* que, em verdade, é altamente técnico, em que há uma estética determinada para este tipo de produção, uma concepção exclusiva da *stand-up* em que os poucos e simplificados artifícios transbordam em signos e significados.

⁵⁰ Esse é uma prévia da programação fixa do estabelecimento. Eventualmente há apresentações de *stand-up comedy* nos outros dias da semana, conforme disponibilidade e interesse da casa.

2. Performances e narrativas: entre a piada e o espetáculo.

Ao longo do capítulo anterior, busquei localizar as relações de troca que permitem apontar algumas particularidades e delimitações que caracterizam o fazer cômico da comédia *stand-up*. Dessa forma, o aspecto regional, a formação do comediante, a eficácia performática em contrapartida à aprovação do público, a performance de si como um dos elementos integrante das delimitações estéticas desse fazer artístico, a produção textual como técnica e, ainda, a relação do comediante com o texto – em que pesa desde a autoria à criatividade como características intrínsecas ao bom comediante *stand-up* – foram alguns dos pontos explorados em consonância com os elementos que, segundo os interlocutores de pesquisa, cerceiam o palco *stand-up*.

Revelando alguns dos elementos etnográficos que edificam o exercício performático da comédia *stand-up*, foi evidenciada a necessidade de uma abordagem situada *in lócus*, na medida em que, segundo os comediantes com os quais estive em contato, há uma incisiva influência do espaço e do público para a performance *stand-up*.

Apesar da ênfase dada ao texto da *stand-up*, tanto em suas tecnologias bem como nas relações implicadas, proponho, neste momento, redirecionar o olhar para o exercício da *stand-up comedy*, focando, para tanto, o seu contexto ao vivo. Nesta seção, busco trabalhar os elementos que os comediantes *stand-up* utilizam, quando da composição da narrativa oral para a construção de suas performances. O “falar em palco” surge como um dos eixos centrais da edificação performática que, como foco da construção cômica, converge à força da criação da performance *stand-up comedy*. Ultrapassando o “contar piada”, busco transcender o texto como matéria fixada para o evento performático em favor da forma expressiva que permitirá, por sua vez, a construção de um momento que se pretende divertido e para que o cômico se realize.

A experiência da *stand-up comedy* revela um evento extremamente sonoro, dinâmico, onde o ato de falar e o de narrar regem a performance *stand-up* e organizam o evento em questão. Desde o *set* musical que corrobora a criação de um ambiente de bar antes e após as apresentações, as conversas entre os presentes nas mesas antes e após de acomodarem-se, os chamados pelo garçom e as performances dos comediantes em si, são componentes do cenário do clube de comédia, em que o silêncio dificilmente é bem-vindo (RUTTER, 1997).

Neste cenário, a fala do comediante, quando em palco, e o riso dos presentes é a

expectativa do público e a “função base” do comediante: comediantes *stand-up* “contam piadas”. Eles falam e o público ri.

A premissa é válida. No entanto, como observa Rutter (1997), se nos atermos apenas a simplicidade dessa fórmula, poderemos tropeçar em algumas armadilhas, conforme anunciaremos de antemão.

Em primeiro lugar, segundo o autor, estaríamos assumindo que o comediante *stand-up* conta piadas incessantemente, sem ao menos, para introduzi-las, cumprimentar o público ou fazer o fechamento da sua entrada sem um único “boa noite” direcionado à plateia, por exemplo. Em segundo, assumiríamos que há neste evento um público constantemente atento e passivo, por um lado, e um comediante ativo no seu sentido mais pragmático e aparente, por outro. Estaríamos, ainda, sugerindo que todas as pessoas presentes necessariamente haveriam de estar rindo, logo após a piada. E rindo pelo mesmo motivo.

Ainda segundo Rutter (1997, p. 41), em síntese, ao aceitar essa simplificação estaríamos admitindo que o evento e a performance *stand-up*, no seu contexto ao vivo, é menos complexa que um simples sistema de composição de um ouvinte e um “contador de piada”, em fluxo ininterrupto.

Hearers will interrupt the flow of the joke and rearrange the sequence of turn taking with their own comments, questions and witticisms. Hearers may well finish the joke started by somebody else, provide alternative endings or even change the subject enough to prevent completion of the joke. This does not interfere with the humorous experience because **it is** the humorous experience (RUTTER, 1997, p. 67, grifos do autor).

Desta forma, como alerta o autor, ao sugerir a risada como mera “resposta” a uma “piada” qualquer, corremos o perigoso risco de fixarmos a piada e a risada, admitindo diacronicamente a primeira como produto da segunda, ou seja, como duas variantes interdependentes. Entretanto, e seguindo a sugestão de Rutter (1997, p. 61), o riso aqui será tratado menos como *produto* do que como *componente* da experiência deste evento de humor.

Audiência (Aud): hAAAhaAHA [membro isolado]

Aud: ahahaHAHhahAHHahahha

Essa foi uma das inúmeras vezes que presenciei um “riso descompassado”, um

riso que extravasa o tempo e a vocalidade dos risos dos sujeitos presentes, que normalmente se misturam e enquadram o que indicarei, muitas vezes, por “poucos risos” e “muitos risos”, e não permitem, nesse sentido, que um sujeito da plateia e seu riso sejam localizados ao nível auditivo. Nestas passagens, o riso gargalhado, que excede a duração, normalmente fixada ao final dos “poucos risos” ou dos “muitos risos”, é ele mesmo motivo de riso para o público presente.

Nesta perspectiva, Rutter (1997, p. 45-46), lembra que muitas narrativas cômicas são desprovidas de *punchline* e mesmo de uma lógica de incongruência entre as partes e que sujeitos distintos podem rir por motivos distintos de uma mesma piada. Assim como a mesma piada contada por duas pessoas diferentes, e em contextos diferentes, dificilmente funcionará com a mesma graça (ou será engraçada), o autor aponta para a necessidade de nos empenharmos em compreender o cômico antes pela própria experiência do evento humorístico do que exclusivamente ao nível do conteúdo semântico ou interpretativo da piada.

Nesse sentido, o autor alerta que é fundamental que, dentro de uma ótica analítica, não nos apropriemos do riso enquanto um objeto estável, controlável e que pode ser decodificado de maneira a enquadrá-lo em fórmulas universais ou pré-estabelecidas (ibidem, p. 55).

Da mesma forma que o riso, como observa Rutter (1997), no âmbito da experiência, não pode ser enquadrado como uma resposta a um estímulo, uma piada deslocada de seu contexto duvidosamente poderá ser analisada em sua fórmula textual pura. Nesse sentido, o “Falar de uma forma cômica sobre a vida”, conforme apontou o comediante Gabriel Freitas, em verdade, evidencia um complexo sistema performático que possibilita e, nas suas possibilidades, engendra o humor. O que está explicitado neste apontamento é que o ato de contar ou de narrar uma piada é um dos determinantes para que o cômico se realize neste plano.

Entretanto, assim como uma piada não pode ser entendida deslocada de seu contexto, o contexto não pode ser retirado da piada. Com efeito, o riso se realiza no momento em que há um repertório que, se não é inteiramente compartilhado pelo público, conecta-se, ao menos, e de alguma forma, com este; isto é, com aqueles que articulam determinada visão de mundo, determinados códigos e convenções sociais, além, claro, certas experiências prévias. O riso, nesse sentido, converge, em certo nível, subjetividades, culturas e experiências (SALIBA, 2002; MINOIS, 2003; GEIER, 2011; BAKHTIN, 2013).

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 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 que termina com um remate (*punchline* [...]) que produz ou pretende produzir o riso (BASTOS; STALLONI, 2011, p. 160).

Em contrapartida à essa atmosfera comunicativa, Rutter (1997, p. 91) observa que a plateia constrói a cena *stand-up* com o comediante, participando não somente rindo, mas negociando as expectativas e o contexto social. Segundo o autor, é a audiência que centra a expectativa do espetáculo e não assume a mera posição de “interpretador de piadas”. Completa-se, com os presentes, um contexto de interação entre performer, local da performance e público para construir a experiência e o fluxo da performance *stand-up comedy*.

Nesse sentido, procuro, nesta seção, realizar um esforço em localizar a experiência do evento humorístico da *stand-up comedy* dentro do seu contexto social e de interação, buscando como este mesmo evento é construído e organizado através da oralidade. Em síntese, o objetivo é o de delinear um evento em que sons e vozes dominam o espaço, criam e evitam silêncios, informam, constroem uma sessão e divertem.

2.1. Performances e narrativas.

A Antropologia da Performance surge, segundo Dawsey (2006), a partir da década de 1960 e 1970, com o encontro do antropólogo Victor Turner e do diretor de teatro Richard Schechner. Ganha impulso, como observa, nas próximas décadas, na literatura antropológica da chamada virada pós-moderna, por meio da interface entre antropologia e teatro. Como aponta Silva (2005, p. 36), pesquisadores como Clifford Geertz e George Marcus, Michael Taussig, Richard Schechner, John Dawsey, Tambiah e ainda outros, como Dell Hymes, Gregory Bateson e Richard Bauman, apontados por Marvin Carlson (2010), contribuíram para as abordagens e debates da Antropologia da Performance que conta, então, com influências das diversas áreas de conhecimento, como os estudos de rituais, folclore, etnografia da fala, sociologia, antropologia do teatro, entre outros.

Para Langdon (1996, p. 2), mesmo o influxo transdisciplinar permite destacar dois paradigmas antropológicos sobre o conceito “performance”. O primeiro diz respeito à vida social como “dramaturgia” ou como “drama social” e destaca a relação cultura-performance-sociedade. Na esteira de Langdon (1996), Hartmann (2005, p. 131) observa que a vida social como dramaturgia, refere-se à abordagem proposta por Goffman, que diverge do modelo de “drama social”, conforme proposto por Geertz (1989) e Victor Turner (1987; 1990), no que se refere à ênfase destes na práxis em detrimento da ênfase na regra do modelo dramático.

Como aponta Silva (2005, p. 36), o “drama social”, como desenvolvido por Victor Turner, é processo constituinte da vida, caracterizado por momentos de constante tensão que são trabalhados na ação social, o que lhe confere qualidade reflexiva. Nesse sentido, Langdon (1999, p. 22) esclarece que a cultura é vista como emergente, pois a vida social é constantemente negociada entre seus atores, por meio da criatividade e da possibilidade de transformação⁵¹.

Segundo Langdon (1999, p. 23), Victor Turner ampliou seu horizonte teórico quando se interessou ainda pela “performance cultural”, termo cunhado por Singer (1972), em sociedades não tradicionais. Nesta nova fase, segundo a autora, o conceito de performance extrapola o enfoque em rituais e, em colaboração com Richard Schechner, Turner abarca os gêneros performáticos enquanto expressões artísticas e culturais temporalmente e esteticamente pontuados, que evocam uma experiência multis sensorial e única, tais como os jogos, casamentos, batizados etc. Performance, nesta perspectiva, para Hartmann (2000), marca a sociedade e os gêneros performáticos que,

[...] constituem, em vários níveis e com vários códigos verbais e não verbais, um conjunto de metalinguagens interligadas. Nessas performances, o grupo ou comunidade não apenas ‘flui’ em uníssono, mas, mais ativamente, tenta entender-se no sentido de transformar a si mesmo (HARTMANN, 2000, p. 108).

Para Langdon (1999, p. 24), essa transição de enfoque permitiu que o mito emergisse enquanto narrativa e evento social em detrimento de sua condição de texto, evocando, assim, a produção social e a interação entre os atores a partir da experiência, da expressão artística e das qualidades sensíveis que permeiam a vida social. Nesse

⁵¹ Dawsey (2006, p. 18) ainda lembra que Victor Turner se fundamenta no modelo de “ritos de passagem” de Van Gennep, para pensar os quatro momentos que envolvem o drama social. A saber: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora e 4) desfecho (com possibilidade de ruptura social ou de revitalização da ordem social).

sentido, segundo a autora, o “enfoque performático” caracteriza o segundo paradigma antropológico sobre o conceito de performance que emerge desta transição.

Nesta abordagem, para a autora, a ideia de performance tem influências marcadas pela etnografia da fala, pela sociolinguística, pelos estudos sobre folclore, entre outras, se aproximando de uma corrente norte-americana que concebe a performance como evento (BAUMAN, 1977; BAUMAN e BRIGGS, 2006).

Langdon (2007, p. 8) observa que, em consonância com esta corrente, a “perspectiva performática” de Bauman indica que a realização de performance, como uma ação comunicativa reflexiva, se distingue “dos atos de fala principalmente por sua função expressiva ou ‘poética’, seguindo o conceito de Jakobson (1960)”. E prossegue: “A função poética ressalta o modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem”. Ressalta, pois, que aqui há um direcionamento e uma atenção especial para a construção das performances em seus contextos específicos pelos participantes do evento, destacando as propriedades emergentes da performance.

A despeito do caráter interdisciplinar que essas múltiplas contribuições implicaram à concepção de performance no âmbito acadêmico, que como assinala Dawsey (2007, p. 3) assume “formas variadas, cambiantes e híbridas”, possibilitando um amplo alcance da expressão, Langdon (2007, p. 9-10) afirma que estas se diferem mais no “direcionamento do olhar” do que os eventos observados e elucida “cinco qualidades inter-relacionadas” que sustentam os usos do termo performance. São elas: 1) Experiência em relevo: que diz respeito ao destaque à experiência compartilhada, pública, momentânea e espontânea; 2) Participação Expectativa: na qual o contexto de interação entre todos os participantes é que faz emergir o significado; 3) Experiência multissensorial: na qual a performance e a experiência localizam-se na sinestesia proporcionada pelos múltiplos fatores do contexto; 4) Engajamento corporal, sensorial e emocional: que reintegra o corpo à experiência; 5) Significado emergente: a experiência como imediata e estética à luz da noção de cultura como um *continuum* processo, no qual o modo de expressão se coloca no centro da análise.

Na interface das conceptualizações e do alcance do termo performance, não tenho como objetivo me prolongar ou debater entre os eixos, menos, ainda, tentar uma teoria, mas, sim, localizar o leitor em relação à abrangência deste conceito que dialoga entre suas concepções e, tanto por isso, me permite me dispor entre elas ao longo do trabalho para dar conta do objeto.

Nesse sentido, a propósito do direcionamento do olhar na abordagem do evento

performático, cabe neste momento nos aproximarmos da corrente norte-americana, cuja ênfase, segundo Hartmann (2005), se dá na própria construção da performance e dos gêneros performáticos, salientando uma experiência contextualizada e permitindo localizar a função poética como dominante dentro do contexto do evento humorístico da comédia *stand-up*, tomando-o como comunicativo e reflexivo.

Nesta perspectiva, a ação social que emerge no ato comunicativo é central a esta abordagem. O filósofo John Austin, em seu texto “How to do things with words” (1962), renuncia à ênfase dada às proposições dos enunciados em favor da palavra como ação. Nesse sentido, para o autor, alguns enunciados são *sui generis* (AUSTIN, 1962, p. 123), conferindo-lhes, como sugere, a qualidade de *performative* (ibidem, p. 121), ou seja, onde enunciados não são menos propositivos do que implicam ação.

Assim, o filósofo indica três operações que se articulam e que são intrínsecas ao ato da fala: atos locucionário, ilocucionário e o perlocucionário. Segundo Almeida e Teixeira (2011, p. 152), o primeiro diz respeito ao ato de falar em si, enquanto o segundo engloba a ação emergente no ato de fala. Já o ato perlocucionário, segundo os autores, diz respeito à produzir efeitos nos sujeitos, são “consequências” intencionais ou não ao ato⁵².

Para Bauman e Briggs (2006) a influência da fala como ação social, proposta por Austin, repercute incisivamente para a abordagem antropológica sobre a etnografia da fala e das abordagens teóricas que, como pontuado pelos autores, ainda foram influenciadas por Bateson e Goffman, entre outros⁵³.

Como muitos autores já enfatizaram, performances não são simplesmente usos habilidosos [*artful*] da linguagem que se distanciarão tanto da vida do dia-a-dia quanto de questões mais amplas acerca do significado, como sugeriria a estética kantiana. Na verdade, performance oferece um enquadre que convida à reflexão crítica sobre os processos comunicativos (BAUMAN e BRIGGS, 2006, p. 189).

Bauman (1977, p. 11), nesse sentido, sugere sua clássica definição de performance na obra “Verbal art as performance”, sintetizando-a enquanto um modo de comunicação verbal em que o performer assume a responsabilidade da competência comunicativa,

⁵² Hartmann (2000, p. 56) lembra que a especial atenção aos modos de realização das narrativas e a o uso da linguagem como ação social já era ênfase de alguns estudiosos anteriores, podendo ser notada, a princípio, desde Malinowski (1923).

⁵³ Bauman e Briggs em “Poética e Performance como perspectivas críticas sobre linguagem e a vida social” (2006), traçam uma resenha bibliográfica sobre os direcionamentos tomados pelos teóricos da fala e as ressonâncias e as reorientações críticas produzidas no campo da Antropologia, Linguística, Folclore e da etnografia da fala desde o final dos anos 1970.

assentada no domínio e na habilidade das formas sociais linguísticas dominantes e adequadas àquele contexto comunicativo que realiza⁵⁴.

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).

Bauman ainda propõe uma aproximação à concepção de “performance cultural” de Singer (BAUMAN, 1977, p. 28), quando define evento como algo temporalmente e culturalmente delimitado, momentos programados e organizados, em que “o fluxo do comportamento da experiência constituem um significativo contexto para a ação” (BAUMAN, 1977, p. 27, tradução minha)⁵⁵ tendo em sua estrutura básica o(s) performer(s) e a audiência.

Segundo Hartmann (2005, p. 141), o autor ainda distingue os eventos narrados, como aqueles que, se referem ao conteúdo das narrativas, dos eventos narrativos, aqueles que, por sua vez, dizem respeito à performance e aos dispositivos narrativos empregados.

Para o antropólogo, a estrutura do evento de performance é “resultado de múltiplos fatores, entre eles o *setting*, a sequência de atos e de regras. Estas últimas consistem em um conjunto de temas culturais, éticos e da interação social que organizam os princípios que governam a conduta da performance” (BAUMAN, 1977, p. 28, tradução minha)⁵⁶.

No entanto, Hartmann (2005) nos lembra de que, apesar das confluências percebidas em relação ao emprego do termo performance, Bauman coloca aquém a questão do envolvimento radical do corpo em sinestesia para produção performática,

⁵⁴ Bauman (1977) corrobora o etnolinguista Dell Hymes, a avaliação de competência do performer por uma audiência. A concepção de “competência” será aprofundada por Hymes (1975; 1991) em forma de “competência comunicativa” articulada às implicações contextuais que a performance oferece e que diz respeito à habilidade de alguém saber como, onde e quando falar, ou seja, ter o domínio de uma linguagem em contexto.

⁵⁵ 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).

⁵⁶ No original: “The structure of performance event is a product of the interplay of many factors, including setting, act sequence, and ground rules of performance. These last will consist of the set of cultural themes and ethical and social-interactive organizing principles that govern the conduct of performance” (BAUMAN, 1977, p. 28).

significativamente retomada por Paul Zumthor (1993; 2007), como sugere a autora, e, em particular, bastante interessante à abordagem proposta neste trabalho.

Zumthor (2007, p. 35) observa que um texto é realizado na experiência, daí sua percepção de performance como “texto em presença”, o que o possibilitou pensar nas poéticas da oralidade e da voz. Compreendendo a performance como modo vivo (e eficaz) de comunicação poética, o autor localiza o corpo não como intermediador entre mundo e pensamento, mas como próprio pensador do mundo, cuja presença é imprescindível para que a poética, enquanto prática discursiva, seja reconhecida em suas qualidades e efeitos.

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não dependendo do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

Daí seu destaque não à língua, mas à força da vivacidade da voz e de um texto que desperta consciência, por meio da recepção⁵⁷. É nesse sentido que o autor indica que, “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).

Corroborando a perspectiva de Dell Hymes, Zumthor (2007, p. 34-35) define a competência que a performance implica como um “saber-ser”, em que se realiza por meio de um mecanismo de um movimento dialético de reconhecimento “da virtualidade à atualidade”. Nesse sentido, a performance para Zumthor realiza algo no campo do entendimento e surge nas suas qualidades emergentes, localizando-se em contexto. Segundo o autor, “nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Salvo as diversidades de aspectos entre os autores citados, como observa

⁵⁷ É por meio da marcação do corpo como fundamento de percepção e diálogo com o mundo, que Zumthor (2007, p. 51) vai destacar sua concepção de “recepção” no âmbito da performance, linguagem e leitura: “Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: “a recepção de Shakespeare na França, no século XVII’...”. Diferencia, pois, a transmissão da obra pela voz e pela escrita, por meio da recepção coletiva que a primeira possibilita (ZUMTHOR, 2007, p. 56).

Hartmann (2005), há traços em comum que podem ser percebidos na caracterização da poética e da performance como emergentes e como modos de comunicação. Tais traços são essenciais, pois pretendem pôr em relevo a experiência de um evento em que a oralidade, o corpo e a experiência operam como alicerces dos sistemas de comunicações que conduzem a performance.

Bauman e Briggs (2006), ainda ressaltam como meio de realização de uma análise por meio dessa abordagem, a necessidade de revelar um evento performático através do movimento sincrônico de “contextualização”, conferindo qualidade emergente ao texto, em detrimento ao “contexto” diacrônico:

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).

Para concluir este item que busca evidenciar os norteadores analíticos desta seção, compartilho algumas dificuldades vislumbradas no desenvolvimento deste trabalho. A primeira – e mais presente – diz respeito às autorizações para gravações das sessões e performances no *Comedians Comedy Club*. Conforme desenvolvido no primeiro capítulo, a questão da autoria do texto do comediante *stand-up* é vital para o profissional da área cuja dificuldade se estende às políticas de segurança e direitos autorais da casa. Devido a isso, todas as cenas aqui descritas serão devidamente creditadas aos seus performers, cujos nomes se repetirão ao longo de todas as transcrições de áudio ou de diário de campo.

Ainda devido a essa questão, alguns nomes de comediantes serão reincidentes em distintas passagens transcritas. Por outro lado, uma das alternativas foi a transcrição de passagens curtas do diário de campo, creditadas aos comediantes, e a transcrição descritiva, em que não há passagens definitivas e sim observações do diário de campo que, por englobar ações comuns nas performances, como abordagens de temas, enunciações, saudações etc., não implica a necessidade de identificação de um único comediante, visto que não é parte de um material exclusivo.

Outra dificuldade intrínseca a esta pesquisa é, como assinalado por Langdon (1999, p. 14), a questão da “tradução” de um contexto literal para o literário. Ou, conforme pontuado pela pesquisadora:

[...] o problema de como fixar os eventos de performance em textos que

contemplam as características dinâmicas inerentes no conceito de performance: (a) o aspecto emergente, (b) as negociações entre os participantes, (c) a dialogicalidade, e (d) os poderes poéticos e retóricos (BAUMAN; BRIGGS, 1990) (LANGDON, 1999, p. 27).

Pontuada dessa forma pela autora, a “tradução” de contextos e de textos como um problema geral nas abordagens das narrativas orais, marca em nosso trabalho um importante desafio, que diz respeito, sobretudo, à dinâmica e à comicidade emergente no evento da comédia *stand-up*. Nestes termos, a relatividade do risível e do riso, as dinâmicas entre performer, audiência e espaço, que se articulam neste contexto, bem como os elementos ativos e não verbais que cerceiam a performance ao vivo, por sua vez, dificultam concretizar na marcação da escrita e, assim, na recepção do leitor, a totalidade do evento que será, eventualmente, perdida nesta fixação.

Bauman (1977, p. 19), em exceção as formas poéticas muito claras, aponta que dificilmente se traduzirá para o leitor o que denomina de “características paralinguísticas”, que dizem respeito às marcas de enunciação verbais como ênfases, pausas, tom e altura de voz e ritmo. Nesse sentido, conforme observa Langdon (1999, p. 28-29) Hymes e o antropólogo Denis Tedlock, sugerem a utilização de uma série de marcadores nas transcrições, como meio de conferir maior legitimidade à “coreografia” do texto ao buscar evidenciar seu “efeito dramático”⁵⁸.

Na esteira de Langdon (1999, p. 30), entendendo que muito do significado da performance e da interação implicada é perdido se igual atenção não for dada aos meios performáticos de forma que complementem a oralidade das narrativas, os textos aqui transcritos, em contraposição a sugestão de registro dos autores supracitados, serão especialmente marcados na intenção de preservar, em alguma medida, as características paralinguísticas mais essenciais das performances, de forma experimental. Tentando não interferir na fluidez do texto para o leitor e me situando na perspectiva da etnografia da fala, especialmente em Bauman e Briggs (2006), busco articular textualização e contextualização das narrativas.

Nesse sentido, nos textos transcritos serão destacados quatro elementos que, em minha concepção, são vitais para a performance e para a recepção da comédia *stand-up*: 1) ÊNFASE, 2) Velocidade maior, 3) pausas entre palavras, 4) pau-sa en-tre as pala-vras 5) “fala citada”, 6) [expressão não verbal].

⁵⁸ Para uma descrição mais enfática sobre o problema da tradução de narrativas em textos e mais referências sobre marcadores e abordagens propostas, ver: Langdon (1999).

Ao longo desta seção, será trabalhada pontualmente a importância desses componentes que configuram as qualidades essenciais para que a oralidade opere como construtor da performance *stand-up comedy* e do comico neste evento.

O recurso às marcações grafadas com “XX” será utilizado nos trechos em que foi impossível compreender por áudio e foram mantidas em algumas transcrições. Em primeiro, essa escolha se deu para que não houvesse perda de toda passagem, sendo que, nem sempre são pontos cruciais para a compreensão do contexto narrativo ou do ponto que objetivo.

Outro fator importante e que, sobretudo por isso, tomei a liberdade de manter partes de falas incompreensíveis, é que não é incomum que algumas passagens não sejam compreendidas durante a performance *stand-up comedy*. Desta forma, por exemplo, em interação com pessoas da primeira fileira, é frequente que aqueles situados mais distantes do palco não ouçam ou vejam que essas pessoas, situados à frente da plateia, estão falando ou fazendo. Constantemente, ainda pelo tom ou pela rápida velocidade da fala do comediante, passagens curtas podem não ser entendidas por todos da audiência, sendo comum, então, perceber participantes questionando a outro convidado da mesa “O que ele disse?”.

Portanto, curtas passagens que não foram inteiramente compreendidas serão mantidas no texto uma vez que fazem parte da experiência do evento ao vivo da *stand-up comedy*, permitindo não suspender a transcrição e manter a passagem o mais fiel possível com o conteúdo da gravação/apresentação sem comprometer a análise proposta. Ademais, pode-se, ainda, oferecer alguns indicativos sobre um evento narrativo que não necessariamente precisamos compreender sempre a cada expressão performática de forma clara e coerente para conferir-lhe comicidade ou conseguir seguir o fluxo da performance (BEEMAN, 1981).

Por fim, a proposta de marcações nas transcrições das passagens aqui oferecidas, pauta-se nas características paralinguísticas mais presentes e enfáticas que se pôde perceber tanto em campo como nas gravações das performances, mostrando-se indispensáveis à apreensão do comico nestas narrativas. Isso não quer dizer que essa é a única forma de recepção, interpretação ou contextualização passível de análise, mas sim aquela que, por meio do trabalho de campo e trabalho analítico realizado, foi concebida.

2.2. O MC

O Mestre de Cerimônias (MC), apesar de registros na Europa, entre os séculos XV e XVI, tem origens históricas pouco precisas. Reconhecido popularmente na figura do anfitrião de um evento público ou privado, é o responsável por conduzir eventos cerimoniais, rituais etc. Nas apresentações da comédia *stand-up*, a figura do MC, tomada por algum performer do gênero, entra nas programações das sessões geralmente como um comediante da noite, sem identificação prévia; contudo, uma vez identificado em cena, assume o desenvolvimento do evento com notável presença.

Funcionalmente – retomando o que foi descrito em capítulo anterior – as sessões de *stand-up comedy* se estruturam da seguinte forma: em um período de aproximadamente uma hora, quatro comediantes se revezam, sendo que um deles, o Mestre de Cerimônias, tem por função apresentar cada comediante e o funcionamento do estabelecimento. O MC intercala cada entrada, abre e fecha cada sessão, fazendo, neste período, quatro entradas no palco: 1) Abertura da sessão e apresentação do primeiro comediante, 2) Apresentação do segundo comediante, 3) Apresentação do terceiro comediante, 4) Encerramento da sessão. Com exceção da abertura, com tempo maior, cada entrada do MC tem em média cinco minutos, enquanto os outros três comediantes têm, em média, 15 minutos para se apresentarem⁵⁹.

Apesar da figura do MC receber geralmente menor atenção nas sessões de *stand-up comedy*, cujas entradas sofrem, como alerta Rutter (1997), em geral, edição e/ou corte nos programas televisivos, os comediantes convidados a ser o Mestre de Cerimônias da noite, carregam em sua figura certo número de funções e responsabilidades que extrapolam a formalidade de um anfitrião.

[Exemplo] MC NIL AGRA

1. Locutor: Senhoras e senhores, muito boa noite! Sejam bem vindos ao Comedians!
2. Lembramos que é proibido filmar sem a prévia autorização da produção. E agora,

⁵⁹ Para que se cumpra uma expectativa de tempo de apresentação, alguns sinais são compartilhados com e entre os comediantes que se apresentam. No *Comedians Comedy Club*, a sinalização é feita por farolete rente à parede paralela ao palco, que emite uma luz vermelha conforme esse tempo vai se esgotando. Essa sinalização, em posição oposta ao palco, é quase imperceptível ao público, que tem a atenção focada para o palco e para o comediante – tanto pelos marcadores de luzes dos holofotes, como pela centralização do espetáculo. É válido, ainda, notar que em outros lugares, exclusivos ou não para a apresentação do gênero *stand-up*, o tempo e o número de comediantes a se apresentarem na sessão podem variar, podendo ter menor tempo de apresentação ou menor e maior número de comediantes.

3. uma salva de palmas para ele! O cara mais lindo do *stand-up* : NIIIIII Agra!
4. Aud: [APLAUSOS] UUUhhh!
5. [Termina a chamada sonora] NIL AGRA: Tudo bem? BOa noite! Tudo bom?
6. Aud: Boa noite!
7. MC Nil Agra: Tudo bem, gente? Boa noite sejam muito bem vindos ao Comedians
8. Club, mais uma noite de *stand-up comedy*!... Antes de começar o espetáculo.... eu..
9. eu sempre gosto de perguntar. Quem aqui é a primeira vez que tá vendo um show
10. de *stand-up* ao vivo. LEVANta a mão para eu ver.
11. Aud: [metade do salão levanta o braço]
12. MC Nil Agra:: Olha! Bastante gente! Bacana.. bastante gente nova!. Pra esse pessoal
13. que nunca veio eu vou explicar primeiro como é que funciona... tá?... é...
14. basicamente assim ó: no palco ... vai te... um TROcha. [Aponta dedo indicador para
15. ele mesmo] E o trabalho desse trocha é o quê? É... fala uma pá de bosta. E o
16. trabalho, o trabalho de vocês é... ?
17. Aud: rir [membros isolados]
18. MC Nil Agra: EXAtamente. O de vocês é rir dessas bostas. E é importante vocês
19. rirem...
20. POR QUE? Porque o *stand-up* tem um negócio que é meio parecido com humor
21. inteligente, autoral, que fala do cotidiano... Viadagem, mas tem!
22. Aud: huHUhH....
23. MC Nil Agra: Mas tem! Então... por que o que acontece?... Eu conto uma piada.
24. E VOCÊ não ri. O coleguinha do lado vai zuar pra caraleo! Vai falar você é
25. burro: “êhhh JUmeeeento, não entende as pOrra da piada, né?”.
26. Aud:... hahahHAHhaAhuh....
27. MC Nil Agra: “Êhii zOna leste... é FOda...”
28. Aud: HAHAHAHAAHHAHAHAhahahhaeuhaeuha
29. MC Nil Agra: Então você ri de qualquer jeit... haha
30. Aud: Hahah
31. MC Nil Agra: Pessoal da zona leste tá aí, né? ZOna IEstE? AH... Bacana.... Foi você
32. que parou com a Komb ali no Valet, né?
33. Aud: HAHAHhahahahaha
34. MC Nil Agra: XXXXXX
35. Aud: hahaa
36. MC Nil Agra: Gente! Olha só. Obrigado pelo aplauso! Uma pessoa ficou sozinho ali
37. coitado..
38. Aud: HAHhaha
39. MC Nil Agra: Eu adoro! PLAC PLAC PLAC “Putá! Não ERa agora!” FIZeram de
40. novo AGORA!! Vai jUUnto com a pessoa pel’amor de deus que DÁ dó!
41. Aud: Eh!! [APLAUSOS]
42. MC Nil Agra: É... que dá uma dó quando acontece isso! Sabe o que eu acho
43. engraçado? É um negócio que eu gosto de chamar do fenômeno da palma única. É
44. um negócio engraçado: tá todo mundo rindo e uma pessoa, do nada, pega e faz
45. assim aleatoriamente faz assim: [bate uma única palma, olhando para cima, como
46. que desatento].
47. Aud: hahehaehahe...
48. MC Nil Agra: E para, sabe?
49. Aud: haha...
50. MC Nil Agra: Não sei se tem algum maconheiro na plateia.
51. Aud: HAHAHAHAAhah...
52. MC Nil Agra: Maconheiro se PERde no meio das coisas. “Há – há” [bate única

53. palma e faz novamente expressão de desatento, olhando para o nada].
54. Aud: hahAHHAHAAHaha
55. MC Nil Agra: E E também... também dá para perceber também porque? O pessoal
56. nunca vem sozinho, você vê que vem bastante casal aqui, né? Às vezes o cara vem
57. com com a esposa, com a noiva, com a namorada... Ou com a amiga...
58. quele tá tentando comê, né? Porque
59. Aud: HAHAAHAAHAAHAAHAA
60. MC Nil Agra: PORque HOMEM não dá ponto sem NÓ!
61. Aud: HahHAha
62. MC Nil Agra: Homem não vai... e a mulher tá assim “Nãããããooo... o Claudio?
63. Nããã! O Claudio é meu amigo do trabalho, meu amigo, só amigo” O CLAudio
64. you não sabe ele JÁTÁ de pau DUro embaixo da mesa!
65. Aud: hhahahHAHAHHAHAHAHAHAHAHAHHAahhaha...
66. MC Nil Agra: É é é, vamo começar o show de hoje. Eu eu, eu vou um negócio, eu
67. eu gostei muito que vocês aplaudiram quando eu entrei e tal, tudo bem, obrigado.
68. Foi bem legal “Uhh” Obrigado. Mas assim eu eu acho que foi uma merda
69. assim.
70. Aud: hahah...
71. MC Nil Agra: Foi uma merda assim. EU sou um MERda então faz sentido. Mas eu
72. quero fazer um negócio pra dar uma empolgada eu eu vou fazer o seguinte: eu eu,
73. eu vou entrar de NOvo e eu queria saber se possível assim
74. talvez se vocês pudessem quando eu entrar de novo
75. talvez espon-ta-ne-amente enIOUquECE-Rem?
76. Aud: hahaHAHha...
77. MC Nil Agra: Pode fazer um “Ahhh!!” e “Yeee” pode ficar a vontade: “e feio!” “aow
78. viado!” “Vai curintia!” porque sempre tem um pra gritar essa porra
79. Aud: HAHAAHAAHAAHAAHAA
80. MC Nil Agra: Nada a vê com a situação...
81. Aud: haha...
82. MC Nil Agra: Sempre tem um, mas fica a vontade, vai que vai! E as mulheres, as
83. mulheres não fala tanto, as muié mente, fala assim ó “Vai lindo!”... “Nossa....Vai
84. gato” [Levanta a parte esquerda da blusa, mostrando o mamilo]
85. Aud: HAHAAHAAHAAHEHAHAAHAAHAAhhaa
86. MC Nil Agra: POde botar um peitinho pra fora que É GOSToso de vê
87. Aud: haHAha
88. MC Nil Agra: Eu vou eu vou eu, eu vou fazer o seguinte, eu não vou sair, eu vou
89. ficar aqui ó [vai atrás das cortinas]. Nesse momento vocês fingem que eu tô aqui ó.
90. Nesse momento tô aONde? Nesse momento tô no camarim ó. Camarim ó, camarim
91. nossa! Camarim do Comedians é foda, muito foda, nossa! Comida e bebidas e
92. tem champanhe que PHISca E
93. Aud: hahahaha
94. MC Nil Agra: e duas loira foda chupando meu pau. AÍ
95. Aud: hahHAAHAAHAAHAAhaha
96. MC Nil Agra: Aí eu vou entrar e quero que vocês faça um puta barulho. PODE SÊ?
97. Aud: POOOde
98. MC Nil Agra: PO-de sê ou NÃO?
99. Aud: POOO-DEe!!
100. MC Nil Agra: Senhoras e senhores XXX no palco NILLL AGRA!
101. Aud: UHhhh uHhh [Assovios] [APLAUSOS] – Sua bicha! – Viadinho! – Vai
102. gato!! – Vai Corinthians! – Seu magrelo! [duração de 20 segundos].

- 103.MC Nil Agra: Vocês ficam falando dos outros, mas vocês não são fáceis, hEIm?
 104.Aud: hahAHHA
 105.MC Nil Agra: Gente, muito bem. Vamo começar esse show aqui, muito bom tá
 106.aqui COMEDIANS senhoras e senhores, muito legal. Uma casa que eu gosto
 107.muito, caso que eu moro aqui. Uma vez eu fui fazer um show em uma cidade que
 108.eu achava que era comum....
 109.[suspensão da transcrição durante 7min 03seg de transcrição]
 110. MC Nil Agra: Ai ai... gente estamos só começando o show de hoje e Falando sobre
 111. pessoa de fora, esse próximo comediante agora ele é do Rio de Janeiro Rio de
 112.Janeiro o cara, o cara não parece ser um carioca assim, porque ele não usa
 113.sunga nem metralhadora
 114.Aud: hah...
 115.MC Nil Agra: xxx ele é um cara sensacional, e eu quero que vocês recebam agora
 116.aqui no palco, que nem vocês me receberam DA SEGunda vez
 117.Aud: hahahahAHhaHAahHAHAAahaha
 118.MC Nil Agra: TÁ? Muitos aplausos e muitos gritos senhores, para LUUUUcas
 119.Moreira!!
 120.Aud: [APLAUSOS]
 121.[Duração total: 13min 11 seg]

Apesar de longa, não apresentamos a íntegra da cena do comediante Nil Agra, enquanto Mestre de Cerimônias. Penso que o trecho descrito acima é suficiente para atentarmos a alguns pontos interessantes e que englobam características e funções à figura e ao desempenho do MC no contexto ao vivo da comédia *stand-up*.

O primeiro ponto a ser destacado são os cumprimentos do MC Agra ao público presente, entre as linhas 5-8. Apesar dos poucos segundos que os breves cumprimentos duram, com observa Rutter (1997, p. 80), eles são significativos devido ao fato de gerarem um reconhecimento imediato entre os participantes de que não só há em palco, um início de uma performance, como, por parte do comediante, o reconhecimento de que há um público presente.

Cabe destacar que as saudações ao público, como lembra o autor (1997, p. 145), são componentes sempre presentes, em todas as entradas em palco, tanto do MC quanto dos comediantes em sequência e são indispensáveis tanto para esse reconhecimento mútuo, quanto indicam para o público a abertura de uma performance mais informal, possibilitando, assim, ao performer prosseguir com uma interação direta ou caminhar para o início da primeira piada do *set*.

Zé Neves, frequente convidado para ser o MC das apresentações, aponta que a saudação, bem como as boas vindas do MC, é frequentemente seguida de perguntas diretas ao público ou relacionadas às informações sobre o funcionamento das sessões. Em nosso exemplo, Nil Agra desenvolve, entre as linhas 9-10, uma sequência diretamente

interativa, em que, por meio de um primeiro convite para uma participação da audiência, introduz a questão do funcionamento de apresentações de *stand-up*, entre as linhas 12-14.

Essa questão embora pareça redundante, é muito comum dentro do contexto das apresentações, sendo frequente que os MCs façam tal indagação. Essa ação, no entanto, como aponta Rutter (1997, p. 80), mais autoriza e convida a participação do público do que esclarece sobre o efetivo funcionamento das apresentações de *stand-up comedy*, como na apresentação transcrita de Nil, em que segue no tema até a linha 30, já com elementos cômicos, entregando piadas e envolvendo a audiência.

Sobre o convite a participação do público presente, Agra, em nossa descrição, tem um desempenho bem favorável, notável pelo constante riso da audiência entre suas enunciações. Além deste retorno positivo, Nil desenvolve, em quase toda sua entrada em palco, uma forma de diálogo com o público, em formato retórico, direto ou por metalinguagem. Foram mais de dez passagens (linhas 5,7, 9-10, 13, 16, 31-32, 40, 74-75, 96, 98, 100, 116, 118), em que evoca e/ou solicita ação do público, muitas vezes pelo poder elocutório implicado na narrativa.

Neste primeiro espaço, é frequente que se pergunte sobre estado cível e, sobretudo, naturalidade do público, visto que, como apontado na primeira sessão deste trabalho, o *Comedians* é frequentado por uma parcela significativa de turistas, sendo um tema bastante trabalhado pelos comediantes. Para Rutter (1997, p.145), essa habilidade e o carisma na interação do MC com o público é vital para abertura das sessões, favorecendo a centralização da atenção da audiência, auxiliando na estruturação de uma abertura bem organizada que possibilite introduzir o público a um momento de entretenimento, cujos participantes – performer e público – podem se mostrar dispostos a participar.

Nesse sentido, a apresentação do próximo comediante a entrar em palco é também parte fundamental para completar a entrada do MC. Raramente esta convocação vem crua, ou seja, somente dada por uma simples informação de que o comediante seguinte entrará. Quando o MC Nil aponta, nas linhas 110-111 de nossa descrição, que “falando sobre pessoa de fora...” e chama a atenção para a entrada de um carioca, o comediante não está somente anunciando uma entrada, mas também, como aponta Rutter (1997, p. 151), dando dicas ao público do estilo e da persona do próximo comediante. Aqui, ainda, como observa, o MC pode indicar detalhes biográficos, de gênero, de naturalidade, de aspectos físicos, de estilos, de idade, e muitas vezes pelo seu grau de amizade e afinidade, como, por exemplo: “Agora com vocês um grande parceiro”.

Segundo o autor há, frequentemente, comentários e avaliações sobre as habilidades cômicas, como Agra apresentou na parte final de sua primeira entrada, linha 115, “um cara sensacional”, em que tais comentários propõe maior credibilidade ao comediante que entrará, criando expectativas ao público.

Essas “dicas” podem estar presentes na locução que faz a chamada do MC, em que anuncia, ainda em nosso exemplo, “o cara mais lindo do *stand-up*”, como parte da convocação do MC Nil Agra que, por sua vez, conta em seu material com temas sobre seus julgamentos de aparência.

[Exemplo] **MC ZÉ NEVES**

1. MC Zé Neves: SENhoRas e SENHores VAMO continuar O SHOW?
2. Aud: VA-MO!
3. MC Zé Neves: Não eu quero altura nessa porra VAMO CONTInuar
4. CARalho?
5. Aud: VAAA-MO
6. MC Zé Neves: Olha o próximo humorista, o último da noite é um cara que é um
7. grande amigo que é o talento em pessoa esse cara tem uma história no humor
8. que ó há muito tempo que ele trabalha com isso e mais ele não é
9. só humorista da noite, ele é ator esse cara é fantástico Senhoras e
10. senhores muitos aplausos para ele PAAAULinho SE-RRA!
11. Aud: [Aplausos]

Por sua vez, os aplausos para receber um novo personagem ou uma nova atração (seja ele comediante, músico etc.) costumeiramente faz parte do fluxo de apresentações em que há apresentadores que, como lembra Langdon (1996), são convenções sociais de conduta. Não necessariamente, há uma “solicitação” do MC por aplausos, que podem contar somente com o poder perlocutório deste na apresentação e na finalização de cada comediante:

[Exemplo] **LOCUTOR**

1. Locutor: Com vocês senhoras e senhores, NIIIIII A-GRA!
2. Aud: [APLAUSOS]

Rutter (1997, p. 163-164) observa que a apresentação feita pelo MC do próximo comediante, como indicativo de mudança de cena, é indispensável à continuidade do ato performático, e é acompanhada dos incondicionais aplausos na entrada de cada

comediante. Observa, pois, que estes aplausos conectam MC e comediante: evitam que haja silêncios na troca de vez e dão a aprovação do público para a próxima entrada, como contexto indicativo de troca de cena. Assim, aponta que os aplausos não só marcam a entrada/saída de comediantes, como seguem presentes no fluxo das apresentações por diversas vias.

Sendo um componente particularmente especial no espetáculo *stand-up*, ainda podem ser integrados à cena como recurso ativo dos comediantes. A mais comum delas, depois dessa sinalização entrada/saída, é, segundo o autor, quando o público “espontaneamente”, junto às risadas, aplaude o comediante ao longo das entregas das piadas, como uma “extensão do riso” (ibidem, p. 166).

Outra via para que aplausos sejam recebidos, é quando, de volta ao exemplo de Nil Agra, o comediante faz uma “reentrada” em palco, manobra descrita entre as linhas 66-104 da transcrição, e há, nesse sentido, uma “indução ao aplauso” ou, como determinam meus interlocutores, um “falso aplauso” ou técnica do aplauso.

O “falso aplauso” está entre aspas por dois motivos: em primeiro, porque é uma expressão utilizada pelos interlocutores de pesquisa e, em segundo, porque não indica aplausos mecânicos ou forçados, no sentido de serem ou soarem falsos. São aplausos que se inserem no fluxo da apresentação, mas por dispositivos estrategicamente atuantes e que favorecem as condições e a atuação dos aplausos do público presente e, subsequente, a performance do comediante.

Nesse sentido, é válido ressaltar que a “reentrada” não foi exclusiva desta apresentação ou é limitada ao MC, podendo ser elemento de composição de cena durante as outras apresentações, com qualquer comediante, desde que tenha a habilidade de fazê-lo corretamente – dificilmente uma reentrada já ao final do seu tempo de apresentação seria recebida de forma favorável.

A “reentrada” funciona quando um comediante diz que sua entrada foi recebida de forma pouco entusiasmada pelo público, anuncia que fará uma nova entrada, sai do palco para de trás das cortinas e volta, recebendo maior quantidade de aplausos do que na primeira entrada, entre outras possíveis expressões, como assovios, elogios, gritos etc.

O que se está executando, nesse momento, é uma manobra potencializadora de sua entrada em que, segundo Rutter (1997), o público se anima, participa e se concentra na apresentação (disposição e conexão com o performer); sempre dão o tom de aprovação e favorecem a performance do comediante, visto que dificilmente há aplausos em contextos de desaprovação do público, e, ainda, o performer ganha tempo de apresentação

(já faz parte do seu *script* ou é integrado a ele e a performance em si).

Outra “técnica do aplauso” que, na verdade, pouco tem de funcional nas entradas dos comediantes – visto que o MC ou o próprio comediante já se encarregou de chamá-las – é quando algum outro comediante está na plateia e, estrategicamente, “puxa” os aplausos quando já há risos entre a audiência. Nesse momento, há uma linha muito tênue entre a espontaneidade e uma ação mais estratégica, que não deve transparecer como tal para ter sucesso.

A sutileza na percepção entre espontaneidade e estratégia se dá visto que não necessariamente o comediante na plateia está ali alocado exclusivamente para exercer tal função, ou seja, não necessariamente é algo planejado e mesmo uma ação que soa forçada. No entanto, por meio de sua habilidade em saber uma boa hora para puxar as palmas e, sobretudo, por saber a influência e a importância de se receber aplausos no contexto de performance da comédia *stand-up* como critério de avaliação do público, o faz como meio de potencializar e favorecer a performance em questão.

É evidente que nem sempre esse primeiro estímulo para os aplausos tem sucesso, da mesma forma que, em outros momentos, pode-se notar aplausos localizados entre a plateia, que não contam, então, com maior adesão, pois o resto da audiência não os acompanhou nas palmas.

Em algumas situações, sempre pela minha localização na plateia, pude presenciar a atuação desses comediantes que se misturam com o público. Como exemplo – e o mais comum dentre essas situações – em uma das sessões de *stand-up comedy*, um dos comediantes da noite assistia à apresentação que antecederia à sua própria. Pelo menos metade dos aplausos do público, nitidamente, e com sucesso, se iniciaram por ele. O que está posto aqui, não põem em questão uma apresentação ruim ou boa, e sim que há um traquejo, por toda experiência enquanto comediante de *stand-up* em palco, em tempo apropriado, puxar os aplausos – neste momento, quando compõe a audiência.

Em outra situação, única e muito específica, era clara a intenção de um sujeito, que eu não reconheci enquanto comediante, mas que estava entre o grupo de amigos dos performers. Ele estava em pé ao lado da mesa a qual me sentara e, na ocasião de uma das apresentações, em todos os momentos em que a plateia estava rindo, ele agia estimulando o início dos aplausos: duas palmas, fortes e espaçadas.

Além desses exemplos, houve um interessante episódio, em que a “técnica do aplauso”, ou o “falso aplauso”, é evidente, agora no Bar Quintal do Espeto, em Moema, no qual se apresenta semanalmente o grupo “Pay Per Riu”, que tem um “elenco rotativo”

entre Rodrigo Cáceres, Marcos Agüena e Celso Jr. e mais dois convidados, sendo que um deles se revezavam como Mestre de Cerimônia da apresentação.

O referido estabelecimento, localizado a poucos quilômetros do Aeroporto de Congonhas, na cidade de São Paulo/SP, tem seu palco de apresentações na parte aberta dos fundos do bar, rodeado de mesas para o público. Os sons dos motores dos aviões, em decolagens e pousos, ressoavam estridentemente no local e espaçavam entre cinco e dez minutos, o que impediria muitos gêneros artísticos de se apresentarem, como peças longas de teatro, dança, filmes etc.

Com a previsibilidade dos altos barulhos, os comediantes presentes nesta noite, integraram-no, habilidosamente, à cena. Já em palco, e pouco após cumprimentarem a plateia, avisavam sobre os barulhos que poderiam atrapalhar, mas, para não terem que interromper as apresentações, aguardando passivamente a passagem dos aviões, Rodrigo Cáceres e Maloka solicitam palmas à audiência, a cada vez que houvesse barulho de avião. Rafael Marinho, convidado da noite, pediu, por sua vez, para que suspendessem os braços, como que descendo uma montanha russa. A negociação foi muito bem recebida pelo público, que participava, evitando assim quebras e silêncios longos na cena.

Retomando a centralidade da figura do Mestre de Cerimônias do evento *stand-up comedy*, é necessário ainda destacar sua atuação entre os comediantes da noite, pois não é somente na abertura da sessão que ganha importância.

As reentradas do MC entre os outros comediantes normalmente têm uma duração menor do que a realizada na abertura do evento. Mesmo sendo mais curtas, entre cinco e sete minutos, contra os entre dez e quinze minutos da abertura, o MC ainda performará textos próprios, entregando outras piadas nesses pequenos espaços e impulsionando a comicidade das performances.

No início de cada reentrada, segundo o comediante Zé Neves, é comum que os MCs perguntem ao público se estão se divertindo ou se gostaram da apresentação anterior, antes de retornarem ao seu *set* de apresentação ou caminharem para uma próxima interação, dando continuidade à conexão com a plateia.

[Exemplo] MC ZÉ NEVES

1. MC Zé Neves: SENHoras e SENHores!! esse é TIA-GO CARRRRMONA!!
2. Aud: [APLAUSOS]
3. MC Zé Neves: aiiii ai aiiii que filho da puta que filho da put aiiii
4. ai aiiiiiii gente, tão se divertindo? Tá legal? Xxx Cadê ela? Quem é

5. aniversariante a Jéssica CADê a JÉSSica?
6. Aud: Aéeé éééé [grupo isolado]

Neste momento, cabe, ainda, como responsabilidade do MC, demonstrar suas habilidades na organização do evento, quando algo escapa à previsibilidade do fluxo da performance (RUTTER, 1997).

Apesar de serem poucos os exemplos presenciados, houve, certa vez, uma apresentação em que o comediante utilizava uma taça e uma garrafa de vinho – que colocara em uma das mesas em frente ao palco, com duas pessoas do público – e *se dizia* alcoolizado. Extrapolando o seu tempo da apresentação, exigiu a intervenção do MC da noite para dar continuidade a sequência das apresentações. Tudo ocorreu em tom amigável e cômico, com os dois comediantes em palco se abraçando e compartilhando poucas piadas⁶⁰.

Conforme observa Neves, apesar das breves entradas entre os comediantes, essa figura assume a imprescindível função conduzir o espetáculo, preparar o público para o próximo comediante, fazendo a transição de texto e de humorista, tendo a responsabilidade de realizar uma performance favorável para si, mas, sobretudo, para o comediante que entrará, e que deve introduzir sem quebra entre as cenas.

Encarregados da abertura das sessões, o MC deve, assim, como aponta o comediante, cumprimentar e dar boas-vindas ao público presente; esclarecer detalhes sobre o funcionamento das apresentações ou do bar e convidar a participação dos presentes ou, em suas palavras, “levantar a plateia”, antes de convocar o próximo comediante.

Para além de toda a contextualização do evento, isto é, a localização, o bar, a intenção e a presença do público na sessão, a chamada do locutor, enfim, todo o contexto pré-entrada de cada cena, Rutter (1997, p. 188) aponta que é com o MC que se inicia, no palco, a construção de um sistema comunicativo que conduz a performance por meio de

⁶⁰ Neste ponto é interessante esclarecer o porquê, no meio desse apontamento, dou ênfase ao “*se dizia*”. O tom de incerteza não é casual, visto que às vezes se torna difícil, ao decorrer da experiência humorística na *stand-up comedy* constatar a veracidade de alguns fatos. Assim como quando, hipoteticamente, um comediante diz estar com dor de cabeça, ou mesmo com o pé quebrado – para um exemplo mais enfático, a força da experiência cômica neste evento pode alcançar um nível de interpretação não literal do que é performado que se torna delicado fazer constatações sobre as enunciações sobre as condições físicas, emocionais ou psicológicas dos comediantes. Aqui cabe apenas a constatação da intervenção do Mestre de Cerimônias haja vista que, desconfiada da delonga deste comediante em palco, conferia o sinal do farolete vermelho como meio de referência sobre o limite de tempo desta apresentação. Apenas por meio dessa referência é que se pode afirmar que houve uma intervenção do MC para garantir a organização e sequência dos atos performáticos programados neste evento.

sua forma poética. Essa interação, que estará presente em todas as suas entradas, mas também, como veremos, nas entradas dos comediantes que compõe a programação da noite, é fundamental para a performance do gênero.

Por sua vez, a questão do *back-channel*, sugerido por Briggs (1988) e reforçado na concepção de performance constituída por diversos níveis de interação do antropólogo Beeman (1981)⁶¹, toma uma dimensão notável na *stand-up comedy*. O que se observa, já nessas primeiras entradas do MC, é que as próprias performances emergem de negociações entre os participantes pela interação proporcionada.

Tanto por parte do comediante que se apresenta e que, apesar de ter um *script* de apresentação mantêm-se maleável, conforme os enquadres interpretativos vão se sucedendo, bem como podem avaliar o envolvimento e a compreensão de seus interlocutores, quanto da plateia que, na recepção da performance, dita o ritmo do evento, dialogando com o performer, participando e, conseqüentemente, como observa Hartmann (2005), dando forma à estrutura e ao conteúdo da performance⁶².

Aqui cabe ressaltar que o *back-channel* do público na *stand-up comedy* não é composto só de risadas. Como visto na apresentação de Nil, e como alerta Rutter (1997), esse retorno pode ser qualquer coisa como aplausos, gritos, elogios, cumprimentos, respostas objetivas etc., que são incorporados à cena e devem compor um quadro para que o comediante possa avaliar a recepção de sua performance, calibrando e estruturando sua apresentação.

Por sua vez, Charles Goodwin (1986, p. 303) ao avaliar a diversidade da audiência e de sua participação e interpretação, aponta que o público é central na avaliação do significado da fala, analisando o discurso que está sendo ouvido, alinhando-se a ela de uma forma particular e na participação no campo da ação que ela cria, de forma que a

⁶¹ Beeman (1981, p. 508) considera a performance em níveis de interação, a saber: 1) entre performers, 2) entre performer e audiência e 3) entre performer audiência e a contextualização e contexto cultural. Esses três níveis de interação, segundo o próprio autor, correspondem às noções de "Firstness," "Secondness," and "Thirdness" do filósofo Charles Sanders Peirce acerca do fenômeno dos signos. Na concepção de Beeman, o primeiro nível de interação diz respeito à produção de mensagem, que requer a interação entre performers, enquanto o segundo nível de interação considera à recepção dos espectadores como constituintes a ação comunicativa. Por último, o terceiro nível de interação é disposto quando a estrutura e o contexto cultural da performance são contextualizados, como referências culturais comuns que sustentam o entendimento e a reação ao material apresentado, ao nível da interpretação da mensagem.

⁶² Bauman e Briggs (2006, p. 203) vão destacar que até mesmo quando não há reação notável dos membros da audiência, seus papéis são ativos quando "se tornam os falantes em subseqüentes textualizações do tópico daquele momento (por exemplo: em relatos, desafios, refutações, encenação das conseqüências, e similares)".

plateia é orientada e ganha forma por meio do discurso e em como a performance prossegue.

Para Rutter (1997, p. 187) e Lockyer e Pickering (2008) dentro da *stand-up comedy*, uma abertura bem sucedida supõe que a audiência, na interação de início, está pronta para participar, confirmando um compartilhamento de regras em comum que estruturam a interação, o interesse e a disposição por conversar por meio dessas regras. Destacam, ainda, uma abordagem informal no início das apresentações *stand-up comedy* que imprime caráter de abertura de diálogo entre performer e público, como central ao desenvolvimento da performance e da estruturação do evento.

Para os autores, o retorno da plateia, nesse sentido, é importante não para dizer que o comediante está sendo inteligível, mas como um dispositivo, em que o público vai sendo desenhado pelo performer, em que a atenção e a aprovação da audiência são componentes determinantes.

2.3. A Entrada

Segundo os comediantes interlocutores desta pesquisa, o início das apresentações é algo fundamental para que uma performance favorável seja realizada. Pela observação do comediante Marinho, nos primeiros minutos da apresentação é vital que o *stand-up* realize uma “conexão” com o público, imprescindível a centralidade da atenção e a legitimidade à competência do performer.

Para Rutter (1997, p. 142), os momentos iniciais das apresentações da *stand-up* ressaltam a importância de construir uma boa, organizada e bem recebida entrada, operando e dando continuidade aos pontos de conexão entre performer e audiência, criando, neste segundo momento (após os aplausos de recebimento), as bases para a execução da primeira piada. Conforme observa, essa primeira composição da cena permite que *sets* de expectativas sejam estabelecidos, proporcionando, à plateia, uma primeira impressão do estilo do comediante e, para o comediante, uma primeira impressão das disposições de retorno da plateia, mostrando se estão prontos para participar. Ainda segundo o pesquisador, uma entrada mal formulada ou confusa, coloca o comediante em “desvantagem” para seguir o fluxo da apresentação.

Acompanhando Rutter (1997, p. 187) nesse eixo de análise que busca a sequência de um evento organizado, percebe-se, após a apresentação do MC, um novo enquadramento inicial em que cada começo de cada performance tem suas peculiaridades

construídas por diferentes comediantes, mas que seguem por alguns caminhos comuns, como a apresentação de si ou os cumprimentos à audiência e, como aponta o autor, a entrada para a primeira piada.

A apresentação de si ou o cumprimento do comediante para a plateia também é ponto fundamental e fazem parte do processo de interação com o público. Após os cumprimentos, frequentemente as performances são marcadas por observações sobre características do próprio comediante, metacomentários sobre a própria performance, como nas duas primeiras linhas da transcrição abaixo, ou mesmo da sua condição física e/ou psicológica. Vale dizer ao público, por exemplo, “Ai ai, tô bêbado” ou “Hoje foi um dia péssimo”, como enunciados que introduzem os *setups* para que as piadas sejam entregues.

[Exemplo] **PATRICK MAIA**

1. Patrick Maia: Boa noite! TUdo bem? Comé que vai? Obrigada por terem vindo,
2. HEin? Pô legal, tá lotado.
3. Aud: xxx
4. Patrick Maia: HMM?
5. Aud: XXX [Membro isolado]
6. Patrick Maia: Moletom?
7. Aud: xxxx [Membro isolado]
8. Patrick Maia: OooIII?
9. Aud: AHHAHAHAHHHAHAHA
10. Patrick Maia: Não! Desculpa gente, eu vou ver o que tá acontecendo aqui, já já falo
11. com vocês, tá? Pois, não? [se dirige à senhora]
12. Aud: xxxx
13. Patrick Maia: A piadinha do moletom? AHHHHHHH, a senhora viu minha piada
14. do moletom? E quer ver de novo? A senhora
15. tem Alzheimer?
16. Aud: HAHAHAHHHAHAHAHAHHHAHAHAHahaha [Aplausos]
17. Patrick Maia: eu....
18. Aud: [Aplausos] [10 seg]
19. Patrick Maia: Sei lá qual é que é, tem memória curta!
20. Aud: hahHAHaa
21. Patrick Maia: Brigado por ter vindo, viu senhora?
22. Aud: hahahahaa
23. Patrick Maia: A senhora acabou de interagir a senhora não deve lembrar, mas
24. Aud: hahahHAHAahahaha
25. Patrick Maia: Tem gente que tem memória fraca, né? Minha namorada.... [...]

A entrada para a primeira piada do *set* geralmente sucede ou se desdobra de algum apontamento referente ao evento, como nas linhas 1-2 da última transcrição, seja em

relação ao ambiente, à plateia, ou ao estado de espírito comediante. Tais comentários podem ser recebidos pela audiência como uma observação imparcial, que, segundo Rutter (1997, p. 175), improvisados ou não, possibilitam que sejam tomados pelo público como marcadores de uma experiência compartilhada e única, dando a impressão de serem observações novas e que propõem a familiaridade do comediante com o local ou o bar de apresentação.

Para o autor, no prosseguimento das performances, e apesar da naturalidade que tais enunciados podem assumir, é, ainda, essa sensação de uma observação ou comentário imparcial e imediato – e não opiniões – que abre a possibilidade para que as narrativas sejam tomadas pela audiência sem teor pejorativo ou ofensivo, como na interação do comediante Maia com uma participante do público que segue até o final do exemplo supracitado.

É importante notar que no espetáculo *stand-up*, como lembra o comediante Rodrigo Marques, certas coisas podem intervir no curso do *set* do comediante. O performer pode tropeçar, um celular tocar, ou alguém da plateia se destacar, como – na última transcrição – a senhora que se dirigiu diretamente ao comediante Maia, que, além de interagir, incorporando a ocasião à sua performance, já demonstrando habilidade cômica, ainda aproveitou o assunto para dar entrada à primeira piada, da “namorada que tem memória fraca”, na linha 25, remanejando seu repertório.

Apesar do notável improviso do comediante Patrick Maia, nota-se ainda que, em muitas ocasiões, alguns questionamentos propostos pelo MC na abertura, ou mesmo por outros comediantes ao longo da sessão, não só fazem parte de um repertório destes performers, que podem jogar com as respostas – naturalidade e estado civil são os mais comuns nesse sentido – como, conforme observam meu interlocutores, dão sinais e localizam alguns “alvos” na plateia para que os próximos comediantes possam retomar nas suas apresentações.

Assim, por um exemplo, pode acontecer que, próximo ao início das apresentações, um comediante invoque: “Cadê o cara de Manaus?”; ou, ainda: “Quem aí falou que é casado há 30 anos?”; nestas ocasiões, o performer vai brincando com a audiência, marcando a experiência como única, manobrando seu repertório de piadas, sem deixar o público sair de cena.

Busca-se, nos primeiros minutos de atuação, uma ligação com a audiência, que, segundo Lockyer e Myers (2011, p. 181) e Mintz (1985, p. 78) é a fase performática inicial da *stand-up comedy* denominado pelos norte-americanos como “*working the*

room”. Segundo as autoras, neste primeiro momento, por meio também da interação direta, o comediante estipula sua persona para o público e estabelece que algumas regras comunicativas estão em funcionamento implicando o entendimento mútuo de que o modo cômico está operando.

Para Mintz (1985, p. 78), o comediante, assim como o MC, ao questionar o público sobre idade, estado civil, naturalidade etc., mais do que explorar um perfil dos participantes, buscando ainda as piadas em seu repertório para introduzi-las, está, sobretudo, permitindo a participação e o riso do público como uma expressão compartilhada de valores culturais e sociais mais do que inclinações pessoais.

Nesse sentido, a autora lembra que muito dessa interação envolve pequenas zombarias a alguns membros da audiência, mas que, nesse dinâmico processo e pelo prisma da comicidade, são lidos como brincadeiras e acabam por divertir os presentes⁶³. Alguns dispositivos narrativos corroboram essa leitura favorável. Como, por exemplo, os curtos pedidos de desculpas ao final dos deboches auxiliam no contorno de possíveis conflitos latentes, caso haja a sensação de ofensa a alguém.

É comum, ainda, que os comediantes que se apresentarão na mesma sessão assistam à performance de outros comediantes na plateia⁶⁴, buscando pistas da avaliação do público, sobre conteúdo (se conteúdos sexuais estão sendo bem avaliados, por exemplo), traçando perfis imediatos (como faixa etária, se há mais presença de família, amigos ou casais etc.), ou buscando pontos altos em performances anteriores à sua para retomarem em palco, integrando-a ao seu repertório e reforçando, assim, a marcação da exclusividade da experiência do evento (RUTTER, 1997, p. 175).

Na mesma apresentação do comediante Patrick Maia, podemos ainda resgatar alguns elementos importantes:

[Exemplo] **PATRICK MAIA**

1. Patrick Maia: Mas olha, que legal que vocês vieram. Hoje é meu primeiro show do

⁶³ Mintz (1985) observa que para os comediantes norte-americanos, zombar de alguns membros da audiência é denominado por eles como ação “kamikaze”, que muitas vezes se torna uma marca de um comediante mais do que está presente no gênero como regra.

⁶⁴ Dessa forma a entrada e saída para o camarim, por uma porta à direita do palco, é bem movimentada, sendo a única saída dos funcionários locais e a que dá acesso à cozinha do estabelecimento. No entanto, é pouco notada, visto, primeiramente, a arquitetura local e o contexto do evento que direciona a atenção dos participantes para o palco, bem como se mescla com uma entrada/saída dos funcionários do estabelecimento.

2. ano que tô fazendo aqui pra vocês. Tô testando algumas coisas novas também se
3. não tiver muita graça... pode ser coisa nova OU NÃO, Ok?
4. Aud: hahahhahahahahhaa
5. Patrick Maia: Que não é lá essas coisas TAMBém. Mas tem a do
6. moletom que eu vou falar no final do show.
7. Aud: hahahHHAHAHAHAhahaha

E ao final de sua apresentação,

[Exemplo] **PATRICK MAIA**

1. Patrick Maia: BOA noite SENhoras e senhores!
2. Aud: [APLAUSOS]
3. Parick Maia: Eu sei que eu prometi a piada do moletom, mas ela nem lembra que
4. ela pediu então boa noite gente! Até logo, VAleu!
5. Aud: [APLAUSOS]
6. Patrick Maia: Niiiiil A-grAA!

Temos, então, três fragmentos da mesma apresentação do comediante Patrick Maia. O primeiro, logo na entrada, em que uma participante da audiência interage; o segundo, dois minutos após, em que retoma o tema da piada do moletom e, ao final, na saída do comediante, em que retoma uma última vez o tema.

O que Maia executa em sua performance é uma das técnicas da comédia *stand-up*, muito frequente nas apresentações e, ainda, muito exaltada entre os comediantes por ser, segundo eles, uma técnica muito eficaz em palco, o *call-back*. O *call-back* configura-se, segundo o comediante Paulo Prazeres, como uma referência recorrente ou um bordão, em que uma ideia ou um comentário reaparecem durante a apresentação, integrando o *setup*, o *punchline* ou como uma observação.

A escolha do *call-back* é definida, geralmente, segundo Prazeres, em razão de algum elemento que, em sua primeira entrega, teve forte aprovação do público e, na segunda ou terceira entrega, poderá ser marcada pelo favorecimento dos risos da audiência, por um link com a entrega anterior⁶⁵. Essa retomada pode acontecer em um espaço de tempo de poucos minutos ou, ainda, entre as reentradas do MC – que, não somente se separam por uma média de 15 a 20 minutos cada, como há outro comediante

⁶⁵ Rutter (1997, p. 265) lembra, nesse ponto, que não há estudos em teorias do humor e da piada que deem conta do *call-back*, ou, do que ele denomina “re-introductions”, ressaltando ainda a importância de se desenvolver um trabalho de campo de cunho etnográfico que não reitere o riso como subproduto de uma piada lógica e pronta.

entre suas apresentações, o que implica significante quebra de continuidade.

[Exemplo] **MC NIL AGRA**

1. MC Nil Agra: xxxxxxxxx eu eu moro aqui em São Paulo faz uns quatro anos e tal
2. XXXXX e tem uma parada que eu sou muito fã de vocês, que vocês são o melhor
3. POvo do MUNNDo em fazer uma coisa e essa coisa é XInga
4. os outro
5. Aud: hahHAHAHah
6. MC Nil Agra: PUTa! Como vocês são bons nisso. Tem uma cOisa que vocês são
7. bons também trabalha. Trabalhá Paulista trabalha pra caraleo né
8. Paulista tá morrendo o telefone toca ele põe o foninho no ouvido e FOda-
9. se
10. Aud: hahaAHhHAAahaha
11. [... suspensão de áudio 2min30seg]
12. MC Nil Agra: Mas sabe por que eu gosto do povo paulista? Presta atenção o
13. paulista ele ele para xingá ele ele xx precisa ne-ces-sa-ria-men-te do braço esquerdo
14. para xingá uma pessoa xxxxxxxxxxxxxx o efeito dramático
15. Paulista toma uma fechada no trânsito
16. “CU-ZÃO!” [movimento rígido de acenar com o braço esquerdo]
17. Aud: hahaAHhAHAahaha
18. MC Nil Agra: “ROM-BA-DO!” [mantendo o braço esquerdo erguido]
19. Aud: hahaAHhhahaha
20. MC Nil Agra: “Aqui é cunthia carai” mas que que o curintias tem a vê com essa
21. porra? Xxx caraleo
22. Aud: hahahaha
23. MC Nil Agra: E eu acho que se você cortar esse braço dele do paulista
24. ele ele vira mineiro
25. Aud: haha
26. MC Nil Agra: Não! Desculpa se tem algum mineiro aí, adoro mineiro é um
27. POvo MARAviloso mas mineiro NÃO TEM moral para xingar os outro, não é
28. verdade? Não é verdade? Mineiro fala “vai toma no seu cu” - “Aiiii que
29. bunitiinho”
30. Aud: hahahAHHAHAHHAHAHAahaha
31. MC Nil Agra: “FOO-fiiii-nhô” é muito fofo, né gente?
32. Aud: ahahah

Depois do próximo comediante, Nil, em sua próxima entrada como MC da noite, 20 min depois:

[Exemplo] **MC NIL AGRA**

1. MC Nil Agra: Gente eu brinquei com o pessoal daqui que é fora de São Paulo,
2. mas agora eu preciso fazer um negócio de né? Para AJUdar VOcês. Eu preciso que
3. vocês que tão aqui de viagem o quê também de Belém para vocês tomarem

4. muito cuidado com uma parada que eu descobri que é coisa mais perigosa de
5. São Paulo muito cuidado com isso é muito perigoso A coisa mais
6. perigosa de São Paulo é o quê? Assalto? Não. É arrastÃO? Não.
7. É Itaquera?
8. Aud: ahaHAHAah
9. MC Nil Agra: Tá quase MAI não!
10. Aud: ahhaha
11. MC Nil Agra: xxxxxxxx Pessoal de Itaquera tá lá “Errr...
12. errr... PÁ PÁ PÁ errr errr” [insinuando barulho de tiros]
13. Aud: hahahAHHAHAHAHAHAhahahahaha
14. MC Nil Agra: Mas NÃO! A coisa mais perigosa de SÃO Paulo é a faixa
15. da esquerda da es-ca-da rolante do me-trô
16. Aud: ahHAHAHAHAHAhaha
17. MC Nil Agra: Qué vê? É um PERigo aquela PORRA rapaz Porque a gente que
18. vem de fora não faz ideia né JÃO?
19. Aud: ahahahhaa
20. MC Nil Agra: Porque para nós a escada rolante é o que? A escada rolante é
21. uma escada ãhRR! Que ela anda para
22. vo-cê
23. Aud: hahaha
24. MC Nil Agra: Você não precisa fazer isso Mas aqui em São Paulo o
25. pessoal não tem tempo para perder não! AQUI o pessoal quer andar na escada que
26. anda pa-ra Eles
27. Aud: hahaha
28. MC Nil Agra: Não sendo isso o SU-ficiente tem uma faixa do lado esquerdo
29. somente para pessoas que querem andar mais rápido AINDa né?
30. Aud: aha
31. MC Nil Agra: Falar para vocês que eu cheguei do recife não fazia a menor ideia
32. dessa porra tava eu de boa bem relex-ão tranquilAÇO
33. Estação da Sé
34. Aud: hahahHAHAHAHAHA
35. MC Nil Agra: Tranquidão! Tranquidão! de boa!
36. Aud: haha
37. MC NIL AGRA: Acho ótimo, eram seis e meia da tarde um ótimo horário
38. Aud: AHAHHAhahahahaha
39. MC Nil Agra: Aí tinha um rapaz na minha frente com uma mochila ne? A
40. mochila me in-como-DO Aí eu prontamente [passo a esquerda]
41. Aud: hahahahahahahhaha
42. MC Nil Agra: Vim pra esquerda aí paulista, eu gosto muito de vocês do povo
43. paulista, mas vamo combinar uma coisa: o paulista quando está ATRASado
44. não é assim o povo mais DOOOOOO-Ce do MUUUUndo né?
45. Aud: hahahahaAHhahahah
46. MC Nil Agra: Não é verdade? Porque esse rapaz ele poderia ter feito assim “Viu
47. Eu tô atrasado, dá licença” mas ele fez eu tava parado aqui
48. eu só ouvi isso daqui ó “huuuuunf” [bufando alto com a mão no rosto]
49. Aud: hahahahahhaa
50. MC Nil Agra: “PU-TA QUE PÁ-RIU Mano, QUE MERda!”
51. Aud: hahaha
52. MC Nil Agra: “PUTa BAIAno do caraLEO na MINHa FRENte!”
53. Aud: hahahahahhaa

54. MC Nil Agra: “Tomanocu PARece o roDOLfo do ET o FILHo da Puta”
55. Aud: hahahAHHAHAHAHAHAhahaha [Palmas isoladas]
56. MC Nil Agra: XXXX e eu não entendi o que estava acontecendo ne gente?
57. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX aí eu olhei para trás e falei “Oh amigo, qual é o problema?”
58. “ISSo DAqui é a FAIXa da esquerda! CU-ZÃO! [acenando
59. rigidamente com o braço esquerdo]
60. Aud: hahaHAHAHAHAHAHAHAHAHAHA [APLAUSOS] [Assovios]

Além da ferramenta performática referente ao *call-back*, outro elemento narrativo do comediante *stand-up comedy* comum nas apresentações é o que versa sobre a participação do público e sobre os recursos retóricos que fazem parte do repertório (não necessariamente do *set* do comediante) e da habilidade do performer do gênero. Nesse sentido, o reconhecimento de uma recepção desfavorável de uma piada pelo público, permite que, não só o performer calibre a aprovação que este sendo recebida, trazendo a mudança temática ou de técnica como alternativa, como, ainda, possibilita que o comediante reconheça publicamente o mau desempenho do momento.

[Exemplo] **PATRICK MAIA**

1. Patrick Maia: Porque eu estou com a minha namorada, eu já to com ela faz 2
2. anos e meio que eu tô com ela ela tá comigo faz 3 já
3. Aud: hHAhhaHAHAHAhahahahahaha
4. Patrick Maia: ela tem a memoria péssima, né? A gente discute muito ela não tem
5. memora boa, ela é muito esquecida. Eu eu tenho muitos problemas sérios assim
6. de discussão do dia a dia por causa da memória dela. Eu combinei com ela essa
7. semana com ela “Amor, vamos no cinema na quarta-feira as oito da noite?” ela falou
8. “Vamo. Quarta feira às oito da noite”. Falei ótimo! Quarta-feira às oito da noite a
9. gente vai vai no cinema, então tá bom combinado. Quarta feira eu cheguei em casa
10. às oito da noite pra chamar ela para ir no cinema eu cheguei lá ela estava de chinelo
11. e sem maquiagem. Eu falei “AMOR e AÍ?” ela olhou para mim e falou “Quem é
12. você?”
13. Aud: huha....
14. Aud: HAHAha [Membro isolado]
15. Patrick Maia: que bom. Você entendeu a piada [direcionado à pessoa que riu]
16. Aud: hahaHAHahah...
17. Patrick Maia: Olha SÓÓ gente eu agradeço de vocês tarem rindo dessas piadas, é a
18. primeira vez que eu to contando elas aqui que é o primeiro show do ano e eu estou
19. fazendo umas piadas novas, então obrigado por rirem Se não riu é porque é
20. novo
21. Aud: hhuh
22. Patrick Maia: OU VELHO, porque o velho não é lá do caralho também, entendeu?
23. Mas a gente tá testando umas coisas é assim que a gente aprende se é bom ou se é
24. ruim e desculpa, OK. Vamos pra próxima.

25. Aud: hah....
 26. Patrick Maia: Mas é eu queria dividir uma experiência com vocês que eu tive
 27. essa semana que não é nem piada é fato da vida assim [...]

Na perspectiva de “arte verbal” de Bauman (1977, p. 11), a avaliação do público é elemento constitutivo da performance. Para o autor, o ato de expressão é marcado como objeto de avaliação, destacando suas qualidades intrínsecas por meio da forma como é realizada. As habilidades e a eficácia da apresentação são, dessa forma, suscetíveis à avaliação que possibilita a conscientização sobre o próprio ato de expressão, intensificando a experiência da performance.

Conforme observa, a performance não está implicada, de todo, no ato de fala, mas também em atos comunicativos que o próprio ato de expressão pode ser contrastado, permitindo ao público que avalie as habilidades de se seguir com uma oratória particular.

Embora Bauman (1977) compreenda que esta avaliação esteja menos relacionada ao julgamento de uma performance enquanto boa ou ruim (em que um mau desempenho não deixa de ser uma performance), do que a sua suscetibilidade avaliativa, no caso da comédia *stand-up*, a avaliação do público se torna um marcador vigoroso da experiência ao vivo.

Assim, como no exemplo em que o comediante Patrick assume publicamente em palco uma performance desfavorável, o que se está em jogo, segundo Rutter (1997), é comunicar ao público que o performer admite e reconhece uma entrada não favorável e que a avaliação, a participação e a aprovação do público é indispensável à sua performance. Esse reconhecimento mostra uma meta-narrativa para a autoavaliação de seu desempenho, importante para que o público identifique e legitime seu enunciado, dando continuidade a poética e a uma linguagem dialógica da performance.

A tomada de competência do performer, no contexto do evento humorístico da comédia *stand-up*, pode ser sinalizada por diversos dispositivos, sempre em constante negociação, presentes durante toda a cena. A meta-narrativa, como um dos dispositivos presentes nas apresentações de *stand-up comedy*, não só dá continuidade ao tom informal e dialógico das performances do gênero, como permite, ainda, que o público permaneça ativo durante as apresentações.

Para Babcock (1977), a meta-narrativa é um elemento comunicativo que centraliza a atenção no evento discursivo enquanto performance e na relação entre performer e audiência na interface da recepção da mensagem narrativa, de forma que

alterna a atenção entre o evento narrativo e o evento da fala⁶⁶.

Sugerindo a meta-narrativa enquanto “dispositivos que comentam sobre o narrador, o narrar e a narrativa enquanto mensagem e código” (BABCOCK, 1977, p. 67, tradução minha)⁶⁷, a autora observa que tais dispositivos permitem que haja um desvio de atenção para o processo ou para o ato de comunicação para, então, voltar para a mensagem por meio do enquadre interpretativo.

Corroborando esta perspectiva, Bauman e Briggs (2006, p. 201-2), apontam que “dispositivos meta-narrativos indicam não somente elementos da interação social em andamento, mas também a estrutura e significado da narrativa e da maneira como ela é ligada a outros eventos”. Nesse sentido, “Bauman argumenta que tais intervenções transpõem o hiato entre o evento narrado e o evento narrativo ao se dirigirem faticamente à audiência” (2006, p. 202).

Por sua vez, Rutter (1997, p. 178) atenta para a tênue diferença entre os metacomentários reflexivos, que geralmente se dão no início das apresentações e que versam sobre a própria *stand-up comedy* (como ordem de apresentações, funcionamento etc. que estão no *script* dos performers) e das meta-narrativas que, como no exemplo do comediante Patrick Maia, emerge na cena. Para o autor, neste caso, como baliza à avaliação do público e da percepção do comediante sobre a recepção da performance, como uma tentativa de restauração da ordem da sua entrada.

Observações sobre a própria performance, sejam elas de uma performance não favorável ou esclarecimentos – tal como Maia desenvolve no segundo exemplo de sua apresentação, no qual avisa ao público que apresentará textos novos, ainda em “teste”; e que, por isso, as piadas poderão não ter graça –, nem sempre vem em formato de retratação, tampouco criam tensões para o público ou para o performer, podendo ainda assumir outras formas, como, por exemplo, a de um comentário que busca evidenciar uma expressão emocional ou uma simples observação, podendo, ainda, ganhar força cômica na enunciação.

⁶⁶ Babcock (1977, p. 68) ainda sugere que as meta-narrativas sejam distinguidas como “metacomunicativa” e “metalinguísticas”, conforme orientação do antropólogo Gregory Bateson (1972).

⁶⁷ No original: “to those devices which comment upon the narrator, the narrating, and the narrative both as message and as code” (BABCOCK, 1997, p. 67).

[Exemplo] **MC NIL AGRA**

1. MC Nil Agra: Tem mais alguém aí de fora?
2. Ali você daonde cêé?
3. Aud: Cascavel [membro isolado]
4. MC Nil Agra: Oi?
5. Aud: Cascavel [membro isolado]
6. MC Nil Agra: CAS-cavel cascavel no Paraná ne?
7. Bacana tenho NAda sobre
8. cascavel
9. Aud: hahahahHAHahHAhaha

Muitas das meta-narrativas surgem, assim, na forma do “*emotional tag*”, termo que, dentro do circuito dos comediantes, diz respeito aos comentários ou às observações espontâneas – pelo menos em impressão – sobre o evento narrado ou o evento narrativo, como forma de complemento ao texto do *script*. O *emotional tag* é visto como uma expressão emocional de reação sobre algo que foi dito ou feito. Em relação supostamente espontânea ao *punch* que foi entregue, está na forma de técnica da *stand-up* somente pelo espaço de tempo em que é performado: após a entrega da piada, enquanto a audiência ainda está rindo ou não – e não especificamente versa sobre o que é dito.

Tido como um recurso que, como reconhecem os interlocutores deste trabalho, tem o potencial de aproximar a audiência ao performer, justamente pela expressão de autenticidade da emoção com referencial no evento narrado ou no evento narrativo, o *emotional tag* emerge para o público como outro indicador de uma apresentação ímpar. Pode-se configurar por simples enunciações como “é foda”, ou “não foi fácil” e ainda “quem não entendeu a piada pergunta para o amigo do lado” ou “que bosta” – nos dois últimos casos, geralmente fazendo referência à própria performance em caso de uma avaliação do performer de não haver recebido uma boa recepção por parte da plateia.

Outra técnica que se executa temporalmente após o *punchline* e, que, por sua vez, dialoga com a técnica do *emotional tag*, é a técnica do palavrão.

A técnica do palavrão, às vezes você acaba a piada a galera não ri. Você fala um palavrão a galera ri. Isso a gente usa, muitas pessoas usam, no meio a gente fala que a gente ‘tá roubando’ (Fabio Güeré, depoimento pessoal, 10/04/2014).

Por vezes, o palavrão faz parte do texto e não pode ser caracterizado como “tá roubando”. Se “rouba”, no sentido de uma manobra, pois, segundo o comediante, sabe

que “é o riso fácil”. A expressão é utilizada quando o comediante usa dessa técnica em simultaneidade com o *emotional tag*, visto como recurso para aumentar o ritmo das apresentações, ou seja, para que haja mais risadas do público em menor espaço de tempo.

O uso do palavrão, tanto no *emotional tag* como quando é parte integrante do texto, localiza e evidencia a linguagem informal, à “baixaria”, em que o plano do humor permite penetrar pela figura dos comediantes que são autorizados pela cena e pelo próprio público, em contexto, a empregar as expressões. O palavrão choca-se com a conduta moral da sociedade ao mesmo tempo em que dá intensidade à emoção atribuída e à reflexão do que se está dizendo.

Na *stand-up comedy*, o palavrão está presente na maior parte das apresentações: substituindo pronomes (ânus por cu, por exemplo), escancarando uma emoção ou, ainda, associando-se às expressões de entusiasmo ou de indignação. Muitos dos meus interlocutores se posicionam contrários ao uso do que denominam de “palavrão gratuito”, aquele que vem descontextualizado, desconectado do assunto e do tom da piada. No entanto, o humorista Zé Neves alerta que o palavrão vem, muitas vezes, dar o próprio tom cômico do texto, exemplificando com um dos *punchs* de suas piadas, em que afirma que “gleide de boceta” não teria graça se o substituísse por “gleide de vagina”.

A expressão como suporte retórico permite, assim, intensificar e sintetizar enunciações, imbuído de significante potencialmente dialógico, demonstrando, ainda, domínio sobre a forma poética que está operando.

[Exemplo] ZÉ NEVES

1. Zé Neves: Futebol é bom eu gosto de futebol feminino esse ano que passou
2. teve copa do mundo de futebol feminino em São Paulo nas hora que as seleções
3. entram em campo é legal para caraleo ne
4. A seleção da Suécia aquelas loira tudo lá de mão dada assim “Ai nós nossos da
5. Suécia e jogamos futebol hmmm” [leve tapa no quadril]
6. Aí entrava as da Dinamarca umas puta peituda assim “Ai nós somos da
7. Dinamarca e jogamos futebol hmmm” [leve tapa no quadril]
8. E a Daniela Mercury em casa “CARAaaaaleo” [simula masturbação feminina]
9. Aud: hhahaHAHAHAHAHHAahaha [Aplausos isolados]
10. Zé Neves: “isso é bom para CARAAAA-le-o”
11. Aud: haHAHAHAaha

Assim como o palavrão, outro componente com forte potencial dialógico frequente nas narrativas cômicas da *stand-up comedy* é o uso dos estereótipos que

possibilita brincar facilmente com as representações sociais. Esse jogo com os estereótipos é um recurso já conhecido da comédia em geral, que, segundo Wasserman (2013), opera por meio de um imaginário coletivo e faz uso de manobras utilizando concepções pré-concebidas e simplificadas de um sujeito ou de um grupo social.

Conforme observa este autor, os estereótipos “têm grande poder dialógico, intertextual, e também original e criativo, já que é a partir deles ser possível, com fragmentos de discursos (verbais ou não), formar um todo, uma unidade de significado” (WASSERMAN, 2013, p. 3).

Em compensação ao não uso de mais recursos cênicos, como roupas, maquiagem etc., o comediante *stand-up* se favorece de algumas caracterizações discursivas do gênero, como versar sobre o cotidiano e as experiências próprias, brincando com os estereótipos construídos e reflexivos de si mesmo. Desta forma, não é incomum, por exemplo, que o gordo mantenha boa parte de sua performance com piadas sobre “a experiência de ser gordo”, o mesmo pode-se falar do magro, do caipira ou do japonês, como André Santi se introduz nesta próxima transcrição (linhas 1 e 2), e que se estende por boa parte de toda sua entrada:

[Exemplo] **ANDRÉ SANTI**

1. André Santi: Olha o cara me olhando aqui “Caralho, paguei 40 pau para ver
2. Um Japonês”
3. Aud: ahahaAHHAHahaha
4. André Santi: A lá, a lá, alguém ia falar quem foi o CUzão que já falou isso
5. aí?
6. Aud: hahahAHHAHAah
7. André Santi: Vamo lá, levANta a mão pra eu ver

Jogar com a própria identidade e a aparência aparecem como um “trunfo” para o comediante *stand-up*, que se favorece do fácil e rápido reconhecimento do público destas características para ganhar legitimidade e autorização para a sua performance. Os comediantes *stand-up comedy* buscam, boa parte das vezes, na própria identidade e na aparência física, em confluência com o humor e com o domínio de sua linguagem, as determinações dos limites políticos de sua abordagem.

Entretanto, é válido notar que nossa observação não é uma norma. Ou seja, nem sempre um comediante de descendência japonesa vai abordar temas exclusivamente

voltados ao assunto, tampouco o comediante caipira manterá sua apresentação adstrita somente à sua identidade. No entanto, constatei, sim, que há uma tendência a isso em algumas performances.

O tom de escárnio e de ridicularização sobre os estereótipos, apesar de muitas vezes presentes, não é regra e podem, como já citado anteriormente nesta seção, ainda serem tomados como observações desprovidas de referenciais ofensivos na leitura do público.

Aqui a liberdade discursiva permite que estes performers joguem com algumas características e estereótipos que lhes convém, integrando tal manobra ao recurso do “autoflagelo”, que, conforme denominação nativa, se refere à abordagem discursiva em que o próprio comediante se sacaneia.

O “autoflagelo” ainda poderá se estender às experiências malsucedidas, às frustrações etc., em que, nem sempre a referência é a identidade ou a aparência física. No entanto, quando evoca tais características e categorias, o “autoflagelo” pode assumir a forma de um mecanismo que pretende eximir o comediante de possíveis consequências políticas e de críticas, uma espécie de álibi, em que há maior possibilidade da audiência fazer uma recepção favorável, não interpretando como ofensivo ou desrespeitoso à propósito da autorreferência.

A dimensão e as implicações políticas que tais recursos alcançam podem tomar diversas proporções, visto a ampla liberdade discursiva que o gênero artístico goza. Entendendo, pois, que nem a comédia, nem o simples “falar de si mesmo” isentam o comediante ou eximem a dimensão política de seus discursos e do humor e, embora, estar em um ponto complexo e delicado do plano da comédia, o que intentei até aqui, em verdade, foi explorar alguns elementos e sobre como alguns recursos são contextualizados no meio e como são utilizados enquanto ferramentas performáticas.

Aproveitando-me, ainda, do último exemplo, outra técnica interessante que pode ser revelada e que diz respeito à narrativa do comediante *stand-up*, é a “falsa interação”, conforme termo nativo.

Quando André Santi, entre as linhas 4-5 da última transcrição, diz “A lá a lá alguém ia falar... Quem foi o cuzão que disse isso?”, não necessariamente houve realmente alguém que fez algum comentário do tipo. Por exemplo, quando um comediante entrega uma piada sobre homens carecas e diz, ao final, “Olha a cara de frustração do careca ali!”, ou “O careca ali sabe do que eu tô falando, né?”, pode ser que sequer havia um careca na plateia. Essas “falsas interações”, que podem agir como

entrada para que novas piadas do *set* do comediante sejam introduzidas, são, geralmente, apontamentos e observações muito rápidas e gerais, que emergem como suporte para potencializar a performance e a aprovação da habilidade cômica do comediante em integrar o contexto à cena.

Nesse sentido, com um público de 300 pessoas, o comediante tem a possibilidade de forjar alguns acontecimentos da audiência, que dificilmente poderão localizar o sujeito ou o grupo que supostamente fez alguma observação, ou mesmo desconfiarão de tal manobra, uma vez que a apresentação seguirá seu curso normal e dinâmico, mas, sobretudo, pelo tom de autenticidade e de surpresa impresso na fala do performer. Olhares rápidos na direção da fala do comediante são frequentes, mas rapidamente a atenção se volta para o palco novamente.

Essa técnica é comum, mas tão ligeira e habilidosa que não a percebi em minhas assíduas participações, e só pude me dar conta dela quando os interlocutores de pesquisa me indicaram e me explicaram seu funcionamento. Daí em diante pude notar supostas incidências da “falsa interação” que, executadas com sucesso, não me deixavam perceber se eram reais ou não – como no próprio exemplo que faço de André Santi, em que somente indico uma possibilidade.

Além dos recursos que os comediantes *stand-up* se valem da narrativa oral para a construção discursiva de suas performances e para a construção deste evento humorístico e que evocam forte interação com o público, é válido notar ainda que alguns formatos das estruturas discursivas, nas piadas entregues pelos comediantes, podem ser observados. Tais formatos constituem o que chamei, em primeiro momento, de “tecnologia da piada”, visto que fazem parte de um repertório de técnicas e de aprendizados que os comediantes compartilham para a produção de seu texto e de sua performance.

O primeiro formato percebido nas performances *stand-up*, e descrito em capítulo anterior, é o “*setup + punch*”. Fundamentando-se na distorção cômica, em que as partes dos discursos não se acertam em contiguidade e escapam à uma ordem lógica de atos e de pensamentos esperados no plano narrativo, a piada se concretiza quando o *setup* abre a narrativa que se encerra com um *punchline*.

[Exemplo] **PAULINHO SERRA**⁶⁸

- | | |
|--|----------------|
| 1. Paulinho Serra: Eu era pobre para caralho.... | [SETUP] |
| 2. eu era pobre profissionalmente falando. | [PUNCH] |
| 3. Aud: hahahAHAHhaaha | |

Outro formato também presente é uma lista de, frequentemente, três *punchs*, em que o comediante entrega, após o *setup*, mais de uma opção de *punchline*, possibilitando, ao público, maior possibilidade de uma boa recepção. Como observa o comediante Igor Guimarães, fica a critério do público “escolher” entre essas opções o que seria o *punchline*, ou o elemento cômico, podendo englobar todos – rindo dos três, enquanto o performer tem a vantagem de elevar o grau dos elementos não escolhidos pelo público a meros comentários ou a observações passageiras.

[Exemplo] **NANY PEOPLE**⁶⁹

- | | |
|---|-------------------|
| 1. Nany People: Cê sabe que home HO-mem HO-mem ho-mem | |
| 2. vamos dizer assim não quero ser ofensiva | |
| 3. porque tem muita gente que tem carro xxxxxxxxx, | [SETUP] |
| 4. tem umas coisas assim que home tem ou não tem | |
| 5. homem tem ou não tem | |
| 6. TÁ-Lento carisma e pau gran-de | [1º PUNCH] |
| 7. Aud: hahaHAHAHAHAHaha | |
| 8. Nany People: Se ele tem tem se ele | |
| 9. NÃO TEM ele | |
| 10. vai comprar uma Tuquison pra te iludir | [2º PUNCH] |
| 11. Aud: hahahahHAHAHAHAHAHHAahahahha | |
| 12. Nany People: Quanto maior o carro menor a piroca | [3º PUNCH] |
| 13. Aud: hAHAAHaha | |

Por último, o formato “questão-resposta” é bem presente nas narrativas *stand-up comedy*. Aqui não necessariamente há uma composição de incongruência ou de surpresa presentes no *punchline*. Como aponta Rutter (1997, 210), o formato “questão-resposta”, dita mais sobre uma expectativa por meio da entonação e da performance, do que a expectativa de uma resposta surpreendente.

⁶⁸ Transcrição do diário de campo.

⁶⁹ Transcrição do diário de campo.

[Exemplo] **VICTOR AHMAR**⁷⁰

1. Victor Ahmar: [...] Eu estudava lá em Uberaba, eu não era
2. um aluno muito bom, não era que eu não fosse bom ou coisa
3. do tipo, é que eu dava umas respostas que o professor
4. não queria ouvir entendeu?
5. Vou explicar para vocês eu tinha uma professora xxxx
6. que falou para mim [SETUP-QUESTÃO]
7. “Victor, no Brasil temos uma carência de cinquenta mil
8. engenheiros. Qual a solução dessa carência?”
9. falei “Gente vamos dá um abraço todo mundo?” [PUNCH- RESPOSTA]
10. Aud: hahaHAHAHhahahha

É importante destacar que esses elementos e formatos não se esgotam aqui e há ainda componentes que serão trabalhados no último subtópico desta seção, a fim de localizarmos outros elementos construtores da oralidade no palco *stand-up* que estão presentes em toda a cena e que auxiliam a pensar sobre os usos discursivos do gênero.

2.4. “Cavando”

A saída do comediante para dar vez ao Mestre de Cerimônia não é menos importante nas apresentações do gênero. Como aponta Rutter (1997, p. 250), composta geralmente pelo agradecimento à plateia, a saudação de despedida e os aplausos para sua saída, o final das apresentações ainda pode englobar *call-backs*, propagandas de produções próprias, como livros, DVDs e dos próximos eventos dos quais participará o comediante, entre outros, que compõem um importante quadro de encerramento que, mais uma vez, impedem grandes quebras de cena no evento e mantêm sua forma poética em funcionamento.

[Exemplo] **PAULINHO SERRA**⁷¹

1. Paulinho Serra: Muito boa noite senhoras e senhores!
2. Aud: [APLAUSOS]
3. Paulinho Serra: Eu queria falar do meu solo que eu vô tá estreando
4. na primeira sexta-feira de fevereiro no teatro Arthur e quem aqui apresentar
5. chegar na bilheteria e falar “olha eu assisti o Paulinho no Comedians” vai
6. pagar a mesma coisa
7. Então quem quiser tá convidado eu faço o traficante gay eu faço outros

⁷⁰ Transcrição do diário de campo.

⁷¹ Transcrição do diário de campo.

8. personagens é uma espetáculo solo de uma hora e dez e logo depois eu faço 45
9. minutos de im-proviso assim falando merda olho para uma pessoa e
10. falo uma merda
11. Muito Obrigado, vocês foram incríveis
12. Muitas palmas para ZÉ Ne-VES
13. Aud: [APLAUSOS] [assovios]

Com relação ao fechamento das apresentações dos comediantes *stand-up*, é necessário destacar que, nas apresentações ao vivo, em oposição às gravações de TV ou rádio, o comediante tem uma margem de tempo de cerca de seis minutos, em que pode escolher o melhor momento para fechar sua performance.

Novamente aqui vale relevar que não necessariamente todo o seu *script* será entregue durante a apresentação, dependendo de diversos fatores que influenciaram sua performance, em que o *timing*, as interações e os improvisos são os principais elementos que devem ser levados em consideração. Assim, conforme Prazeres, ao alerta do final do tempo de sua apresentação, o comediante busca um bom momento para sair: é comum que, neste ponto, selecionem piadas que julguem mais eficazes.

Nesta margem de tempo para o encerramento da performance, o comediante, então, pode escolher o momento da sua saída. Na *stand-up comedy*, assim como em outros gêneros performáticos, observa-se que o performer faz sua saída não necessariamente quando termina seu material selecionado para a noite, mas, preferencialmente, quando há, em algum ponto do tempo final, uma avaliação favorável da audiência, entre risos e aplausos da plateia.

Uma possibilidade é que, em uma performance avaliada positivamente em que interações e piadas foram bem recebidas, estendendo o tempo de riso da audiência, ou em que imprevistos ocuparam alguma parte da performance, os comediantes encurtem o *script* pelo limite de tempo.

Pode acontecer, por outro lado, de se estenderem um pouco, quando o alerta de tempo já está terminando, uma vez que ainda não conseguiram o momento certo para sair. Nessas ocasiões, é preciso ir jogando com o texto até que o cenário de aprovação seja realizado: ele “tá cavando” a saída. Cabe dizer que é raro um performer do gênero terminar sua apresentação com apatia do público; aqui, mais uma vez, mostra-se a habilidade de cavar uma saída favorável.

No momento de suas saídas podem emergir pedidos de desculpas a alguns participantes da plateia que interagiram durante a performance. Alguns destes pedidos são feitos imediatamente após as piadas e geralmente não dão margem de resposta aos

envolvidos, isto é, são anunciadas e não dialogadas, e, como esclarece Rutter (1997, p. 264), emergem como meio de neutralizar um mal-entendido na tentativa de reparação para dar sequência à performance.

[Exemplo] **ANDRÉ SANTI**

1. André Santi: [...] puta cara de carioca rico que ele tem trabalha com quê, cara?
2. Aud: xxxxx
3. André Santi: Funcionário público? Quer dizer não trabalha
4. Aud: hahahAHHAHAHAHAHAhahahahaha
5. André Santi: melhor ainda melhor
6. ainda
7. Aud: hahaha
8. André Santi: Mas em que área?
9. Aud: xxx
10. André Santi: Você trabalha com segurança pública?
11. No Rio de Janeiro?
12. Aud: hahahHAHAHAHAHAHAHAhahahahaha
13. André Santi: Vem cá meu SE PÁ cê Não tá fazendo um bom TRABALHO!
14. Aud: HAHah
15. André Santi: Vamo conversar [...]
16. Aud: hahaHAHAHAHAHAHAHAhahahahaha
17. André Santi: Tô brincando viu...

Acerca dos agradecimentos e elogios ao público, Rutter (1997, p. 245) lembra que essas são ferramentas para indicar o encerramento do show mais do que uma gratidão efetiva, onde se mostram confortáveis com o público e sinalizam o final de suas apresentações. Da mesma forma, o autor (ibidem, p. 281) aponta que, na saída dos comediantes, as saudações de despedida e agradecimentos funcionam como indicadores de término de cena; em casos de mal-entendido para com o público sobre o final da apresentação, como em uma saída precoce ou descontextualizada, cabe ao MC reparar a situação, solicitando mais aplausos à audiência assim de sua reentrada e dando, novamente, sequência ao ato performático.

[Exemplo] **PATRICK MAIA**

1. Patrick Maia: Boa Noite, viu senhora e senhores vocês foram do caralho
2. viu obrigado e bom final de semana para vocês! Recebam de volta no
3. palco, niLLL Agra! Valeu pessoal
4. Aud: [APLAUSOS]

Os aplausos de saída, como os de entrada, assim como os elogios a plateia, nestes momentos, ainda segundo Rutter (1997, p. 272), dizem mais sobre uma convenção social do que uma avaliação consciente do ato performático: o comediante pode não ter conseguido, durante sua apresentação, um grande envolvimento do público, no entanto, de qualquer forma, os aplausos finais acontecerão.

Para o autor, neste ponto, mais uma vez, entram a negociação entre performer e audiência, em que, novamente, há o reconhecimento do performer sobre a presença e a importância da participação da plateia e a preocupação do comediante em interagir com o público do evento durante toda sua entrada e fechamento da apresentação.

Até este momento, aponte as técnicas e as características narrativas mais destacadas (ou perceptíveis) na performance *stand-up*, como forma de apresentar os elementos da narrativa oral que os comediantes se valem para a construção do cômico na experiência humorística do gênero artístico em eventos ao vivo.

Seguindo a sugestão de Bauman (1977) de enquadramento dos inícios e dos fechamento das performances como meios indicativos de reconhecimento sobre a forma poética que está operando, apoiando-me, ainda, nas observações de Rutter (1997) acerca desses enfoques no específico contexto da *stand-up comedy*, procurei nas narrativas da apresentação ao vivo, um fio condutor que ordena e localiza o evento.

Busquei alguns dispositivos narrativos como o *emotional tag*, a técnica do palavrão, a técnica do aplauso, os *call-backs*, entre outros componentes presentes e ativos para a construção cômica na perspectiva performática da *stand-up*. Além destes, procurei na negociação, durante o evento, algumas qualidades emergentes da performance, como a interação social, que organizam o evento performático (BAUMAN, 1977, p. 28), o riso, os aplausos etc. Ademais, trouxe três formatos linguísticos comuns às piadas no espetáculo, sendo eles: distorção cômica (*setup + punch*), lista de *punchs* e formato questão-resposta.

2.5 A linguagem *stand-up*

No gênero humorístico da *stand-up comedy*, há a predominância de uma linguagem discursiva na qual a oralidade atua como principal dispositivo comunicativo e como fio condutor das apresentações em que os performers do gênero incorporam o caráter informal da linguagem, demonstrando domínio sobre gírias, dialetos, erros gramaticais, entonações etc., e desenvolvendo uma performance em que a função poética

predomina, possibilitando divertir a audiência.

Cabe destacar que o termo “*linguagem stand-up*” é uma expressão articulada entre os comediantes do gênero. Tal categoria expressa o domínio do performer sobre as qualidades da linguagem articulada, integrando apropriadamente gírias, expressões populares etc., como também o ritmo das apresentações e o tempo de entrega das piadas, que discorrerei mais adiante.

Nesta perspectiva, contam, ainda, as características das narrativas orais, conforme propostas por Bauman (1977), não como técnica mas, sim, como aspectos metacomunicativos que operam como dispositivos para reconhecimento da performance enquanto meio comunicativo que, como aponta Burke (apud Bauman, 1977, p. 16, tradução minha), são responsáveis por proporcionar a participação de um público por meio da provocação de uma “expectativa colaborativa, que uma vez que compreende a tendência da forma, convida à participação”⁷².

Corroborando Goffman e Bateson, Bauman (1977, p. 16-22) aponta, em lista parcial, alguns códigos constituintes da performance oral, e que podem ser reconhecidos no campo da narrativa e da oralidade da *stand-up comedy*. Em consonância com a lista proposta pelo autor, estão presentes nas performances *stand-up*: 1) Códigos especiais, que geralmente dão forma a função poética, contrastando à linguagem cotidiana; 2) Linguagem figurativa, dominante no espaço *stand-up*, em que pese a intensidade semântica, tal como metáforas: “Eu era profissionalmente pobre”; 3) Paralelismos, como repetições de palavras ou expressões que dão tom de improviso e marcam fluência na forma falada, como quando Nil Agra, em performance anteriormente transcrita, insiste: “eu eu eu”, e, ainda, “Camarim ó, camarim nossa! Camarim do Comedians é foda, muito foda, nossa!”; 4) Características paralinguísticas, trabalhadas no início deste capítulo, acerca da forma da transcrição das gravações, em que pesam as pausas, os ritmos, as entonações etc., cujos elementos substanciais para a *stand-up comedy* ainda serão retomados adiante; 5) Fórmulas especiais que englobam função referencial em busca de determinar a “relação comunicativa entre performer e audiência”, como “Vamos para a próxima”, ou “sabe o que eu gosto?”, “Não é verdade?”, “Vocês já viram...?” “Mas vocês não sabem”; 6) Apelo à tradição, em que o performer busca na audiência o reconhecimento de um aspecto ou experiência reatualizada, retomando referências

⁷² No original: “an attitude of collaborative expectancy... Once you grasp the trend of the form, it invites participation” (BURKE, apud Bauman, 1977, p. 16).

estéticas consolidadas, como quando o comediante enuncia “Todo mundo sabe que homem é assim, não é?”; “Todo mundo já viu, né?”; 7) *Disclaimers of performance*, em que há uma renúncia à habilidade ou à eficiência do performer por si mesmo, enquanto um “gesto moral” que busca compensar sua autoridade, assim como Patrick Maia, em reconhecimento de uma performance que não foi bem recebida, diz que é porque seu material é novo “ou velho, porque o velho não é lá do caralho também, entendeu?”. Em especial, por meio deste dispositivo, o performer pode tentar contornar a situação, aproveitando-se, ainda, para elaborar uma piada em cima da situação.

Neste último ponto, embora seja difícil dimensionar se o comediante coloca de fato seu poder como performer em questão ou se apenas projeta uma expressão como que objetivando a eficácia da performance, entendo que, quando Bauman (1977, p. 21-22) refere-se aos *Disclaimers of performance*, essa distinção não aparece como algo que substancia esse “gesto moral” enquanto intento, mas, sim, mais pela recepção da audiência, mais pelo ato da fala em si. Da mesma forma, quando um contador diz: “há quem conte melhor essa história” ou “não sei falar disso, mas ouvi falar que...” não, necessariamente, ele também, esteja abdicando de seu poder como contador.

Além das características metalinguísticas e os meios retóricos que utilizam na perspectiva performática da *stand-up comedy*, cabe, ainda, sintetizar outros meios que podem nos auxiliar a delinear a linguagem *stand-up*. Neste momento, disponho outros três elementos que estão presentes na performance verbal do comediante *stand-up*: a entonação, o *timing* e a fala citada.

Estes três elementos, que constituem recurso e domínio sobre a arte verbal, são componentes complexos da performance *stand-up comedy*, cuja experiência é o único meio pleno de realizá-los, visto que não está em jogo o texto pronto ou transcrito em que, apesar de nossas marcações, dificilmente se pode transcrever em condição de fidelidade ao contexto original.

One of the most striking and omnipresent characteristic of *stand-up* comedians' performance is their use of intonation. The changes of pitch in their delivery is used not only to provide a varied and interesting tune to their *script*, but also - and more fundamentally for the comedian and my argument here - to signpost the completion for jokes and create an invitation to laugh. Also notable about the use of intonation in *stand-up* is that more than any other format its level of presence means that it work in regularly operates in tandem with other formats (RUTTER, 1997, p. 232).

Rutter (1997, p. 232) argumenta que é por meio da entonação em combinação com

outros indícios de oralidade que formam um enquadramento interpretativo e, segundo ele, convidativo às risadas e aos aplausos. Em minha concepção, o *timing* vem completar o enquadramento da entonação, sendo vital para a construção do cômico neste espaço e complementando um cenário de tensão e de expectativa sobre o que é dito.

[Exemplo] **ANDRÉ SANTI**

1. André Santi: ALGum de vocês de fora moRARia aqui em São PaULO?
2. Aud: xxx
3. André Santi: Você moraria você é da onde BROther?
4. Aud: xxx
5. André Santi: Da onde?
6. Aud: do Amapá
7. André Santi: Do Amapá ééééé
8. Aud: ahahAHHAHHAHHAHaha [APLAUSOS]
9. André Santi: Cara, você que quer morar em São Paulo, eu tenho uma dica
10. para todas as pessoas que querem morar em São Paulo que é simples
11. e sucinta eu gostaria até que vocês passassem para frente para outras
12. pessoas a dica é
13. NÃO CABE MAIS PESSOAS! [BERROS]
14. Aud: ahahahahAHHAHHAHHAHaha
15. André Santi: Então vem faça o seu dinheiro e VAZZZA!
16. Aud: ahahHAAUHHAUahaha

O *timing* do humorista, por sua vez, é caracterizado por abranger o ritmo, o tempo e a pausa na entrega das piadas. Isto é fundamental no construto humorístico uma vez que interfere no quadro interpretativo de recepção do que está sendo performado, tendo impacto, portanto, no efeito cômico. Pode ser responsável, assim, pelo tempo de apreensão e de interpretação do que é dito, momento para que a expectativa emerja como suspense sobre o que virá. O *timing* ainda aparece, algumas vezes, como “tempo dramático” na comédia, caracterizado como o espaço de tempo em que o comediante, por meio de pausas mais enfáticas, tenta refletir para o público que está pensando algo.

[Exemplo] **PAULO VIEIRA**

1. Paulo Vieira: Pessoal aqui de São Paulo acha que no Tocantins só tem índio ne?
2. Eu fico puto da vontade de dá uma FLECHAda na CARa da pessoa
3. Aud: ahahHAHAHHaha

As pausas, como componente do *timing* no humor, são responsáveis, como complementares às entonações, lembra Rutter (1997), pela criação da expectativa e da

tensão entre o que é dito e o que vai ser dito. No entanto, o que será dito, não necessariamente tem caráter de contraste sobre o dito. Da mesma forma, segundo o autor, o *timing* pode não ser composto apenas de pausas e estas quando utilizadas, não serão, necessariamente, longas.

[Exemplo] **PAULO VIEIRA**

1. Paulo Vieira: Sou preto, pobre e feio Minha mãe fala: “só falta ser gay” Eu digo:
2. “aloca!”
3. Aud: HahaHAHAHAHAahha
4. Paulo Vieira: Brincadeira gente, não sou gay minha mãe nem deixa.
5. Aud: Hahaha

Para o comediante Gabriel Freitas, o *timing* do comediante é fundamental para a performance *stand-up* e, em nossa conversa, faz interessante associação metafórica sobre este componente, tão caro às descrições acadêmicas:

ritmo mesmo, você tá levando a plateia, então você tem que ter um *timing*, como se fosse um malabarismo, a coisa tem que funcionar de um jeito que vai ter um circo que vai continuar, porque a bola não vai parar depois continuar (Gabriel Freitas, depoimento pessoal, 19/04/2014).

O que Freitas sugere é que o *timing* do comediante também está relacionado à retomada da vez de fala entre o *punch* e o riso da audiência, crucial para que o performer não volte a ter a fala em período em que o riso do público ainda está presente, mas que também não o deixe terminar completamente para retomar a fala, evitando ainda que haja silêncio entre um e outro e que se perca a conexão público-piada-performer.

A fala citada, como terceiro componente presente nas performances orais da *stand-up comedy*, também traz e assume, em forma e em função, substanciais elementos para reflexão sobre a construção do cômico neste espaço e gênero humorístico.

Para Bauman e Briggs (2006), a fala citada (*reported speech*) opera como um dispositivo de conexão entre os eventos narrativos e os eventos narrados. Para os autores,

[...] a fala citada permite que atores [performers] aumentem a heterogeneidade estilística e ideológica ao apelarem a múltiplos eventos de fala, vozes e pontos de vista. [...] este descentramento do evento narrativo e da voz do narrador abre possibilidades para a renegociação de significados e relações sociais além dos parâmetros da performance em si (BAUMAN e BRIGGS, 2006, p. 202).

Dentro da *stand-up comedy*, a adoção de qualidades e de atributos vocais

divergentes ganham especial dimensão no gênero, dando suporte, como aponta Rutter (1997, p. 326), para a criação de personagens e, por meio da imitação, para trazer para a narrativa personagens cristalizados no conhecimento popular, como cantores famosos ou apresentadores de televisão. A fala citada opera, segundo o autor, como indicador de ordenação dentro da narrativa, sobre quem e quando disse o quê dentro da performance, permitindo que um ou mais personagens sejam integrados à cena enquanto apenas um performer está em palco, servindo como suporte à entrega das piadas, seja no *setup* ou no *punchline*.

O recurso aparece em curtas passagens, no entanto constantes, e ainda possibilitam um maior êxito na performance *stand-up*, por diversos motivos. O primeiro deles é que, por pressuposto, substitui uma descrição narrativa, em que uma ação (expressão verbal e não verbal) é substituída pela narrativa em primeira pessoa, favorecendo, assim, maior concisão ao ato performático. Dá dinamismo à *stand-up*, ao mesmo tempo em que permite que os performers e a audiência brinquem com o que se está sendo incorporado. Nesse sentido, por exemplo, quando favoravelmente desempenhado e contextualizado, ganha-se, do ponto de vista da comicidade, quando um homem performa uma mulher e vice-e-versa.

Bauman e Briggs (2006, p. 203) aponta, por fim, que a fala citada possibilita a abertura de um leque de possibilidades para assumir uma polifonia de sujeitos e pontos de vistas, contribuindo para o *display* do ator e de sua competência.

O ritmo das apresentações, finalmente, marca a linguagem e a performance *stand-up*. O ritmo aqui, como constituinte de uma linguagem *stand-up*, extrapola o *timing* do comediante na entrega de piadas e textos, apesar de intrinsecamente correlacionados. Como vimos, a performance *stand-up comedy* invoca uma negociação de experiência de mão dupla, onde a participação do público, sobretudo pelo riso, tem grande influência durante as performances.

É perceptível que, tanto o convite à participação da audiência por meio de perguntas diretas, quanto outros tipos de interações com a plateia, seguem em contrapartida à entrega de piadas mais curtas, em que se ganha na habilidade de construir textos com maior teor dialógico para que *punchs* possam ser entregues com maior frequência.

“Piadas curtas”, entretanto, não implicam a mesma dinâmica sobre as temáticas abordadas pelos comediantes, isto é, pode-se contemplar um mesmo assunto durante os 15 ou 20 minutos de apresentação de um performer, mas sobre esse mesmo assunto serão

entregues uma série de *punchs*.

Esse espaço-tempo entre o retorno do público por qualquer tipo de interação, mas, sobretudo, pelo riso, tem, conforme os comediantes do gênero, seu limite máximo ideal entre os 30 segundos. A busca por um ritmo que não ultrapasse esse intervalo de tempo garante, na performance *stand-up*, um evento dinâmico que exige, além de um bom texto, habilidades e sacadas rápidas dos comediantes, evocando uma forte confluência da atenção entre a audiência. Essa série de *punchs*, sobretudo sobre um mesmo tema, possibilita eventualmente ao público não perder o rumo das performances (BEEMAN, 1981), mesmo que não compreendidas cada expressão ou cada piada, mesmo que haja pequenas distrações, interações entre os sujeitos nas mesas ou idas ao banheiro.

É esse ritmo rápido, esse dinamismo de cena, que pode nos ajudar a distinguir a *stand-up* dos monólogos humorísticos, em que durante períodos de apresentação mais longos dificilmente se consegue manter um espaçamento de tempo tão curto entre os retornos do público e tampouco tem a exclusividade sobre a autoria do texto, pelo menos não em regra.

Como visto, o evento humorístico da performance *stand-up comedy* se constitui por múltiplos mecanismos estruturantes de cena que constituem um evento em que a poética é dominante em um contexto ao vivo de interação e de negociação constantes com o público. Em absoluto esses elementos e componentes se esgotam aqui, em quantidade e em análise. É imprescindível que esses dispositivos estejam presentes quando pensamos no cômico como marca poética deste evento, que não se reduz às piadas, mas que também não pode ser realizado sem elas.

Como observa Beeman (1981, p. 526), em suas considerações acerca do tradicional teatro de improviso iraniano, a comicidade envolve um jogo de suposições de significados convencionais de palavras ou de conversas rotineiras, justaposições de quadros interpretativos em que, para se considerar a experiência do evento humorístico, é fundamental mencionar que o público vem preparado para rir, com fortes expectativas com o que será apresentado, e no qual o riso coletivo é a mais importante das respostas.

3. Imprevistos previstos

Assim como na maioria dos clássicos eventos performáticos ocidentais, tal qual os conhecemos, como teatros, espetáculos de danças, de cinemas etc., a performance *stand-up comedy* se realiza na interface de um público presente. Há, contudo, nesta modalidade, alguns poucos momentos em que a exibição da performance acontece sem um público à vista, tais como nas transmissões de programas de rádio ou em gravações para programas televisivos.

Nestes casos, mesmo quando há um auditório presente, geralmente a eficácia da performance é condicionada por regras de condutas pré-estabelecidas com os convidados, cujas chamadas para os aplausos e/ou para o riso dificilmente são uma opção, senão um acordo previamente estabelecido de acompanhar as instruções ou acompanhar os convidados alocados de forma planejada para orientar as ações da audiência.

Neste último contexto, a plateia também atua decisivamente para a recepção da performance *stand-up*, embora essa atuação seja uma ação prevista, uma vez já negociada entre funcionários locais e público, cuja conduta será orientada por sinalizadores ou pelos animadores de audiência que, estrategicamente localizados, serão responsáveis por conduzir a recepção do público, em casos de improvisos.

Na televisão, pode-se dizer que os grandes improvisos são raramente empregados. Visando à aprovação da performance, os improvisos mais utilizados são articulados com piadas já cristalizadas no repertório do comediante que, em geral, versam sobre a naturalidade e o estado civil dos participantes do público.

Essa eficácia performática pré-negociada da gravação para TV corrobora mais a eficácia que se pretende para os telespectadores do que à audiência presente, que atua como componente cênico indispensável, embora sem muitas opções para avaliação. Salvo a exceção de disputas entre artistas, dificilmente se perceberá uma desaprovação do público em casos de performance na TV.

Nestes espaços de performance, no rádio ou na TV, exceto os programas que transmitem gravações integrais de apresentações em locais exclusivos do gênero, algumas condições vitais se impõem ao comediante *stand-up comedy*, como apontaram Nil Agra e Paulo Prazeres: tempo fechado de apresentação, a ausência de um MC e a improbabilidade de maior interação direta com o público. Ter um tempo restrito requer do comediante, segundo meus interlocutores, um texto pré-selecionado e, também,

“fechado”, que cumpra o prazo, sem extrapolá-lo e, ainda, que não requer “cavar” a boa saída.

Essas condicionantes das apresentações ao vivo, neste contexto, são pouco funcionais e neutralizam-se muitas vezes por aquelas regras pré-contratuais que fará com que o público, independentemente da performance, ria, aplauda ou vaie – na maioria das vezes, nada que o comediante já não saiba de antemão.

Além de condicionar o *timing* do comediante, as apresentações por meio dos canais de comunicação de massa condicionam, em certa medida, como afirmam meus interlocutores, a elaboração do texto do *stand-up*. Quanto mais universais os referenciais das piadas, melhor, uma vez que favorecem o alcance de um amplo repertório social compartilhado e que, por sua vez, ainda são restringidos aos interesses desses mesmos meios comunicativos.

Nesse sentido, Prazeres alerta, por exemplo, que palavrões e abordagens sexuais, bem como a referência a figuras populares ou a pessoas públicas – sejam elas políticos ou artistas, como nomes de renomados atores – são geralmente suprimidos pelos comediantes e barrados pelas emissoras, que se fundamentam, em primeiro, nas políticas públicas que restringem certos temas em relação aos horários de exibição ou, em segundo, pelos interesses políticos desses mesmos meios de comunicação e, ainda, dos próprios performers *stand-up*, que acabam tendo seu repertório censurado em alguma medida.

A menor interação direta com o público, nesse contexto, incomoda alguns comediantes do gênero. Embora fadados à introdução do apresentador televisivo ou do rádio, sem um MC que desenvolva as primeiras abordagens, bem como ao tempo fechado da apresentação, não se pode afirmar que haja indiferença do comediante em relação ao público nestes meios – em que os cumprimentos de entrada e de saída, por exemplo, estarão sempre presentes. Mas, sim, que essa interação é mais limitada e ainda mais estratégica, de forma que se esperam retornos coletivos e simplificados da audiência, como óbvios “sim” ou “não”, por exemplo.

Normalmente, com um tempo mais curto que a média dos 15 minutos de apresentações em bares, essas pequenas, porém mais amplas, interações, ainda diminuem os riscos da apresentação, seja de erros, seja da possibilidade de uma má avaliação e mesmo de extrapolação do tempo previsto, dado que, se improvisado, os caminhos tomados em função da interação com o público podem ser imprevisíveis, em conteúdo e duração.

Tais imprevistos até poderiam ser contornados por meio da habilidade

performática do comediante, mas não sem certo perigo, sobretudo se forem emissões ao vivo. São nestes meios midiáticos, neste “extra palco exclusivo da *stand-up*”, que o comediante pode se tornar, sem prejuízo a questão autoral, especialmente, um “contador de piadas”.

A escolha por temas e referenciais mais universais como meio de favorecimento da performance, bem como a escolha por interações mais curtas e generalizadas como meios mais seguros de desenvolvimento performático do comediante *stand-up*, se estendem ainda em apresentações em espaços maiores e mais democráticos. Tal é o caso das apresentações durante o evento da “Virada Cultural” promovida pela Prefeitura da Cidade de São Paulo/SP.

A Virada Cultural é um evento que ocorre anualmente desde 2005 e oferece atrações gratuitas e que ocorrem simultaneamente por toda a região central da cidade. Desde 2010, a Virada Cultural dedica um espaço exclusivo para 24 horas de apresentações de *stand-up comedy*, que são organizadas por grupos de sete comediantes a cada três horas, sendo um deles o MC da sessão.

Em 2012, o espaço oferecido para essa atividade foi a Praça da Sé. Estima-se que um público de 30 mil pessoas passou pelo palco *stand-up*, o que lhe possibilitou disputar um lugar no *Guinness Book* como o maior público de um show de humor⁷³. Em apresentações dessa dimensão pode-se tornar um grande desafio para o comediante trabalhar com um extenso repertório de um enorme público rotativo e ainda chamar a atenção dos desatentos, transformando, como apontou Rodrigo Marques, “pessoas em público”.

Há um denso contraste – em que diferentes técnicas performáticas têm que ser acionadas em apresentações em que o público e o *script* do comediante têm que estar mais abertos às possibilidades que permeiam essas ocasiões – entre os contextos “extras palco” de bares de comédia e de amplos espaços, como ambientes que extrapolam o trabalho rotineiro dos comediantes *stand-up* e os que, tradicionalmente, ocupam espaços mais reservados em que público e performer tendem a estabelecer uma ligação mais forte.

Como destacado nos capítulos anteriores, na performance *stand-up*, o texto e o ritmo da performance são contrabalanceados pela recepção da plateia presente que, em ambientes menores, tendem a ter um retorno mais perceptível pelo comediante, podendo,

⁷³ Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/08/palco-de-stand-up-na-virada-cultural-pode-entrar-para-o-guinness-como-recordista-de-publico.htm>, acesso: 30 abril. 2015.

inclusive, englobar tais retornos à própria performance ou ter algum tipo de intervenção negativa, como uma vaia, por exemplo.

Na maioria das vezes, há a clara intenção do público em assistir ao show. O que não se pode perder de vista é que, entre a intermediação performer e audiência, ainda há mesas compartilhadas com pessoas estranhas, comidas, bebidas e daí tudo o que se pode desenrolar: a busca pelos garçons, idas aos banheiros, conversas altas e romances às mesas e, por vezes, alguns bêbados na plateia que se sentem à vontade para aparecer mais do que o contexto os convida.

Claro que este é um ambiente em que o silêncio não é, em absoluto, bem-vindo: risadas e/ou aplausos em intervalos entre meio minuto é o objetivo ideal do performer do gênero. Mas, apesar do que pode parecer intempestividades, como imprevistos capazes de suspender em certa medida o curso da performance, o ambiente da *stand-up comedy*, assim como as performances culturais, não é um ambiente “anárquico” (DUARTE; MENEZES, 2008, p. 48), e alguns elementos sugeridos pelo público ou pelo ambiente se tornam mais constituintes da performance do que obstáculos.

Nesta perspectiva, o comediante *stand-up*, na ação ao vivo, como já adiantado nas seções anteriores, tem a possibilidade de articular alguns elementos do contexto, que emergem do público e do ambiente, em que alguns limites de atuação são propostos, sempre em curto espaço de tempo e, assim, evocando mais habilidade possível para que aconteça.

O *timing* e o ritmo do comediante *stand-up* ainda são fundamentais nesse contexto. Segundo meus interlocutores, diminui-se o ritmo se a plateia está atenta e interessada. Dessa forma, com a audiência rindo e aplaudindo, conforme é a intenção do comediante, a performance terá mais pausas, a fala será mais calma, dando espaço para que o público ria sem uma forte ruptura. Espera-se a manifestação do público.

Com uma plateia mais interativa, em uma sessão com um ambiente mais agitado, aumenta-se o ritmo, fala-se mais rápido, a entonação é maior, busca-se a atenção dos presentes e, também para isso, maior interação direta com o público – em que pese as habilidades de o comediante saber manobrar a performance de forma que busque o tempo certo para que retome sua vez na cena.

O que se nota é que há uma relação muito forte entre audiência e a performance *stand-up*. Não somente o ritmo e o *timing* buscam um equilíbrio com a postura e recepção dos presentes, mas o próprio texto pode ser imediatamente cambiado, pesando as partes ou, ainda, arriscando improvisos, conforme avaliação do comediante.

Com relação ao público, devemos ressaltar que há todo um processo antes mesmo da chegada ao espetáculo (RUTTER, 1997, p. 70). O aspecto financeiro, a escolha da roupa e dos meios para chegar e ir embora. Há uma intencionalidade em ir até um show de *stand-up comedy*, pois dificilmente se chegará lá por acaso.

“Dificilmente”, contudo, não significa que não haja exceções. Como, por exemplo, o *Comedians Comedy Club*, que chama atenção não somente pela estética externa do estabelecimento. Na alta movimentação de pessoas que vão para a Rua Augusta, em São Paulo/SP, em busca de entretenimento, a enorme fila em frente ao *Comedians* atrai muitas vezes os desavisados que se interessam em saber o que está havendo ali, e podem, porventura, escolher entrar na hora. Aqui, tudo pesa novamente: roupa, dinheiro, companhia, programação e, ainda, o tamanho da fila para a entrada.

O espaço interno do *Comedians Comedy Club* também chama atenção e gera um pouco de estranheza aos que entram. Como descrito no primeiro capítulo, a porta de entrada não dá imediatamente para o palco, há um curto espaço de tempo até que se possa localizá-lo, uma vez que não se encontra ao lado oposto à porta de entrada. A organização espacial é incomum, com o formato em meia lua das mesas e do balcão.

Compartilhar mesas com desconhecidos também não é algo esperado, é avisado na hora e nem sempre é uma informação com a qual os que entram ficam totalmente à vontade no início. Nesse sentido, é muito clara a busca por mesas em que o número de lugares livres é o mesmo número da companhia com a qual se chegou ali, na maior parte das vezes, sem sucesso, já que a maioria das mesas tem seis ou mais cadeiras.

Na maior parte programados, alguns por acaso, cheios de expectativas ou com poucas delas, seja qual for o modo como se chegou ali, o objetivo mais compartilhado é um só: se divertirem em um momento de lazer. E não somente riem: comem, bebem, conversam e assistem ao espetáculo.

O ambiente mais informal em que o público adentra, como que em um bar ou *pub*, proporciona um primeiro plano para o contexto do show para um público mais interativo aproveitando todo o ambiente e ficando mais à vontade. É verdade que, com o início da performance, a atenção tende a se focar no palco ao mesmo tempo em que não intimida a audiência a manter, mesmo que em menor escala, o ambiente proposto inicialmente e que segue durante as apresentações.

O ambiente não só direciona o público a um contexto interativo entre suas próprias companhias, como já apontado, mas, também, a uma atmosfera mais intimista com o próprio comediante, caminhando para o entendimento de que é um contexto em que a

audiência ocupa o espaço e participa do evento performático de outra forma, em que pode rir, aplaudir, conversar entre si mesmo, neste momento buscando não comprometer a performance.

Ainda, por uma série de elementos os quais elencamos até aqui, desde os vestuários dos próprios comediantes ou mesmo o crivo desses performers na seleção do *set* e os elementos que estes se valem na narrativa oral, a performance *stand-up comedy* atrai o público ao riso, provocando e convidando a participação por meio de outra série de mecanismos performáticos, estéticos e verbais que buscam sempre uma ponte entre performer, performance, público e espaço.

No entanto, ao mesmo tempo em que os comediantes têm que conduzir a plateia de modo que não lhes escape a carga cômica e que o evento, como um todo, se realize sem perder certo controle sobre sua própria apresentação que, em certa medida, é condicionada pela conduta do próprio público que pode intervir no curso da performance, a *stand-up* se realiza em um contexto, como observado, que é recheado de possibilidades que escapam às performances tradicionais.

Mas nem tudo gira ao redor somente das habilidades e das técnicas performáticas, pois o riso e o risível não são campos neutros. Ou seja, há sempre o objeto risível e aquele que ri, pode ser da tartaruga, pode ser de um membro ou de uma condição social, rir-se disso, daquilo ou de alguém. O riso e o risível podem se encontrar no tênue espaço entre o sério e não sério, entre o ordinário e o insólito (ALBERTI, 1999). Nesse sentido, na perspectiva dos estudos sobre o riso e o humor, é fundamental que para o cômico seja bem-sucedido, que algumas referências sejam compartilhadas. Como aponta a já conhecida afirmação do filósofo Henri Bergson, em *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico* (2008), o riso é um exercício social.

Este exercício, “contribuindo para garantir cotidianamente a identidade específica e edificar um horizonte cultural de resguardo” (MAZZOLENI, 1989/1990, p. 229-230), está presente no cotidiano das pessoas. E muito embora, à primeira vista, possa ser concebido como um perpétuo benevolente, o riso pode assumir diversas facetas. Associado aos momentos de prazer e de lazer, o riso pode carregar ainda a pesada representação do escárnio, da ironia e da zombaria, entre outras formas, sutis ou extravagantes, de conflitos ou de provocações sociais. Por meio de uma turbulência de sentidos que o riso pode emergir, ainda atua como latente mecanismo de reafirmação ou de questionamento de crenças (DOUGLAS, 1968).

Esses componentes não necessariamente são constituintes de um sistema de

contador de piadas e um ouvinte, como agem socialmente por meio de convenções sociais de condutas (LANGDON, 1996, p. 8-9). Por exemplo, sabe-se da inconveniência de uma gargalhada durante um velório. Por outro lado, ainda não há uma autorização social para se rir durante uma abordagem policial ou durante uma palestra na universidade. Menor ainda a conveniência de rirmos durante a atuação desses protagonistas - o policial ou o professor, se eles, por acaso, rirem, mas rirem *de* você, exaltando seu status na hierarquia social ou ainda sobre a desvantagem na qual você se encontra, mesmo neste momento, você não está autorizado a rir *junto*.

Levando em consideração essa escala social hierárquica que atua por meio de estereótipos, *status quo*, entre outros, o rir *de* alguém ou rir *de* alguma coisa, assim como na zombaria, requer certo senso de superioridade do ridente que, como aponta Saliba (2002), busca na desvantagem de algo ou de alguém o ridículo. O ridículo, por sua vez, como lembra Geier (2011), busca as características físicas ou intelectuais que extravasam e transgridam as normas sociais por uma sociedade ou por um grupo, cavoucando também erros, como, por exemplo, erros gramaticais, tropeços e quedas etc.⁷⁴

Sendo um exercício social, no seu sentido cômico ou escarnecedor, o riso não transcende o campo político das relações, ao contrário, opera sobre os alicerces e edificações sociais que não são estranhas ao horizonte cultural (MAZZOLENI, 1989/1990). É nesse sentido que, por meio do riso, conflitos e representações socioculturais enraizadas podem emergir ao mesmo tempo em que, embuçados de comicidade, podem ficar latentes.

Nesse sentido, alguns estudos sobre a comédia *stand-up*, sugerem que há, nestes espaços performáticos, o desenvolvimento de um sentimento de pertença a um coletivo, abrindo caminhos que proporcionam um riso também como um elemento constitutivo e organizador da performance (LOCKYER e PICKERING, 2008; MINTZ, 1985; RUTTER, 1997; TIMLER, 2012).

⁷⁴ Segundo a Teoria da Superioridade que fundamenta filosoficamente essa perspectiva, segundo Geier (2011) o riso é sempre o riso do escárnio. Essa face negativa do riso, o rir do outro, tratando as baixas ações humanas, conforme apontou Aristóteles (1973a, 1973b) ou o rir do outro devido a uma “glória repentina” advinda da vaidade como observou, por sua vez, Hobbes (2007), são representações do riso que atuam como mecanismos de correção social, mantendo assim a ordem das condutas sociais que marginaliza erros, vícios e desvios, ao mesmo tempo em que cristalizam o cume hierárquico daqueles que se creem socialmente superiores. Ainda Platão (2004), Descartes (1987), entre outros, corroboraram essa versão negativa do riso que durou até o iluminismo europeu, como observou Geier (2011), e as contribuições para a teoria da superioridade não se esgotam aqui. Para aprofundamento, ver: Alberti (1999); Geier (2011); Minois (2003); Saliba (2002), entre outras/os.

Para Timler (2012, p. 49), a dinâmica oral apresentada pelo comediante engendra um campo que permite a interação do público ao mesmo tempo em que cria um espaço seguro para que o cômico possa se realizar, ou seja, um campo em que tradicionalmente o comediante tem a liberdade de articular o humor como um tempo/espaço em que é permitido extrapolar as relações convencionais das coisas e seus limites relacionais.

Para a autora, o campo do humor na *stand-up comedy* caminha no sentido de que críticas e subversões são destacadas, e a piada permite, enquanto uma forma de transmissão oral, que o público se conecte aos pontos de vista e estilos dos performers por vias mais acessíveis sobre os questionamentos e as brincadeiras, proporcionando à audiência que formule suas próprias reações às interpretações dos comediantes (TIMLER, 2012, p. 54).

Fundamental para a condução do performer, tanto para encaminhar as interpretações das próprias piadas, de forma que não sejam lidas de maneira ofensiva, quanto para que o comediante tenha a permissão para continuar seu show, segundo Timler (2012), é a própria dinâmica narrativa que caminha no sentido de permitir e convocar a participação da audiência, operando o evento por uma poética que se pretende desconexa de possíveis escarnecimentos ou humilhações.

Como lembra Rutter (1997), muito do que é performado, sobretudo no que tange aos referenciais imediatos (seja do bar ou alguém presente), permite, ainda pelo tom de espontaneidade e ineditismo da performance, que sejam recepcionados pelo público como forma de uma insuspeita observação que age mais indicando a exclusividade da performance do que como uma opinião concreta sobre o que é dito.

Por sua vez, Mintz (1985, p. 79) lembra que estabelecer a persona cômica do *stand-up* neste início da performance, apresentando um pouco de si, de seus estilos, de pontos de vista, é um processo que permite a audiência estabelecer a emergência do contexto cômico, acentuado pelo encorajamento às risadas e aos aplausos como meio de negociar a participação de ambos.

Assim, Mintz (1985, p. 78), aponta que o comediante ainda tem que estabelecer para a audiência que “o grupo é homogêneo”, em um momento em que crenças e visões de mundo são compartilhadas, em que há uma conduta a ser seguida durante a performance e, assim, que hierarquias e funções alimentam e fazem fluir o despojamento da performance *stand-up*.

A *stand-up*, como um meio de compartilhar percepções e crenças coletivas, ainda combina e confluí alguns contratos imediatos de participação durante o espetáculo. Como

lembra Langdon (1996), o performer é aquele que conduz os momentos performáticos, em que certa hierarquia se estabelece e por meio da qual emerge uma comunicação entre as partes.

Essa comunicação, proporcionada e propulsora de diversos meios, na multisensoriedade do riso e do risível, da narrativa à participação, permite que aos presentes “experimentarem o evento intensamente ao passo que inferem valores coletivos” (ALMEIDA; TEIXEIRA, 2011, p. 155).

No entanto, como observado, ter um público ativo envolve alguns riscos à performance, que nem sempre segue o rumo previsto, tendo, em diversas vezes, seu curso transformado não só pelas condições do próprio performer – como cansaço, teste de novas piadas e mesmo pelo excesso de bebida alcoólica – como pelo curso que a plateia pode tomar nestas apresentações.

De toda forma, como aponta Langdon (1996), o público ativo é necessário para que se cumpra a hierarquia entre performer-audiência, tradicionalmente estabelecida pelas convenções sociais de condutas em apresentações culturais, como, por exemplo, que se mantenha silêncio durante um filme no cinema, que aplauda a entrada e a saída de um performer etc.

A audiência da *stand-up comedy*, podendo rir muito, rir pouco, se desinteressar e mesmo palpar durante as apresentações, entre outras possibilidades coletivas ou individuais, se torna parte constituinte da performance. É a recepção, mas também o retorno do público que faz do comediante componente da cena. Como aponta o pesquisador Renato Cohen,

[...] 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).

O comediante busca nesta audiência a completude do evento, em que, como afirma Nespoli (2010, p. 172), esta transforma sua posição de espectadora em atuante. Ao contrabalancearem e condicionarem a cena, podendo influenciar significativamente no funcionamento da performance, sem, no entanto, ter poder sobre a totalidade do espetáculo, mas sendo parte dele (COHEN, 2011).

Dessa forma, as possibilidades e os caminhos que a performance pode tomar são diversos. A questão é com um pouco de experiência, algumas ações da audiência já são

conhecidas dos comediantes mais experientes, que tem em seu repertório algumas estratégias performáticas para conduzir o público durante as performances.

3.1. Tudo vira objeto de cena.

Lockyer e Myers (2011), em pesquisa sobre a audiência da *stand-up* norte-americana, apontam o caráter interativo entre comediante e plateia como critério de escolha de entretenimento, ressaltando, inclusive, a preferência do público por locais menores cuja interatividade tende a ser mais efetiva entre os presentes. Para as pesquisadoras, essa interação diz menos sobre a possibilidade de o público intervir na performance do que a avaliação dos presentes sobre a competência e a habilidade do comediante em lidar com as possíveis manifestações da plateia.

Como observado, a atmosfera mais intimista proporcionada pelo evento *stand-up*, como também seu clima mais informal, criam possibilidades outras para as ações do público e seus participantes. Dentro desse novo campo de alternativas, alguns acontecimentos estão fora do controle dos presentes na audiência, ou pelo menos, acontecem de forma não intencional.

Assim, como um exemplo simples, mas não menos importante, não é tão incomum que um celular toque durante uma performance. É óbvio que muitas vezes essa soada passa despercebida pela maioria, o que não é tão frequente é que um celular pode tocar durante os poucos segundos de silêncio do espetáculo, durante a entrega de um *setup*, quando o público está mais propenso a ouvir e mais concentrado no palco, do que a rir e a conversar.

Embora raro, quando dado o acontecimento, algumas opções estão no repertório do comediante: deixar passar, ignorando o fato e seguir a performance pode ser uma alternativa, ainda que passiva, que está sempre à mão. No entanto, outras possibilidades dizem respeito à reagir de alguma forma ao fato, englobando a ação à performance e tornando a peripécia uma intervenção, um elemento a mais na composição da cena.

Ainda que o simples toque de celular não interfira substancialmente e de forma negativa na performance, uma vez que o performer possua em seu repertório algo relacionado, pode se aproveitar da situação para realizar uma brincadeira ou uma piada com a ocorrência, de forma que, mais uma vez, a impressão de improviso e ineditismo da performance predomine para a audiência (RUTTER, 1997, p. 189), abrindo, ainda, a possibilidade de demonstração de habilidade cômica.

Na ocasião de uma apresentação do comediante Marcelo Marrom, por exemplo, o comediante pedia a uma participante da plateia, em uma mesa pouco à frente do palco, que já havia atendido uma ligação, que desligasse o celular. A mulher hesitou e fez sinal para que aguardasse terminar a ligação. O comediante insistiu, ela desligou. Em questão de minutos, ao receber outra ligação, o comediante pediu-lhe o celular e, em palco, ainda com o microfone, xingou despidoradamente a pessoa do outro lado da linha, avisando-a de que a amiga estava em uma apresentação de *stand-up*. Tudo aconteceu em tom cômico e todo o resto do público riu – exceto a dona do celular.

Com a mesma habilidade cômica, Marcelo Marrom, em outra ocasião, pediu para que a mãe de uma criança que chorava desse “batatinha frita para ela”. O choro já havia sido notado por todos da audiência pela frequência e estridência. Da mesma forma, a audiência, naquele momento, aprovou a tomada do comediante.

Nesse mesmo sentido, idas ao banheiro dificilmente são ações que interferem negativamente ou intencionalmente nas performances *stand-up*, no entanto, sendo recorrentes, frequentemente compõe o repertório destes performers, que podem também se aproveitar do lance, tornando o acontecimento corriqueiro em algo notável aos presentes – que provavelmente sequer notariam a ação.

As “idas ao banheiro” são assim chamadas porque, como observado no primeiro capítulo, o banheiro do *Comedians Comedy Club* fica fora do salão de apresentações e, embora nem sempre os participantes que estão saindo têm esse objetivo em mente – podem, por acaso, só estar indo embora –, são assim incorporadas pelos comediantes em palco. Aqueles que saem acompanhados, por exemplo, são alvos fáceis de brincadeiras, sendo recorrente no caso de dois homens piadas questionando-lhes a masculinidade e caso duas mulheres que sejam entregues piadas sobre fofocas, amizade feminina etc.

Em apresentação no *Comedians* do MC Rodrigo Capela, o comediante já havia, logo em sua primeira entrada, interagido com um casal que se localizava na primeira mesa à frente do palco. Mostrando curiosidade sobre o relacionamento, afirmaram que era o primeiro encontro presencial do casal, que haviam se conhecido por um site de relacionamentos da internet. Aproveitando-se do contexto do encontro, Capela, em uma das brincadeiras com o casal, disse que o bom dessa situação e do local do encontro era que um dos dois, com a desculpa de ir ao banheiro, poderia fugir, caso não gostassem um do outro. Em sua segunda entrada como MC, Capela, em rápida sacada, não perdeu a oportunidade em que esta mesma mulher havia se levantado e caminhava para a saída do salão e, prontamente, interrompeu o que estava falando: “Vai no banheiro ou vai fugir?”,

dirigindo-se à moça e ganhando fortes risadas da audiência.

Cadeiras caindo ou gargalhadas descompassadas da coletividade da audiência, ainda oferecem oportunidades aos comediantes de novas incorporações. Exibindo mais que um repertório performático, os performers do gênero ainda demonstram grandes habilidades de improviso e o domínio em articular de forma cômica ocorrências imprevistas do evento, de forma que a performance extrapola, em certa medida, as expectativas do público

As possibilidades de interagir imediatamente com o ambiente, são corroboradas pelo espaço de bar, pelo caráter interativo construído desde seu início com a audiência e pelo tom mais informal impresso na performance *stand-up*, permitindo que condutas e acontecimentos fora do palco sejam passíveis de serem incorporados à cena. No entanto, o que está para o público como algo geralmente fora das expectativas do curso normal de uma performance, está para o comediante *stand-up* como algo costumeiro, de forma que, embasados sobretudo pela experiência em bares diversos, habitualmente trabalham com esses “imprevistos” em seus repertórios, estando mais preparados para a ação de incorporá-los à performance.

Muito ainda se deve à capacidade de improviso desses comediantes, que calibram as recepções do público e o grau de interação com a audiência, para que haja a tentativa de tornar tais ações em elementos cênicos, buscando o tom cômico e corroborando a marcação de uma experiência ímpar, favorecendo-a pela expressão de autenticidade (RUTTER, 1997).

Outro elemento de composição de cena não tão incomum e que, a princípio, não faz parte da expectativa da audiência, tampouco do desejo do comediante, é a presença do “Chato”. Referenciado no termo técnico como *heckler* – outro termo adaptado da língua inglesa –, o Chato, a despeito da inesperada presença para a audiência, é uma figura conhecida do comediante *stand-up*.

Segundo estes interlocutores, o Chato é denominação que diz respeito aquele participante da plateia que, de alguma forma, intervém de modo negativo durante as performances. Como esclarece Rodrigo Marques, sem ser particularmente convidado a participar, o Chato se destaca por se manifestar na contramão do trabalho do comediante *stand-up comedy*, interferindo no curso das ações e/ou oferecendo perigos a tomada de competência do performer. Logo, pode ser desde aquele que conversa alto em uma mesa, atrapalhando os outros em volta, até aquele membro da audiência que, por exemplo, grita “todo mundo já sabe dessa!”, ou simplesmente responde um “não” quando todos os outros

respondem “sim”.

Diferentemente de outros espetáculos, em que os performers raramente têm a oportunidade de suspender seus roteiros para lidar com supostas intempestividades do público, é comum na *stand-up comedy* que o comediante exerça certo controle sobre a conduta da audiência, em que até mesmo as conversas em voz alta às mesas, fiquem sob sua responsabilidade.

Como observa Rutter (1997), esta não é uma responsabilidade formal, mas sim um indicativo de que ele tem as rédeas de sua performance, ficando a seu cargo calibrar entre o que é esperado e que é, em verdade, um incômodo à cena. Assim, o limite entre a interação requerida e o inconveniente geralmente é julgado e neutralizado pelo próprio performer.

Quando o público em geral está “conversadeiro”, como caracterizou o comediante Igor Guimarães, outras estratégias podem ser acionadas para que haja um remanejamento da atenção e do interesse dos presentes. Nesse sentido, Guimarães aponta como meio de contornar a situação, por exemplo, aumentar o *timing* da performance, com maior entonação, fazer uso de improvisos, procurar interações, entre outros. No entanto, quando há uma mesa, ou somente uma pessoa agindo de forma incômoda, o comediante ainda tem a alternativa de intervir individualmente, chamando à atenção ou interagindo pontualmente no foco de desatenção.

Para além das inconvenientes conversas nas mesas, e especialmente comentados pelos comediantes do gênero, o indesejável cunhado de Chato faz comentários desagradáveis acerca da própria performance, tendo a intenção de interferir na apresentação, aparecendo na cena de forma proposital.

Esses comentários podem ser do tipo avaliativo, como “que merda!”, ou mesmo uma vaia, questionando o *setup* ou o *punchline* do comediante e, ainda, como aponta Rutter (1997), querendo antecipar o *punchline* da piada que está sendo entregue. Podem ser bêbados, pode ser um grupo que faz comentários ofensivos e tenta solapar a tomada de competência do comediante *stand-up*.

Ao ameaçar a boa avaliação da performance, raramente lidar com o Chato é apenas uma opção para o comediante, como era outrora incorporar ações triviais do público e do ambiente à cena. Tais manobras podem terminar bem ou mal, mas é algo que dificilmente o *stand-up* pode evitar, de forma que algumas estratégias performáticas têm que ser acionadas para garantir a sequência e o bom curso da performance.

Um exemplo de ação do Chato pôde ser percebido na mesma apresentação em que

o MC Rodrigo Capella brincou com a ida ao banheiro de uma mulher, em citação anterior. Neste momento, ao questionar o público, em sua segunda entrada, se estavam gostando do show e uma única pessoa respondeu um forte “não”.

[Exemplo] **RODRIGO CAPELLA**⁷⁵

1. MC Rodrigo Capella: EDSOn DUavy senhoras e senhores! Muito legal Foi o
2. primeiro funk Hare Krishina que eu ouvi véio
3. Aud: hahaha
4. MC Rodrigo Capella: Juro para você véio primeiro funk Hare Krishina negro
5. haha
6. Aud: haHAha
7. MC Rodrigo Capella: Que legal vocês GOSTaram do Edinho ou nÃO?
8. Aud: Siiiiim!!
9. Aud: Não! [membro isolado]
10. MC Rodrigo Capella: Ah tem uma Filha da puta que gritou não
11. Ela tá ela tá prefere o funk tradicional, né?

Em outra ocasião, já em sua terceira entrada como MC, Rodrigo Capella perguntou para a audiência se estavam ouvindo o violão que havia ligado, novamente recebeu um gritante “não” isolado.

[Exemplo] **RODRIGO CAPELLA**⁷⁶

1. MC Rodrigo Capella: Vocês tão ouvindo AÍ? Tão ouvindo?
2. Aud: Siiimm...
3. Aud: Não! [membro isolado]
4. MC Rodrigo Capella: Ah! Tem um veado que gritOU “não!”.
5. Aud: heh...
6. MC Rodrigo Capella: Então limpa o cARAléo do ouvido pORRa
7. Aud: haHAHhaha

As tiradas rápidas e concisas são opções frequentemente eficazes para neutralizar a presença do Chato, em que pela ágil habilidade de responder ao comentário indesejado pode impedir que um comentário ou uma observação se torne uma espécie de diálogo ou de debate e mesmo que o Chato possa prosseguir com sua tirada ao comediante.

Alternativas ainda fazem parte das estratégias dos performers quando os Chatos

⁷⁵ Transcrição do diário de campo.

⁷⁶ Transcrição do diário de campo.

vão além de curtas intervenções. Como observa Rutter (1997), entre elas, agilizar a entrega das piadas, prevendo que o Chato não terá tempo para fazer sua intervenção e tendo uma rodada de risos e/ou aplausos antes que o Chato se manifeste novamente e mantendo controle sobre esse fim – a entrega do *punchline* – que é prerrogativa do performer.

Nem sempre o Chato é tão sucinto com um “não” – limitando a sua intervenção a uma curta, embora enfática, enunciação – e, assim, nem sempre a ocasião acaba bem. Tal foi o caso em que na ocasião da performance do comediante Marco Zenni, o comediante zangou-se consideravelmente com um membro da plateia. Mesmo não sendo identificável, a princípio, para quem assistia a performance no fundo do salão e, por isso, também, sem saber o porquê o Chato tanto incomodava, só se viu o comediante suspendendo o roteiro de sua performance e oferecendo-lhe, de forma hostil, o microfone: “Quer vir aqui falar no meu lugar?”.

O Chato – agora identificado nas primeiras mesas à frente do palco e em companhia de mais três amigos – respondeu-lhe que o comediante era o Zenni. “Então, sou eu, né?”, retrucou. Sem recuar, o Chato ainda lhe disse algo mais, e Zenni impaciente pediu para que se retirasse do salão: “Pague minha conta que eu vou”, continuou o Chato. O comediante solicitou ao garçom que o deixasse sair que ele arcaria com os gastos, mas, mesmo assim, não obteve sucesso. Era notável o desconforto do público com o episódio, que ficou um tanto perdido com a discussão, sem, no entanto, deixar de aplaudir as réplicas do comediante, reincidentes, inclusive, ao final de sua apresentação quando se despediu particularmente do Chato, sugerindo-lhe, ainda que em tom cômico para o resto audiência, o adjetivo de “otário”.

Em outra ocasião – que elucida outros desdobramentos quando há a presença do Chato – logo após iniciar a sessão como MC, o comediante André Santi foi interrompido:

[Exemplo] **ANDRÉ SANTI**

1. MC André Santi: Quem aqui já ...
2. Aud: XXX [membro isolado]
3. MC André Santi: Calma não precisa se expressar tanto o show é
4. interativo mas nem tanto cê tá ligado, NÉ?
5. Aud: HAHAahah
6. MC André Santi: XXXX
7. Aud: HAHAHAHA
8. MC André Santi: Qual é seu nome?
9. Aud: Marcos [membro isolado]

10. André Santi: Marcos, você já veio num show de comédia? Ou primeira vez?
11. Aud: Aqui é primeira vez.
12. MC André Santi: Aqui é primeira vez Então pro Marcos e para todas as outras
13. pessoas que ainda nunca vieram no Comedians, COmo que funciona esse show?
14. Esse show é um show de stand-up comedy. Que é O QUE? Que é
15. que a gente vem aqui e fala umas merda para vocês, é isso.
16. Aud: hah...
17. MC André Santi: Esse é o primeiro Resumo ó, não tem personagem, não tem
18. é é não tem cena, não tem teatro, não tem maquiagem não tem
19. nada. É a pura comédia A gente não vai contar piada dos outros, os textos são
20. nossos, são legais, são coisas que vocês provavelmente vão se identificar porque
21. são coisas do cotidiano. Então a noite É de vocês. Né? Tem uns caras igual o
22. Marcos que gosta de falar para caralho
23. Aud: haha
24. MC André Santi: Não sei o quê aquela porra toda
25. se você é um desse vaza.
26. Aud: hahahAHHAAAA [aplausos isolados]
27. MC André Santi: Tô brincando, gente tô brincando mas só para aprender,
28. porque às vezes tem uns caras tão xxx... Tem um comediante que chama Guns
29. Fernandes o show chama “entre outros” e sempre que a gente faz show
30. em bar tem uns mala da vida que fica gritando XXXX e o Guns costuma falar que o
31. Marcos é o tipo de cara que você tá no churrasco com a galera e em determinado
32. momento alguém faz assim “Quem trouxe?”
33. Aud: haHAHAHHAha
34. MC André Santi: Tô brincando Marcos, seja bem-vindo ao Comedians.

Ao final da primeira entrada, o MC André Santi, ao experimentar anunciar a entrada do próximo comediante aproveitou a situação para, mais uma vez, citar o mesmo participante:

[Exemplo] **ANDRÉ SANTI**

1. MC André Santi: Aí você grita “GOSToso!” os cara grita “gostoso também”
2. Aud: haha
3. MC André Santi: “Vou te comer cara” não sei grita o que vocês quiserem
4. sabe aquele assobiozinho chato? Que incomoda para caralho?
5. Aud: [assovios]
6. MC André Santi: Que eu não sei MAS EU na minha cabeça eu
7. acho que o Marcos sabe fazer
8. Aud: hHAHAaha
9. MC André Santi: Porque é o kit mala TÁ ligado?
10. Aud: HAHAHAHAHAha
11. MC André Santi: Vem no kit mala essas coisas
12. Aud: haha
13. MC André Santi: Então Marcão se souber fazer, a hora de gritar é AGORA

Os comediantes seguem algumas estratégias para certos imprevistos que orientam um *script* ou um improviso na relação imediata com o Chato, que, segundo Rutter (1997), objetivam orientar a performance ao mesmo tempo em que negociam com o público linhas de ações que estabelecem alguns limites do representar de ambas as partes.

De modo geral, embora estes imprevistos não sejam tão frequentes que qualquer público já os tenha presenciado, não são tão raros que os comediantes já não tiveram que tratar em algum momento. Como aponta o autor, seja integrando os acontecimentos à cena, como forma de potencializar a performance, seja ignorando o fato ou lidando com o Chato, quando optam por interagir com essas situações, o desempenho dos comediantes emerge para a audiência mais como ato improvisados do que como uma ação planejada e ensaiada.

This sense of the present, of liveness, is a primary attraction of live stand-up. It incorporates, for both the audience and performer, a real and valid sense of the unexpected. Because, as we have seen, stand-up is interactional neither audience nor performer ultimately has control of the performance's progress the live performance carries with it the promise that what an audience sees at any show will be unique to them watching that comedian on that night. Even where a comedian tours with an act and plays the same set night after night across the country each performance will have its own defining characteristics and features. While an act stays the same the live performance can deliver a performer who may be on particularly good form, a group of drunken abusive hecklers, a late start to the gig or a special appearance by a comedian or a multitude of other variables which influence the experience. Liveness is what distinguishes the comedian's act from the stand-up performance. The act is just the joke texts, the running order, and the planned business that the comedian has prepared and which is carried around from venue to venue (RUTTER, 1997, p. 293).

Nesse sentido, a negociação com o público, bem como o emergente senso de coletividade durante o evento performático são fundamentais para que o performer do gênero busque o cômico (LOCKYER e PICKERING, 2008; MINTZ, 1985; RUTTER, 1997; TIMLER, 2012). O público, apesar das intempestividades, vai mantendo, uma estrutura coletiva para encaminhar as apresentações em que os risos e os aplausos aparecem como componentes dessa ordem comunicativa.

O repertório de piadas do comediante *stand-up*, nesta perspectiva, não versa sobre a totalidade da performance, agindo mais como um fio condutor do espetáculo em que a habilidade em lidar com o evento e atribuir carga cômica a possíveis peripécias – do palco, da audiência e do ambiente – é substancial para que a performance ganhe em eficácia. O evento pode, assim, ter algum elemento de imprevisibilidade e que pode ser

integrado pelo público e pelo performer como um componente a mais da cena e do espetáculo (NESPOLI, 2010, p. 172).

Segundo Rutter (1997), a audiência, na interface da performance, dá crédito não só ao evento como um todo, mas, em especial, ao comediante da rodada, respaldando-o pelas convenções sociais de conduta – como nos aplausos de entrada e saída –, pelo entendimento que é a vez de falar do performer e, ainda, pela participação mais direta e criativa, como nos comentários e nas conduções propostas, quando é requerido, por exemplo, mais aplausos em uma “reentrada” ou nos empregos de improvisos.

Nesse momento, o público não tem que estar preparado somente para ouvir piadas e para rir, mas para participar de todo o evento e de estar atento aos vários acontecimentos que podem ganhar a cena no palco. Os limites de atuação de ambos, comediante e audiência, vão sendo traçados, a priori, pela hierarquia inicial performer-público, mas em pouco tempo, a presença da plateia vai ganhando outros sentidos na negociação e na comunicação emergente (LANGDON, 1996) e, assim, também no riso e no repertório das representações sociais imbuídas no próprio texto e na ação do comediante.

Por sua vez, o comediante *stand-up* vai traçando sua performance, na sensibilidade de apreensão da recepção do público, vendo como cada ação está sendo recebida, fazendo balizas necessárias em caso de interferências e acionando estratégias narrativas e performáticas que requerem o domínio sobre as técnicas, mas, também, forte jogo de cintura (COHEN, 2011, p. 98).

Ainda o improviso nas performances, como afirma Renato Cohen (2011, p. 84), sobre a *performance art*, exige que o performer se “adapte às reações do público” e ao imprevisto: situações em que espectador e performer não sabem o que acontecerá e que “reforça essa condição de participante do espectador, que se vê colocado numa observação que não é apenas estética”.

Pensando o processo de *feedback* na *performance art*, Cohen (2011) observa que a energia empregada em eventos em que o performer tem que lidar com o “aqui e agora”,

[...] diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contato com o artista: a energia vai se dar tanto a nível de emissão, com o artista enviando uma mensagem sígnica – e quanto mais energizado, melhor vai “passar” isto – como a nível de recepção, que vem a ser a habilidade do artista de sentir o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos. Nesse processo de feedback, ele tem a possibilidade de dar respostas a possíveis alterações na recepção – se, por exemplo, tinha um script ensaiado, e está sendo recebido com vaias, ele tem várias possibilidades de improvisar, para eliminar as vaias – pode alterar seu roteiro, pode retribuir a vaia

provocando o público, etc. (COHEN, 2011, p. 105).

Articulado ao processo performático de um evento dinâmico que a *stand-up comedy* implica, considerando ainda os imprevistos e improvisos, há neste contexto um grande potencial do público de ressignificar sua própria participação durante o evento (NESPOLI, 2010; RAPOSO, 2010).

A performance *stand-up* propõe, assim, caminhos outros à audiência que remanejam contextos e ações através de uma experiência coletiva que ultrapassa a estética do espetáculo, ao mesmo tempo em que mantém um fluxo durante as apresentações e quebra, por fim, a expectativa de fronteira entre performer-espectador (COHEN, 2011) – diluindo a quarta parede, componente dramaturgo por meio do qual a *stand-up* dificilmente opera.

3.2. O extra cotidiano da performance.

Para pensar a construção do cômico no evento performático da *stand-up comedy*, evidenciei que uma série de táticas e de técnicas performáticas que, na relação com o público, caminham em contrapartida à sensação de espontaneidade e de improviso que o comediante pode imprimir à sua apresentação (RUTTER, 1997). Essas impressões são fundamentais na recepção da audiência para que o cômico se realize nesse espaço, ganhando em dinâmica e barrando o mecanicismo que poderia pôr em risco o tom humorístico da performance.

Embora a comicidade do evento favoreça uma leitura insuspeita para alguns, esse campo performático não é neutro, implicando na elucidação de visões de mundo que podem sintetizar conflitos sociais e políticos, pontos de vista e discursos que não podem ser dissociados de seus enunciadores e de seus receptores (CARVALHO, 2011, p. 325). O riso desinteressado não está, em absoluto, sendo negado neste momento. Entretanto, como já pontuado, o humor como um espaço de compartilhamento de crenças, é fundamental para que o riso se realize em escala da performance pública.

São os elementos do cotidiano e da esfera privada desses sujeitos – performer e público – que são revelados no extracotidiano do palco, que, sob a narrativa cômica, trilham caminhos mais desprendidos, para que o dito e não dito possam ser articulados e recepcionados pela audiência na interface de um campo assegurado pelo insuspeito imagético e pela leitura criativa dos participantes.

Tomando como base os pressupostos de Schechner (1985) quando afirma que o

tempo dos ensaios e dos treinamentos são espaços em que a experiência cotidiana pode ser ressignificada, Castro (2012, p. 39) destaca os treinamentos como “rituais de separação e transição, e os ensaios, como ritos de transição de incorporação” entre os âmbitos do cotidiano e do extracotidiano.

Para a autora, os contextos sociais emergem nas expressões corporais e nos seus usos do cotidiano e, conseqüentemente, emergem nos contextos extracotidianos, como no palco teatral, em que o ator faz uso de “técnicas extracotidianas, ou seja, técnicas que rompem com os condicionamentos habituais do corpo” (CASTRO, 2012, p. 56).

Castro (2012, p. 56) indica essa relação como um movimento de metamorfose permeada pela observação de si e do outro, em que o ator é a matriz dessa dinâmica que, por sua vez, para transcender os automatismos cotidianos, tem que barrar exercícios naturalizados. Como resultado, muitas vezes, podem desfocar e borrar cada vez mais as fronteiras entre os dois mundos. Assim, experimentar uma relação outra da cotidiana implica “a transição de um mundo do espetáculo. A transição de um âmbito a outro só pode ocorrer mediante um salto, que afasta o ser do mundo cotidiano e o introduz em outro mundo” (CASTRO, 2012, p. 39).

Nesse processo, Castro (2012) ainda observa que há a busca para encontrar o ponto de contato entre os internos do ator e a externalização: a expressão que emerge dessa dinâmica toma dimensão de arte. É nesse sistema, a partir da conexão entre mundo cotidiano e extracotidiano que possibilita que o artista atinja a comunicação teatral com o espectador. Seu maior desafio, portanto, é alcançar o território da expressão, fazendo a ponte entre forma e conteúdo, a ponte do privado ao público (CASTRO, 2012, p. 116).

O artista, para a autora, é um “corpo neutro”, que experimenta um estado intermediário entre o corpo cotidiano e o corpo extracotidiano, condicionado pelas percepções dos diferentes contextos culturais e teatrais e, assim, no qual diversos corpos e estados de intermediações podem ser elaborados e experienciados.

Na *stand-up comedy*, as fronteiras entre o cotidiano e o extracotidiano, a princípio, vão se formando nos poucos ensaios e treinamentos dos comediantes. Nestes momentos que, como pontuados anteriormente, não seguem uma escola de teatro e muitas vezes são exercícios que se confundem com o próprio cotidiano do performer, o comediante relaciona consigo o ato de se comunicar de maneira cômica com o outro, trabalhando o teor humorístico em cada *punch*, em cada expressão sensível, articulando as manifestações corporais que acompanham o imaginário do hilário e do risível em um processo que vai buscando caminhos para fugir das condutas e das representações

convencionais.

São nestes momentos anteriores à própria performance que procuram construir e encontrar esses pontos de contatos entre o ordinário e o insólito, o compartilhado e o singular, o engraçado e o exclusivo de si mesmo que intenta trabalhar esse estado intermediário para estabelecer a externalização em palco.

Ainda o público tem um movimento de introdução ao processo extracotidiano: a escolha do show, a escolha das roupas, companhia, programação temporal e financeira, a disposição e as expectativas criadas para se pensar e estar em um espetáculo de comédia. Rir dos outros, rir de si mesmo e “permitir o afrouxamento crítico de algumas esferas e máscaras” (COHEN, 2011, p. 125), também são condicionantes e formuladores desse movimento e dessa dimensão extracotidiana.

Ao adentrar em outro ambiente, experimentam o espaço e o tempo das apresentações e estabelecem seus pontos de contato entre o interior e a exteriorização na condição de espectador, mas também de participante ativo no contexto da performance *stand-up*. Para Castro (2012), mesmo se houver falta de conhecimento sobre o que e como prosseguirá a performance, todos esses elementos funcionam elaborando uma presença outra dos participantes.

Se, para Mauss, as pessoas criam suas construções corporais a partir da sociedade em que estão inseridas e que as precedem, no teatro, que é um espaço da síntese, trabalha-se a construção corporal e gestual em interação com dimensões imaginárias do real. O teatro pode ser visto, assim, como um *lócus* potencial de ressignificação de gestos e posturas cotidianas, sem perder de vista que pressupõe um outro, aquele que olha e ao mesmo tempo interfere, delimita, constrói a dimensão do que está sendo observado (CASTRO, 2012, p. 66).

Segundo Silva (2005, p. 41), para Victor Turner esses momentos de ruptura com o fluxo da vida cotidiana caracterizam momentos liminares que ganham dimensão nos extraordinários do cotidiano. Como observa Dawsey (2009, p. 352), esses espaços de transição e de ressignificação de mundo, buscam na experiência⁷⁷ marcas dos processos criativos. Dawsey (2009, p. 351) ainda aponta que, seguindo os preceitos de Van Genep, para Turner os indicadores de liminaridade capturam momentos de suspensão de papéis

⁷⁷ Dawsey observa que “enquanto a etimologia do termo ‘experiência’ tem a ver com a ideia de risco, ou perigo, como Turner (1982^a:17, 1986:35), ressalta, a palavra ‘performance’ nos remete ao francês *parfournir*, ‘completar’, ‘realizar totalmente’ (Turner 1982^a:91)” (DAWSEY, 2009, p. 352).

e de rupturas da vida cotidiana em que a ação reflexiva sobre si e sobre a sociedade emerge como exercício na interface da estrutura social.

Para Turner (2012), o impacto das revoluções industriais sobre os gêneros de ação simbólica, permitiu que a esfera do lazer diferenciasse, sem opor-se, a esfera do trabalho, gerando os gêneros de entretenimento, espaços liminóides que originam diversas “performances culturais”.

Todavia, gêneros pretensamente de “entretenimento” da sociedade industrial são frequentemente subversivos, satíricos, fazem chacotas, são burlescos ou sutilmente colocam abaixo os valores centrais do essencial, a esfera do trabalho da sociedade, ou pelo menos de setores selecionados daquela sociedade. A propósito, a palavra “entreter” vem do francês arcaico *entretenir*, “deixar de lado”, ou seja, criar um espaço liminal liminoide no qual performances podem ser realizadas (TURNER, 2012, p. 236-237).

Nesse sentido, o fenômeno liminóide proposto por Victor Turner possibilita aproximar essas dinâmicas performáticas ao contexto da *stand-up*, uma vez que compreende o momento destas apresentações como rupturas no fluxo da vida cotidiana em que há a possibilidade da representação de papéis outros que extrapolam a “identidade pessoal e coletiva” do mundo rotineiro (SILVA, 2005, p. 51) e que se destaca um momento de criatividade e de flexibilidade, acentuada, neste momento, pela experiência humorística do evento *stand-up*.

Na confluência e em diálogo com os trabalhos de Victor Turner, segundo Silva (2005, p. 48), o teatrólogo Richard Schechner traz um convincente ponto de contato entre o interesse pelo mundo ordinário da experiência e o extraordinário, “com ênfase principalmente na relação entre performer e ‘audiência’”. Como observa o autor (2005, p. 54), Schechner revela o performer como o centro da processualidade da performance, em que pesam as fases performáticas cujos os espaços-tempos anteriores e mesmos os posteriores à performance, como os treinos, os ensaios e o esfriamento do performer, se colocam como centrais ao entendimento de todo o processo performático em contrapartida às representações e às significações sociais.

Schechner (2011), pensando o cerne do processo performático, propõe as categorias analíticas de transportados e transformados. O autor atenta que todas as performances são transportadoras, “acabando mais ou menos aonde começou” (SCHECHNER, 2011, p. 164), ou seja, elas podem ser localizadas temporalmente e não implicam, necessariamente, mudanças de *status* sociais permanentes.

Para todas elas, como observa Silva (2005, p. 51), mesmo que com algumas fronteiras borradas, há um ponto de partida e um ponto de chegada que fazem parte do momento do evento performático no qual os participantes “em geral estão preparadas 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 (Silva, 1999)”.

Nestes momentos, há o deslocamento físico ou temporal tanto do(s) performer(s) como do público, há 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 passageira.

Schechner (2012) alerta que, se todas as performances podem ser caracterizadas como transportadoras, somente algumas delas alcançam a qualidade de transformadoras. Isso se dá quando há um processo na liminaridade da performance que provoca uma mudança de *status* perene, como em rituais de passagens, tais quais os casamentos, os batismos, entre outros.

Apesar de alguns despertares e afrouxamentos críticos, dificilmente a performance *stand-up comedy* proporcionará uma transformação substancial de *status* que poderá se estender para além do espetáculo, não tendo alcance contínuo para a esfera da vida cotidiana. Entretanto, transportados, performer e público, deslocam-se, constituindo uma experiência em que outros sentidos de existência e de ação são elaborados e, após, retornam aos seus pontos de partida, reassumindo seus papéis habituais.

Nesta perspectiva, o comediante assume para a audiência e para si mesmo a ambiguidade do “não eu” e “não não-eu”, conforme formulado por Schechner (1985), permeado pelo comportamento restaurado. Por sua vez, também a audiência participa desse processo.

Confirme sugeriu Schechner, durante uma performance também a “audiência” é “transportada”, pois o ator social, na posição de plateia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana, de modo a não frustrar as expectativas concernentes à sua “pessoa” e quebrar com o encantamento da “fachada” (Goffman, 1985, p.31); ele poderá se sentir mais “livre” para explorar com ousadia o repertório variado de papéis sociais e, assim, expressar, sem receio, as emoções, chorar, gargalhar, agir com irreverência, gritando, assoviando alto, etc.; ou, ainda, ser instigado a “conversar consigo mesmo”, a “parar” e refletir sobre as relações de poder e dominação ou os “problemas não resolvidos” que

permeiam a sociedade – então, o despertar para uma “consciência crítica” (Schechner, 1988, p. 142) (SILVA, 2005, p. 50).

Caracterizado como entretenimento, um momento de lazer em que os comediantes e a audiência experimentam um “mundo performativo” (SCHECHNER, 2011, p. 163), a performance *stand-up* se configura como um evento em que o performer tem a oportunidade de realizar sua apresentação exibindo suas habilidades, articulando seus pontos de vista e sua forma de pensar e vivenciar o mundo de uma maneira mais livre de formalidades e de implicações substanciais na ordem das coisas – sempre na posição do “como se” (SCHECHNER, 1985). Ao mesmo tempo, a audiência é convidada a ficar mais à vontade, a abrandar seu senso crítico e repensar as relações nas suas formas habituais colocando sua presença e sua participação de uma maneira especial.

O campo do humor, embora mais aberto, ainda está, no espetáculo *stand-up* sob essa perspectiva da audiência. Pude perceber em campo, que em algumas piadas há um riso não tão confortável, não tão à vontade. Nas piadas de “humor negro”, quando os comediantes abordam crimes e tragédias que causam comoção popular pela reprodução da grande mídia, há um riso desconfiado, certa resistência da audiência em rir declaradamente.

Da mesma forma, temas tabus criam ambientes sutilmente tênues entre a aprovação e a surpresa. Sempre que tais referências são aludidas e percebendo por ventura a recepção duvidosa da audiência, o comediante frequentemente solta um comentário posterior na tentativa de contornar a situação. Pode ser por meio de um *emotional tag*, em que se retrata de alguma forma como, por exemplo, falando que a piada é de mau gosto ou que ele vai para o inferno ou, ainda, com expressões faciais como que reprovando a si mesmo – uma reprovação e retratação da mesma forma ambígua, pois é expressa ainda de maneira cômica.

Crimes e tragédias desse alcance, como também fatos que abrangem o tema da morte, em geral, são claramente evitados pelos comediantes, inclusive sendo ponto do livro de Lins (2009), em que orienta não tratar do tema, visto possível desconforto emocional que pode causar a alguém da audiência. Aqui, o que está em jogo é não aproximar, em perspectiva, a esfera do imagético à realidade vivida. Dizer em tom de brincadeira que deseja que alguém que não gosta morra, como um desejo hipotético, é bem mais tranquilo para a recepção do espectador do que apontar um fato trágico ou a morte real de alguém. Nany People, nesse caminho, ganhou desconfiadas risadas quando, na tentativa de um trocadilho, disse que ia levar seu show “TsuNany” para o Japão, mas

não com esse nome.⁷⁸

Embora haja linhas para além das quais o humor não é consenso, é concebível que o estatuto de show de comédia ou de humor já corrobora de antemão para a criação desse mundo performativo, que acolhe um campo tradicionalmente mais livre para que críticas e resoluções sociais sejam evidenciadas. Nesse mesmo sentido, expressões de amor e de ódio, de reordenação ou de dor, são enunciadas, performadas e sentidas por outras lentes que canalizam e experimentam esse mundo, conferindo sentidos menos perigosos e ásperos do que apareceriam nas relações habituais cotidianas, uma vez que, no âmbito do espetáculo, podem ser reformuladas e repensadas sem implicações definitivas no plano real. Fazer rir e rir de si mesmo e de relações que apareciam como absurdas no curso normal da vida cotidiana caminham nesse sentido.

O riso coletivo como maior expectativa e objetivo performático do comediante, se mistura ainda com as recepções de cada participante, que divergem ao nível das subjetividades. Seja qual for o nível dessa percepção, o riso como um dos meios de expressão e um dos pontos de contato com o mundo interior e exterior é um dos sinais que atesta a eficácia da experiência humorística na performance *stand-up comedy* e que, por meio desse mesmo riso, quando coletivo, mais do que um momento, dão um ponto de contato não somente no mundo sensível de cada um, mas de um com os outros e vice-versa.

Não só a garantia da sua eficácia está em jogo nestes pontos de contatos, como toda uma esfera de representação de mundo que ainda põe em cheque a própria performance e permite por uma série de técnicas e de convenções sociais que ela siga seu curso e possibilite que o comediante brinque e jogue em cena, seja por um repertório planejado ou por meio de improvisos.

Nesse processo, ainda se deve sempre ter em mente que uma sessão completa de *stand-up* dura em torno de uma hora e quinze minutos em que, dependendo da rodada da sessão, a audiência pode aumentar o tempo de participação e de ocupação do ambiente, como nas primeiras sessões da noite, chegando antes e aproveitando o bar, comendo, bebendo e conversando. Também após as apresentações, o público que, no caso do *Comedians*, começa a se retirar imediatamente ao termino do show, formando, inclusive,

⁷⁸ As referências acerca do “humor negro”, enquanto subgênero do Humor, ainda estão dispersas e não aparentam consenso entre os trabalhos pesquisados. Para aprofundamento ver: Saliba (2008), Magalhães (2008), Guiterre (2014), Possenti (2003), Putini (2011), entre outra/os.

filas dentro do próprio salão em direção à porta de saída, busca os comediantes que frequentemente ficam à disposição dos participantes, com os quais muitas vezes tiram fotos e fazem comentários, na maioria das ocasiões elogiando e parabenizando-os pela performance.

Era raro, por exemplo, que conversando com os comediantes após as apresentações, nossas conversas não fossem suspensas momentaneamente por pessoas que passavam por ali, parabenizando-os ou solicitando fotos. Algumas poucas vezes, com o gravador, conversando com os *stand-up* da noite, essas intervenções foram despreziosamente gravadas, possibilitando nesses casos – todos positivos – pensar na ação do público e a própria avaliação em relação à performance. Em ocasião de uma conversa com o comediante Igor Guimarães, durante o momento de saída da plateia:

[Exemplo] **IGOR GUIMARÃES**

1. Homem: Licença aqui só um instante...
2. Igor Guimarães: Gostou, jovem?
3. Homem: Parabéns!
4. Igor Guimarães: Nós que adoramos, foi benigno! HAha
5. Homem: Você é envolvente. E o que me admira em você é que além da
6. capacidade de divertir é que você é rápido. E por ser rápido cativa à pessoa. Porque
7. se a pessoa piscar... é... se a pessoa piscar você perde a... você perde o *timing*
8. Igor Guimarães: Parece que eu vou explodir HAha
9. Homem: Ele é rápido. E ao mesmo tempo uma coisa que é um elogio para você é
10. que você não espera a aprovação
11. Igor Guimarães: Se não der certo a gente vai
12. Homem: Ele não espera. Ele não espera aprovação. De repente o cara tá lá, solta
13. uma graça e espera o *feedback* da plateia. Você não, você pá pá. E o
14. *feedback* vai vindo naturalmente. Isso é... resume que você tem autoconfiança.
15. Certo?
16. Igor Guimarães: Brigadíssimo jovem, que alegria! Té mais
17. Homem: Valeu
18. Igor Guimarães: Muito obrigado, até a próxima!

Ainda não é incomum que os comediantes vão para o *hall* de entrada imediatamente após as apresentações, autografando livros ou os produtos de autoria que estão à venda na “lojinha” do estabelecimento, de forma que ficam disponíveis para se comunicarem com a audiência no momento da saída. Esses momentos pós-palco inclusive, são propícios para os comediantes abordarem aqueles que “pegaram no pé”

durante o espetáculo, apresentando-se e descontraidamente desculpando-se das brincadeiras na tentativa de neutralizar mal-entendidos ou possíveis ofensas. Ademais, segundo alguns interlocutores, algumas pessoas se sentem à vontade para após as apresentações, irem aconselhar algumas piadas de um repertório pessoal, sugerindo-lhes incorporar às suas performances.

Nos banheiros, e aqui me refiro estritamente ao banheiro feminino ao qual tinha acesso, são comuns os comentários sobre as sessões, nem sempre favoráveis. Certa vez, entre um grupo de amigas, uma senhora: “Eu não gostei que ele falou. Que não gostava de gente velha. Você viu como ele falou? ‘Eu odeio gente velha!’ Achei desagradável. Não precisava disso. A gente não se sente bem. Mas olha que é verdade que se tem vaga sobrando no estacionamento eu não ocupo a vaga de idoso”, terminou em tom de brincadeira entre elas.

Esses momentos pós-palco constituem parte do processo de “esfriamento” pelo qual tanto o performer como o público passam como meios de irem se desligando aos poucos do mundo performativo e retornando ao mundo cotidiano (SCHECHNER, 2011, p. 162). Castro (2012) observa que Schechner, ainda pensando as fases do processo ritual na interface do fazer teatral, em que o tempo e o espaço do treinamento possibilitam a desconstrução da experiência cotidiana, enquanto que o ensaio permite a reconstrução e a emergência de novos signos culturais, ressalta o momento posterior da performance como parte integrante desse processo, que permite caminhar em retorno ao ponto de partida. Como afirma a autora,

[...] essas fases do processo ritual podem ser aplicadas à representação de outras maneiras. Podem-se ver o treinamento e o aquecimento do corpo como preliminares, como ritos de separação do mundo cotidiano; a própria performance como liminar, análoga aos ritos de transição; o desaceleramento do ator e o resultado do trabalho como pós-liminares, como ritos de incorporação na volta ao cotidiano (CASTRO, 2012, p. 55-56).

Schechner (2011, p. 160) observa que o treinamento não é transformar sujeitos em outros sujeitos, mas sim construir uma dupla identidade que o permite atuar e, assim, na performance, “o atuar, é um paradigma da liminaridade”.

O performer vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas “em performance”, que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou

ainda em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. Na verdade, as maneiras de concentração através da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar através do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e o mundo da performance, servindo de transição entre um e outro (SCHECHNER, 2011, p. 163).

Dessa forma, o momento imediato que pode iniciar o processo de esfriamento ou “desaquecimento” do ator conflui em certa medida com o do público, que não tem na porta de saída um túnel mágico para o “dentro e fora do espetáculo”, mas que também passa por um processo de retorno ao cotidiano, em que avaliações sobre a performance e os performers, e a retomada de diálogo com o seu grupo presente e das máscaras críticas do mundo cotidiano vão ganhando forma novamente.

Sobre o comediante há que se evidenciar que o processo de desaceleração nem sempre toma forma imediata após uma rodada de apresentação, uma vez que pode confluir com a preparação para a próxima entrada em palco, em noites de mais sessões. Neste caso, há um pequeno intervalo de tempo até lá e, logo, começará a entrar um novo público e o circuito performático se reprocessará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei, nesta dissertação, pensar acerca da construção do cômico no espaço cênico da comédia *stand-up*, assentada na tríade performer-ambiente-público. A narrativa etnográfica foi construída de forma a trazer para o texto o caráter fluído tanto da performance em palco como dos elementos extra cênicos que permeiam este espetáculo.

A *stand-up comedy*, enquanto gênero humorístico que vem se popularizando, a despeito da pouca atenção dada no âmbito acadêmico, e firma-se em um amplo e popular repertório social compartilhado, que sustenta a criação textual e a construção performática como um todo. O aspecto regional, a linguagem e as vestimentas são alguns dos elementos que, mobilizados pelo comediante, são mecanismos que corroboram a recepção performática. Essa criação, como resultado de um denso trabalho intelectual e prático deste performer, ainda dá importantes indicativos acerca das concepções e dos estereótipos sociais que circulam socialmente, bem como dos conflitos sociais latentes, sobretudo no que diz respeito ao senso comum popular.

Suas redes de relações locais, em que pesam a informalidade do autodidatismo, o não comprometimento com uma escola de teatro, o resguardo vigilante sobre a autoria do texto, como também algumas convenções comuns entre os comediantes, suas habilidades em calibrar a performance em contrapartida ao espaço e ao público presentes, indicam um curioso campo de criação que caminha sobre certa autonomia, em que seus próprios sujeitos vão, assim, dando contornos autorais sobre os aspectos emprestados da comédia *stand-up* norte-americana.

Por sua vez, a oralidade como mecanismo performático mais marcante da *stand-up*, busca por meio da estruturação do evento e nos dispositivos narrativos adequados um formato do cômico congruente com a apresentação, em que pesam o início, o meio e fim das apresentações, como fases e enquadramentos fundamentais para um espetáculo coerente e que favoreça ao público fazer uma leitura cômica do evento, atestando ainda a competência do comediante.

É na performance ao vivo que a *stand-up* se realiza e o “contar piada” se transforma em uma arte do fazer cômico na intersecção da linguagem, da corporalidade e da vocalidade, entre outros, que fazem parte do construto humorístico e que dificilmente poderão ser reduzidos a piadas escritas ou transcritas. A experiência humorística é central para a compreensão dessa construção, em que a tríade performer-ambiente-audiência é

fundante.

Por uma série de dispositivos narrativos em consonância com uma série de outras técnicas performáticas, tanto em relação ao texto, como à habilidade de improvisação do performer, entre outros, o comediante consegue lidar com o evento ao vivo, avaliando e remanejando a recepção e a atenção do público. Desde o uso da técnica do palavrão, emprego de gírias, a articulação dos estereótipos, bem como o uso de fórmulas que ordenam a composição *setup + punch*, permitem ainda discorrer acerca de uma linguagem *stand-up*, em que sacadas e tiradas rápidas bem como *setups* mais concisos e *punchs* mais frequentes marcam o dinamismo do espetáculo.

Como agente ativo durante a performance, o público ganha especial dimensão na *stand-up comedy*, em que o próprio comediante busca na audiência os elementos para a emergência de seu repertório e, dessa forma, vai esculpindo o espetáculo, em que condutas e comportamentos, esperados ou não, podem ser levados para à cena no palco.

Esse jogo entre performer e público ainda remete à uma experiência coletiva extracotidiana, em que outras máscaras críticas são evocadas em um contexto em que há a expectativa de que extrapolem, por meio da leitura cômica, a ordem rotineira das coisas, do dito e do não dito, do sério e do não-sério, onde o campo da brincadeira e do humor se mostram menos perigosos para que tais interpretações sejam propostas em cena.

Como chave para a compreensão da experiência humorística, essa tríade emerge de uma a experiência multissensorial e convidativa de um evento singular em que a própria performance, na sua forma humorística, e o tom de brincadeira permitem explorar campos do conhecimento popular e comum por vias outras, mas, sobretudo, porque, convencionalmente, permite-se que o humor invada temas por abordagens forjadas que nem todos têm a permissão social de adentrar.

Na apresentação ao vivo, a avaliação do público age, assim, como componente determinante, em que os performers consideram a recepção performática, pesando o ritmo e dando oportunidade ao comediante de abrir seu repertório para outras possibilidades, onde se valem de sua habilidade para realizar esse jogo dinâmico em contrapartida à recepção da audiência. A interação como meio primordial para a *stand-up* se realizar deixa de lado, por sua vez, uma perspectiva estática tanto do espetáculo como do cômico nesse gênero.

A contextualização do evento permite, ainda, superar o esquema de “contador-ouvinte” dentro do espetáculo *stand-up*, em que não só o comediante tem um leque de possibilidades como meio de tentar orientar o curso da sua própria performance, mas

também o público, que centra a expectativa do show, cria seus caminhos. Na posição de expectador e participante, a audiência encontra alternativas de lidar com o evento, em que a recepção e o retorno para o comediante são fundamentais para o bom andamento da performance *stand-up* e desdobram-se em múltiplas alternativas de ação, em detrimento do riso como única saída e expectativa de todos seus partícipes – comediante e plateia.

Nesse sentido, ainda o espaço cênico da *stand-up*, exclusivo ou não do gênero, deve ser lido na sua interação com a performance, em um movimento sincrônico, em que atua mais como agente condicionante do que como despretenso receptáculo. Este espaço em contexto ainda revela que, embora limitados, os recursos cênicos estão presentes e marcam a cena quando se deixam apropriar pelos comediantes e pelo espetáculo.

Contextualizar o evento performático é trazer à tona a experiência humorística. Essa experiência versa muito mais sobre o momento cômico do que a piada em si. Do que o riso e não riso. É como um mecanismo vivo. É vivo, mas não é orgânico, ao contrário, é uma experiência produzida e tangível.

Por fim, aponto que o despojamento da *stand-up comedy* é altamente técnico. É um despojamento, assim, fabricado, em que a sensação de improviso, essencial à construção do espetáculo cômico, é uma qualidade edificada pelos comediantes, na relação com o espaço e com o público, e cuja experiência, técnica e habilidades dos performers buscam impactar a plateia por meio dessa impressão de ineditismo, impulsionando à avaliação do público e trazendo à tona a experiência humorística como matriz da comicidade.

Acredito que essa dissertação contribui, sobretudo, para uma compreensão da comédia *stand-up* para além dos estereótipos criados pela grande mídia, mergulhando, por meio da etnografia (a despeito da ambiguidade e das contradições inerentes do humor e do gênero *stand-up*), na lógica que orienta a prática e o sentido múltiplo que essa forma expressiva pode assumir.

Ademais, corroboro a tomada do riso enquanto uma prática social que não é passiva ou meramente responsiva, que é construída sobre repertórios comuns e, conseqüentemente, não é neutra. E volto, como que de forma interessante, a questão inicial desta dissertação e de minhas inquietações: o riso é ação. É ação recheada de intenção.

Em relação ao trabalho de campo e à dissertação aqui desenvolvida, alguns dos resultados construídos abrem caminhos para que novas pesquisas sejam propostas, assim

como alguns pontos poderiam ser ampliados e aprofundados.

O que, indubitavelmente, me chama mais à atenção nessas possíveis aberturas é a questão de gênero no contexto da comédia *stand-up*, que, a meu ver, se desdobram em dois grandes eixos: 1) a questão de se ter poucas mulheres fazendo esse tipo de comédia, e 2) a questão do estereótipo de gênero dentro das próprias performances. No primeiro eixo, além de todos os dados que podem contribuir para a reflexão acerca de comportamento de gênero, posições e *status* sociais, entre outros, temos ainda a possibilidade de compreensão e de crítica de uma história da comédia e do humor que tem sido pensada como uma história masculina. O segundo eixo chama à atenção por ser a abordagem mais presente e os estereótipos mais articulados dentro da expressão *stand-up*, por toda essa densa e ágil representação que o estereótipo carrega no seu poder de concisão e dialogicidade e, ainda, pensar sobre prováveis relações entre décadas rindo sobre os mesmos assuntos e/ou sobre os mesmos estereótipos.

Aprofundar uma abordagem por meio dos estudos sobre o riso e o do humor no âmbito da *stand-up*, é outro canal em aberto. Estes estudos poderiam render uma série de novos dados e elucidações, possibilitando pensar sobre o próprio exercício do riso em diálogo com tais teorias clássicas. Esta abordagem proporcionaria pensar a questão sociopolítica das piadas, localizando o riso e o risível dentro do gênero. Essas teorias, que exerceram um papel mais complementar do que central nesta dissertação, proporcionariam uma abordagem outra que não exatamente versa sobre a experiência humorística emergente, foco do trabalho.

Estas características sociopolíticas, uma vez contextualizadas, abrem caminhos para refletir, por sua vez, sobre o termo – tão em voga na última década, sobretudo no campo do humor – do “politicamente correto”, expressão que diz respeito à busca, no campo da linguagem, por minimizar e conscientizar sobre o uso de expressões e de abordagens de cunho preconceituoso, racista, misógino, entre outros, permitindo localizar ideologias e posições políticas. A dimensão política desse humor tão permissivo como eixo de análise, em que alguns comediantes atribuem ao público a legitimidade do que é ou não engraçado e que tem seus supostos álibis na autorreferência, poderia nos auxiliar a pensar o lugar do humor na contemporaneidade. Essa proposta, nos auxiliaria a entender o ponto de vista dos comediantes, da audiência e do objeto risível em um campo que supostamente e tradicionalmente se coloca acima do campo político das relações, a despeito de denso enraizamento social do seu próprio exercício.

Nesse sentido, a alternativa de trabalhar com o público da comédia, focando nas

possíveis interpretações, na participação, nas preferências, nas expectativas, entre outros, é outra proposta interessante. Acredito que junto à audiência há um mundo de possibilidades que versam sobre a experiência humorística e, ainda, sobre essa escolha da *stand-up comedy* como alternativa de entretenimento.

O aspecto regional, brevemente abordado no primeiro capítulo desta dissertação, visto que não era o foco central deste trabalho, é outra abertura que chama à atenção uma vez que versa sobre preferências, tradicionalismos, linguagem, vestimentas etc. Aprofundar e delinear a informação dos interlocutores de que na região sudeste a *stand-up* foi mais bem recebida e consolidada, pode desdobrar caminhos para uma gama de questionamentos que se assentam na questão regional e, em particular, instigam uma pesquisa fora do campo paulista.

Por fim, um dos pontos em potencial diz respeito à abordagem linguística, do poder de concisão, de como, socialmente e historicamente, a *stand-up* veio emergir recentemente e com um apelo forte por parte da audiência. Essa é uma questão curiosa porque não estou certa que a liberdade proposta por esse gênero artístico tenha propiciado necessariamente uma gama de novas abordagens, tão diferente do que temos visto nas últimas décadas. Penso que o investimento por meio da linguística, da literatura e da análise do discurso, em diálogo com uma abordagem histórica e social, possibilite trilhar caminhos mais seguros para essa reflexão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, J. M.; TEIXEIRA, L. C. As performatividades nas práticas corporais indígenas na contemporaneidade brasileira. In: CAMARGO, R. C.; REINATO, E. J.; CAPEL, H. F. (orgs). **Performances Culturais**. Hucitec, 2011. pp. 151-159.
- ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ARISTÓTELES, Trechos escolhidos In: _____. **Arte Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973a.
- _____, Livro IV, cap. 8 In: _____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Abril Cultural, 1973b.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955**. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BABCOCK, B. The story in the story: metanarration in folk narrative. In: BAUMAN, R. **Verbal Art as Performance**. Prospect Heights: Wave-Waveland, 1977. p. 61-80.
- BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec; UNB, 2013.
- BASTOS, C. R. P.; STALLONE, L. R. A co-construção do humor conversacional para encobrir diferentes objetivos interacionais. **Calidoscópio**, São Leopoldo, v. 9, n. 2, p. 159-168, maio/ago. 2011.
- BATESON, G. **Steps to an ecology of mind**. New York: Ballantine, p. 177-193, 1972.
- BAUMAN, R. **Verbal art as performance**. Rowley: Newbury House, 1977.
- BAUMANN, R.; BRIGGS, C. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social*. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, p. 185-229, jan. 2006. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>>. Acesso em: 18 Jan. 2015.
- BEEMAN, W. O. Why do they laugh? An interactional approach to humor in traditional Iranian improvisatory theater. **Journal of American Folklore**, Bloomington, n. 94, p. 506-526, 1981.
- BERGSON, H. **O Riso: Ensaio Sobre a significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 2008.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. **Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días**. Madrid: Sequitur, 1999.
- BRIGGS, C. **Competence in performance: the creativity of tradition in mexicano verbal art**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- BURKE, P. **A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, R. C. O texto espetacular, performances, teatro. In: CAMARGO, R. C.; REINATO, E. J.; CAPEL, H. F. (orgs). **Performances Culturais**. Hucitec, 2011. pp. 23-41.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARTER, J. **Stand-up comedy: The Book**. U.S.: Dell Publishing, 1989.
- CARUSO, F. (Org.). **Comédia em pé: o livro**. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2009.
- CARVALHO, J. D. A modernidade no sertão norte-mineiro e a apresentação das mulheres no espaço público, nos jornais, e nas salas de cinema de Montes Claros-MG (1916-1818). In: CAMARGO, R. C.; REINATO, E. J.; CAPEL, H. F. (orgs). **Performances Culturais**. Hucitec, 2011.
- CASTRO, R. A. **Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos**. Brasília:

- Editora Universidade de Brasília, 2012.
- COHEN, R. **Performance como Linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. Coleção Debates, v. 219, dirigida por J. Guinsburg.
- CUTBIRTH, J. H. **Satire as Journalism: The Daily Show and American Politics at the Turn of the Twenty-First Century**. 2011. Tese (PhD), Nova York, Columbia, 2011.
- DAWSEY, J. C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, p. 527-570, jul./dez. 2007.
- _____. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006.
- _____. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro, p. 348-376, v. 15, n. 2, out. 2009
- DESCARTES, R. **Discurso do método: As paixões da alma**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção os pensadores.
- DOUGLAS, M. The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception. **Man**, Londres, p. 361-376, v. 3, n. 3, sep., 1968.
- DUARTE, A. A. B. G., MENEZES, C. V. B. (1974). Antropologia da Performance: a liminaridade e as contradições do social. **movimento**, 2005, 2008. pp. 42-53.
- Disponível em:
<http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/antropologia_da_performance_a_liminaridade_e_as_contradicoes_do_social.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2014.
- FILHO, F. A. Q. **A consolidação do stand-up comedy no Brasil**. 2011. 40 f. Monografia (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1999a. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.
- FREUD, S. **O humor**. Rio de Janeiro: Imago, 1999b. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.
- GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GEIER, M. **Do que riem as pessoas inteligentes?**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GEIER, M. Um problema gaiato. In: **Do que riem as pessoas inteligentes?** Rio de Janeiro: Record, 2011. p. xx-xx.
- GILBERT, J. R. Performing Marginality: Comedy, Identity, and Cultural Critique. **Text And Performance Quarterly**, [S.l.], v. 4, n. 17, p.317-330, out. 1997.
- GOODWIN, C. Audience diversity, participation and interpretation. [S.l.]: [s.n], 1986. p. 283-316.
- GUTIERRE, M. M. B. O humor negro em charges impressas: trajetórias do sentido. **Entretexos**, Londrina, v. 7, n. 1, p. 73-90, jan./dez. 2014.
- HARTMANN, Luciana. **Oralidades, corpos, memórias: performances de contadores e contadoras de causas da campanha do rio grande do sul, 2000**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina/SC.
- _____. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 125-153, jul./dez., 2005.
- HOBBS, T. Riso. In: **Os elementos da lei natural e política**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HOROWITZ, S. **Queens of Comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the New Generation of Funny Women**. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- HYMES, D. H. Breakthrough into performance. In: BEN-AMOS D.; OLDSTEIN K. S.

- Folklore: Performance and Communication.** The Hague: Mouton, 1975. p. 11-74.
- HYMES, D. On communicative competence. In: BRUMFIT, C.; JOHNSON, K. (Org). **The communicative approach to language teaching.** Hong Kong: Oxford University Press, 1991. p. 3-26.
- HYMES, Dell. Tonkawa poetics: John Rush Buffalo's "Coyote and Eagles 's daughter". In: SHERZER, J. (Org.) **Native American Discourse: poetics and rethoric.** New York: Cambridge University Press, 1987.
- KOZISKI, S. The Stand-up Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic. **Journal of Popular Culture.** New Jersey, 18, n. 2, p. 57-76, 1984.
- LANGDON, E. J. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs, **Ilha: Revista de Antropologia,** Florianópolis, v. 8, n. 1-2, p. 1-29, 2007.
- _____. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. Trabalho apresentado no I Encontro Nacional de "Performáticos, Performance e Sociedade" em novembro de 1995 e publicado em 1996. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). **Performáticos, performance e sociedade.** Brasília: Editora da UNB: Transe, p. 23-28, 1996.
- _____. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes Antropológicos,** Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000300013&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Acesso: 11/07/2014.
- LINS, L. **Notas de um comediante stand-up.** Curitiba: Nossa Cultura, 2009.
- LOCKYER, S.; E. MYERS, L. 'It's About Expecting the Unexpected': Live Stand-up comedy from the Audiences' Perspective. **Participations: Journal of Audience and Reception studies,** Londres, v. 8, n. 2, p. 165-188, nov. 2011.
- LOCKYER, S.; PICKERING M. You must be joking: the sociological critique of humor and comic media. **Sociology Compass,** Londres, n. 2, v. 3, p. 808-820. 2008. Disponível em: <<https://dspace.lboro.ac.uk/dspacejspui/bitstream/2134/5599/3/You%20Must%20Be%20Joking03.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2015.
- MAGALHÃES, H. M. G. **Aprendendo com humor: o gênero humor e o subgênero humor negro.** In: ENCONTRO DO CÍRCULO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO SUL, 8, 2008, Porto Alegre, RS. FINGER, Ingrid; COLLISHONN, Gisela (Orgs.). **Anais...** Pelotas, Educat, 2008. p. 1-23. Disponível em: <http://www.celsul.org.br/Encontros/08/aprendendo_com_humor.pdf>. Acesso em 20 jan. 2015.
- MALINOVSKI, B. The problem of meaning in primitive languages. In: OGDEN, C. K. RICHARDS, I. A. **The Meaning of Meaning.** London: Routledge & Kegan Paul, 1923. p. 296-336.
- MAZZOLENI, G. **Homo Ridens: o riso como instrumento cultural.** Perspectivas: São Paulo, 1989/90. p.229-235.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** São Paulo: Unesp, 2003.
- MINTZ, L.E. Stand-up comedy as social and cultural mediation. **American Quarterly,** Baltimore, v. 37, n. 1. p. 71-80, mar. 1985. Edição especial: American Humor.
- MORAES, O. D. Freud: dos chistes ao cômico. **Revista de cultura Vozes,** n. 1, ano 68, jan./fev. 1974.
- NESPOLI, E. Performance, instalação e alteridade. In: FERREIRA C. B. F.; MÜLLER, P. R. (Orgs). **Performance: Arte e Antropologia.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010. pp. 164-187.
- PESSUTO, K. O Afeganistão através das lentes de Samira Makhmalbaf: o cinema como

- performance estética. In: FERREIRA C. B. F.; MÜLLER, P. R. (Orgs). **Performance: Arte e Antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 97-116.
- PLATÃO, A República. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- POSSENTI, S. **Limites Do Humor**. Letras, n. 26, Letra e literatura: limites e fronteiras, p. 103-110, 2003.
- PUTINI, J. P. "Um riso em cada canhão": reflexões sobre humor e sátira política em filmes de guerra cômicos. **Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 1-43, set./nov. 2011.
- RAPOSO, P. Diálogos Antropológicos: da teatralidade à performance. In: FERREIRA C. B. F.; MÜLLER, P. R. (Org.). **Performance: Arte e Antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 19-49.
- RUTTER, J. **Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues**. 390 f. 1997. Tese (PhD em Filosofia) – Institute for Social Research, Department of Sociology, University of Salford, Reino Unido. 1997
- SALIBA, E. T. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALIBA, E. T. O humor como forma de representação na história brasileira. In: **Raízes do Riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. Performers e espectadores: transportados e transformados. In: SCHECHNER, Richard. **Between Theater & Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 117-150. Revista Moringa. João Pessoa, v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. 2011. Tradução de Selma Treviño.
- _____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligeiro. Rio de Janeiro: Murad X, 2012.
- SILVA, R. A. "Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais". **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005.
- SINGER, M.. **When a Great Tradition Modernizes**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- SOARES, F. F. A leitura antropológica pelo humor stand up. RBSE – **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 12, n. 35, p. 480-492, ago. 2013.
- STEBBINS, R. **The Laugh-Makers: Stand-up comedy as Art, Business, and Life-Style**. Montreal: McGill-Queen's University, 1990.
- TIMLER, K. Critical Laughter: the stand-up comedian's critique of culture at home. PlatForum: **Journal of Graduate Studentes of Anthropology**, Victoria, v. 13, p. 1-15, 2012.
- TURNER, V. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1990.
- _____. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- _____. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual-um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 17, n. 2, p. 214-257, 2012.
- TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). **The Anthropology of Experience**. **Urbana**: University of Illinois Press, 1986.
- WAGG, S. Punching Your Weight: Conversations with Jo Brand. In: _____ (Ed.) **Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics and Social Difference**. Nova Iorque: Routledge, 1998. p. 111-136.
- WASSERMAN, M. Apontamentos sobre a percepção do estereótipo no humor publicitário. CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 14., 2013, Santa Cruz do Sul. **Anais eletrônicos...** Santa Cruz do Sul: Intercom, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-1486-1.pdf>>.

Acesso em: 15 jan. 2015

ZOGLIN, R. **Comedy at the Edge: How Stand-up in the 1970s Changed America**. Londres: Bloomsbury, 2009.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

_____. **A Letra e a Voz - a "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.