



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS**

Marina Costa Degani

**A (DES)GRAÇA DO HUMOR - HUMOR E GÊNERO NO *STAND UP COMEDY*  
BRASILEIRO A PARTIR DA ANÁLISE DO DISCURSO**

Florianópolis  
2018



Marina Costa Degani

**A (DES)GRAÇA DO HUMOR - HUMOR E GÊNERO NO *STAND UP COMEDY*  
BRASILEIRO A PARTIR DA ANÁLISE DO DISCURSO**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Bacharela em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Braga

Florianópolis  
2018



À minha mãe e irmão, sem os quais eu não estaria aqui, e à todos os professores e professoras que contribuíram para a minha formação. Meu mais sincero e profundo muito obrigada!

## AGRADECIMENTOS

Concluir uma etapa da sua vida não é tarefa fácil, pois envolve a mudança de um estado das coisas para outro, de uma realidade concreta para uma instável. Concluir uma etapa, seja ela qual for, exige força e coragem, mas também o apoio e incentivo de pessoas queridas, que tornam o caminho mais fácil. E é por esse motivo que agradeço imensamente àquelas pessoas que me ajudaram a encerrar esta primeira etapa da minha vida acadêmica.

Muito obrigada, mãe, por estar sempre do meu lado, por me entender e me respeitar mesmo nos meus momentos mais difíceis. Obrigada por me ensinar, e várias vezes me lembrar, que ainda que a realidade não seja exatamente como desejamos, nós temos o poder de escolher como vamos nos portar diante dela. Obrigada simplesmente por ser quem você é, mãe: perfeita e em constante aperfeiçoamento. Te amo e te admiro com todo meu coração. Agradeço também ao meu irmão, sem o qual não formaríamos o tripé que é nossa família estranha e perfeita. Eu te amo e te agradeço, maninho, por estar sempre do meu lado, me apoiando e me incentivando.

Agradeço também aos vários amigos que fiz durante a faculdade e que me provaram que os ensinamentos de uma universidade podem ir muito além da sala de aula. Agradeço ao Douglas Santos, à Ana Elisa Costa Ferreira, à Larissa Cândido e à Luana Souza por me acompanharem nessa jornada. Obrigada pelas conversas, pelas risadas e pela honra de compartilhar comigo grande parte desse caminho. Vocês são pessoas incríveis! Obrigada, Bianca Franchini, a melhor parceira para trabalhos que já encontrei, que hoje posso chamar de amiga e com a qual tive o prazer de ter algumas das melhores conversas da minha vida. Obrigada à todas as pessoas que neste momento não me recordo o nome, mas que de alguma forma marcaram a minha história e a minha vida. Obrigada pelas inúmeras lições aprendidas.

E como não poderia deixar de ser, agradeço a todos os professores que conheci durante a minha formação acadêmica. Obrigada pelas lições ensinadas, pelas interessantíssimas conversas sobre teoria literária com a professora Susan Aparecida e o professor Celdon Fritzen. Com certeza suas aulas contribuíram imensamente para abrir meus horizontes. Agradeço também às professoras Izabel Cristina, Cristiane Lazzarotto Volcão e ao professor Atilio Buturri Junior, pela oportunidade única de me permitirem estagiar e aprender com vocês.

Um agradecimento especial ao professor orientador deste trabalho, o professor Dr. Sandro Braga. Muito obrigada, professor, pela sua paciência e pelas nossas conversas, as quais me ajudaram a esclarecer muitas questões ainda nebulosas para mim. Mas, quem sabe quais as próximas questões estão por vir?



*O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.*

(Foucault, 1979)

*But I think you can make fun of anything as long as it's funny enough.*

(Silverman, 2016)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a análise de três quadros de *stand up comedy*, escritos e protagonizados pela comediantes brasileira Bruna Louise, sob a luz da teoria da Análise do Discurso de vertente francesa. A partir da análise de espetáculos, cujas performances estava disponíveis em vídeos na internet, buscamos compreender de que forma a comediantes se coloca no discurso, bem como quais as formações discursivas emergem a partir da sua fala. Nossa hipótese é a de que, ainda que se proponha a contribuir para a construção de uma imagem positiva da mulher ao mesmo tempo que busca produzir o riso nos seus interlocutores, a forma como se estrutura o discurso produzido por Bruna Louise acaba reforçando discursos negativos sobre a mulher.

**PALAVRAS-CHAVE:** *análise do discurso, humor, gênero, stand up comedy*

## ABSTRACT

This work aims at analyzing three *stand up comedy* sketches, written and performed by Bruna Louise, a Brazilian comedian, under the light of the Discourse Analysis theory. From the analysis of the standup comedian performances, which were available online, we seek for understanding the ways the comedian puts herself in the discourse, as well as which discursive formations emerge from her speech. Our hypothesis is that despite Bruna Louise's intention to contribute to build a positive image of women while she seeks to make her interlocutors laugh, the way that her discourse is structured reinforces negative discourses about women.

**KEYWORDS:** *discourse analysis, humour, gender, stand up comedy.*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE DO DISCURSO</b>	<b>15</b>
<b>3. E A GRAÇA, CADÊ? - Breve discussão sobre o humor</b>	<b>20</b>
3.1. Questões desenvolvidas a partir dos quadros de <i>Stand up Comedy</i>	20
3.2 O que é o Humor? Contribuições de Bergson (1983) e Todorov (1980)	21
3.3. Afinal, o que é o Stand Up Comedy (e como ele se manifesta no Brasil)?	25
<b>4. DISPOSITIVO TEÓRICO-METODOLÓGICO</b>	<b>30</b>
4.1. Breve discussão sobre as teorias do gênero	30
4.2. O que representa um corpo feminino no <i>Stand up Comedy</i>	32
4.3. Os efeitos de sentidos que emergem de seu discurso: as mulheres	35
4.4. Os efeitos de sentidos que emergem de seu discurso: os homens	44
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>48</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b>	<b>50</b>
<b>7. ANEXOS</b>	<b>52</b>
7.1 Anexo A - Homem	52
7.2 Anexo B- Tipos de Pinto	53
7.3 Anexo C - Homenagem Dia das Mulheres	54



## 1. INTRODUÇÃO

No presente trabalho analisamos três quadros de *stand up comedy* da comediante brasileira Bruna Louise dentro da perspectiva da Análise do Discurso de vertente francesa, com o objetivo de demonstrar o que a presença de um corpo feminino em um palco de *stand up comedy* representa, bem como de que modo se constitui o seu discurso humorístico no sentido de contribuir para a construção de uma imagem da mulher. No que concerne a Análise do Discurso, nosso gesto analítico apoia-se principalmente nas obras de Orlandi (2001) e Foucault (1995 e 2012), e, tendo em vista o tema da pesquisa, também nos apoiaremos nas obras sobre o humor de Bergson (1983) e Possenti (1998), bem como nas obras de Butler (2007) e Swain (2005) para sustentar certos pontos que tocam a teoria de gênero.

Primeiramente, realizamos uma breve exposição da teoria da Análise do Discurso (doravante AD), para em seguida, apresentarmos uma exposição dos estudos sobre o tema do humor, e das definições sobre o *stand up comedy*. A fim de melhor compreendermos as condições de produção do discurso humorístico, apresentamos o contexto atual da comédia de *stand up* no Brasil e, em especial, no tocante às mulheres. Por fim, desenvolvemos o dispositivo analítico.

Para tal, foram selecionados três quadros de *stand up comedy*, onde a comediante Bruna Louise se apresenta sozinha. Todas as performances da comediante aqui analisadas estavam disponíveis em formato de vídeo na plataforma do Youtube e, ainda que não tenha sido o objetivo inicial, os vídeos selecionados apresentam temas muito semelhantes, como veremos no desenvolvimento desta pesquisa.

Inicialmente procuramos apontar as questões desenvolvidas a partir dos quadros de *stand up comedy* para, logo em seguida, discutir brevemente o modo de funcionamento do discurso do humor a partir das formulações teóricas das obras de Bergson (1983), Possenti (1998) e Todorov (1980). Em seguida, procuramos levantar as condições de produção do humor nas apresentações dos espetáculos de *stand up comedy* da comediante Bruna Louise a fim de demarcar questões relativas à constituição do jogo linguístico e discursivo assentado na paráfrase e na polissemia, jogo esse que se estabelece muito frequentemente em discursos humorísticos, bem como apontar a especificidade do discurso de humor dessa comediante e o modo como ela busca mobilizar sentidos na tentativa de produzir um outro lugar para dizer da mulher e para a mulher dizer de si.

Nesse sentido, a partir da análise específica, vislumbramos identificar um modo mais amplo de funcionamento da questão feminina nos palcos de *stand up comedy* no Brasil, com o objetivo de demonstrar como se constitui o discurso humorístico da mulher quando esta ocupa a posição-sujeito que fala e de quem se fala na comédia de *stand up*. Ou seja, partimos do discurso de uma comediante em específico que, ao falar de si mesma, se coloca como o próprio objeto de comicidade na investida da produção do riso em seus interlocutores. Nossa questão mais particular consiste em verificar até que ponto o dizer de Bruna Louise produz efeitos de sentido no âmbito do discurso de humor tendo como pano de fundo de um certo discurso de mulher autônoma, moderna e empoderada.

Com as reflexões aqui apresentadas, esperamos corroborar a hipótese de que os efeitos de sentido que emergem de um piada feita por - e de certa maneira, sobre - mulheres pode suscitar nos seus interlocutores e reafirmar determinadas práticas sociais, reforçando as diferenças e os papéis específicos do homem e da mulher na sociedade (SWAIN, 2005).

Explicando melhor, nossa hipótese é de que, se por um lado a presença da mulher como humorista de comédia *stand up* abre um novo espaço para instauração de outros discursos – a exemplo do próprio discurso da mulher ao dizer de si –, por outro lado o posicionamento ideológico da comediante apenas reforça a presença de um feminino subjugado pelo masculino no universo predominantemente machista dos palcos de comédia de *stand up* brasileiro, composto basicamente de homens héteros, brancos e de classe média.

Entendemos a vastidão do tema envolvendo questões de gênero e humor e, por isso, enfatizamos que não é nosso objetivo esgotar tudo o que pode ser dito sobre esta relação neste trabalho. Salientamos também que, ainda que a comediante foco deste trabalho não seja necessariamente a maior representante do gênero de comédia de *stand up* no Brasil, seu discurso produz efeitos de sentido relevantes no tocante aos temas relativos às mulheres. Estamos cientes dos limites desta pesquisa, uma vez que para que conseguíssemos delimitar nosso objeto de estudo, silenciemos muitas outras possibilidades de fala e de sentidos. Alguns desses silenciamentos foram intencionais, outros estão implicados a questões de impossibilidade metodológica; nesse sentido, o que não puder ser dito nesta investigação poderá servir como inspiração para novos estudos sobre o tema.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE DO DISCURSO

De acordo com Orlandi (2001), a linguagem não é transparente; pelo contrário, ela possui uma materialidade que impede que atravessemos o discurso e o compreendamos inteiramente. Neste contexto, torna-se função do analista do discurso observar o texto apenas em sua discursividade, buscando compreender como e não ‘por que’ o texto significa, atentando para os modos de construção do discurso, bem como os efeitos de sentidos que emergem a partir do mesmo.

A AD se constitui enquanto campo apenas a partir do final da década de 60, e vem no bojo de três teorias: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. O grande trunfo da AD é ressignificar e reorganizar conceitos-chave destas teorias, a dizer, os conceitos de **sujeito**, **ideologia** e **linguagem**, de modo a fundar um novo campo de estudos. Portanto, torna-se necessário, primeiramente, compreendermos o que a AD toma por sujeito, linguagem e ideologia para, posteriormente, entendermos outros conceitos que vêm no seu bojo. Começamos por lembrar que do mesmo modo que a linguagem possui materialidade, o sujeito e a história também a possuem; a materialidade da ideologia é o discurso, enquanto a materialidade do discurso é a própria língua (ORLANDI, 2001). Enquanto campo disciplinar, a AD também pressupõe o legado do materialismo histórico, que considera que há um real na história, que é fosco, e sobre o qual o homem atua.

Primeiramente e, segundo Orlandi (2001), a **ideologia** é a função necessária entre a linguagem e o mundo (ORLANDI, 2001, p. 45). Muito mais do que apenas um modo de conceber o mundo, a ideologia tem um efeito de relação entre o sujeito, a história e a língua, além de um caráter subjetivo no que diz respeito à constituição do sujeito. Portanto, é a ideologia que permite o surgimento dos sujeitos, pois é a interpelação ideológica do indivíduo em posição de sujeito que permite a emergência de uma discursividade. De acordo com Orlandi (2001), todo e qualquer dizer é ideologicamente marcado, e o grande trunfo da ideologia é não fazer-se perceber, de modo que os sujeitos, cuja própria emergência é resultado de sua interpelação pela ideologia, não se dão conta de sua existência. Porém, ainda que os sujeitos não se deem conta disso, a ideologia deixa rastros a partir do momento que se materializa na língua, por meio da linguagem.

Neste contexto, temos o conceito de **linguagem**, que é fundamental para a AD, uma vez que não há pensamentos ou ideias fora dos quadros de linguagem (ORLANDI, 2001, p. 22). A AD se interessa especialmente pela fala porque ela não se opõe à língua, já que a linguagem é efetivamente a condição de possibilidade de emergência do discurso e de identificação do sujeito enquanto construção de realidade. Segundo Orlandi (2001), é no discurso que a língua e a história se encontram e, principalmente, encontram a sua materialidade; um lugar onde não é possível separar forma e conteúdo. Nesse sentido, a língua(gem) é compreendida não apenas como uma estrutura, mas também como um acontecimento discursivo. Nessa perspectiva, a Análise do Discurso se interessa também pelo que não é dito e por aquilo que poderia ser dito de outro modo, bem como pelas relações de força, uma vez que o lugar de onde o sujeito fala é constitutivo também do que ele diz (FOUCAULT, 2012).

Tão importante quanto os outros, é o conceito de **sujeito** proposto pela AD, que difere do sujeito desenvolvido pela psicanálise clássica e passa a ser apenas uma posição entre outras, ou seja, a partir do lugar que ocupa o sujeito pode ou não ser dono do seu dizer. Portanto, para a AD, o sujeito do discurso é aquele que pode proferir determinado enunciado em função da ocupação de uma determinada posição, e não necessariamente a pessoa que fala, nem mesmo o autor do texto (FOUCAULT, 2012). Orlandi (2001) complementa a ideia de Foucault e passa a considerar a ideologia na constituição desse sujeito, tornando-o, nesse sentido, ambíguo e intercambiável, fazendo-o funcionar pelo inconsciente e pela ideologia, e dificultando o acesso às exterioridades que o constituem, visto que não são os sujeitos que falam, mas suas posições. Trazemos também para esta discussão o que diz Foucault (2012) sobre a questão do autor, que em AD passa a ser considerado enquanto princípio de agrupamento do discurso, devido principalmente a sua função restritiva e coercitiva. Ou seja, é esse princípio do autor, que Foucault (2012) chama de função-autor, que delimita e organiza o acaso do discurso; é a função do autor organizar o discurso em um todo que seja coerente para seus interlocutores, e quem, ao fim, assume para si a autoria desse dizer. Deste modo, fica definido que a autoria é uma função do sujeito, uma vez que todo dizer precisa de alguém que o assine - mas não necessariamente um autor -, ou seja, de um sujeito que organize a multiplicidade de representações possíveis. Orlandi (2001) complementa a definição de Foucault (2012), e diz que "[...] a própria unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio da autoria" (ORLANDI, 2001, p.75)

Compreendidos estes conceitos, definimos agora o que a AD entende por **discurso**. Primeiramente, é importante definir que discurso não significa o mesmo que mensagem, mas sim processos de identificação e subjetivação do sujeito, de argumentação e de construção da realidade (ORLANDI, 2001, p. 21). O discurso também difere da fala, uma vez que não se opõe à língua, já que ela é condição que permite o aparecimento do discurso. Neste contexto, podemos compreender melhor porque o gesto da Análise do Discurso tampouco significa interpretação de texto; ela trabalha os limites e mecanismos do texto, bem como seus processos de significação, as regularidades e o funcionamento do discurso. Nas palavras de Orlandi (2001): "A Análise do Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido." (ORLANDI, 2001, p. 26). Também de acordo com a definição de Pêcheux (2010), o discurso é “[...] um efeito de sentido entre locutores”, isso porque é o processo de significação acontece no momento que um sujeito enuncia e o seu locutor o escuta. Em outras palavras, entender o sentido de um texto exige a compreensão de como o texto faz sentido em um determinado contexto, ou seja, levar em consideração o que constitui internamente o texto, bem como aquilo que transborda dele e constitui a sua exterioridade (BRAGA, 2012). Desse modo, é possível compreender como o texto se constitui enquanto discurso.

Ainda sobre o tema, e segundo Foucault (2009), o discurso é um conjunto de enunciados inscritos em uma formação discursiva e praticados ao longo do tempo. Para Foucault (2009), as **formações discursivas** constituem-se de um conjunto heterogêneo de procedimentos de exclusão, interdições e permissões que asseguram e determinam quem pode ou não proferir determinado discurso, onde, quando e como isso deverá ser feito e que este conjunto está em constante relação de embate, apagamento e reconfiguração. Orlandi (2001) complementa e afirma que para terem determinado sentido, é necessário que as palavras se inscrevam em uma formação discursiva específica, já que o seu sentido está inscrito na discursividade e não na essência das palavras. Segundo a autora, "as formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações" (ORLANDI, 2001, p. 43). Portanto, todos os discursos se inscrevem em uma determinada formação discursiva, fato que permite a emergência dos efeitos de sentido no discurso, como consequência, a mesma palavra pode significar

diferentemente simplesmente porque está inscrita em uma formação discursiva diferente (ORLANDI, 2001).

Para a base da presente análise, torna-se mister compreender também quais são as **condições de produção do discurso**. Primeiramente, as duas condições absolutamente necessárias para a emergência do discurso, além da língua, são o sujeito e a situação, bem como tudo aquilo que emerge por meio da memória discursiva, ou seja, pelo **interdiscurso**. Segundo Orlandi (2001, p. 1), o interdiscurso é “[...] o já-dito que sustenta a possibilidade mesma de dizer [...]”, ou seja, essa memória discursiva é o que permitirá a estratificação de outros dizeres já esquecidos e que, no entanto, constroem uma história de sentidos. Essa memória, que foge do nosso controle, mas ao mesmo tempo é a base do nosso dizer, forma a ilusão de que sabemos exatamente do que falamos e de que somos a origem desse falar.

Portanto, para que o efeito de sentido seja produzido, é necessário que haja um esquecimento. Segundo Orlandi (2001), esse esquecimento é estruturante do discurso a partir do momento produz em nós uma ilusão referencial, ou seja, a impressão de que há uma correlação direta entre pensamento, linguagem e mundo, e nos faz crer que o que dizemos só pode ser dito daquela maneira (ORLANDI, 2001). Pêcheux (1999) propõe ao menos dois tipos de esquecimentos: o **esquecimento enunciativo** e o **esquecimento ideológico**. O primeiro se refere à ilusão referencial e funciona de forma semi-inconsciente; é a partir dele que acreditamos controlar o sentido do que falamos. Por outro lado, o esquecimento ideológico resulta do inconsciente e do modo como somos afetados pela ideologia para assumirmos nosso dizer como sendo único e exclusivamente nosso. Portanto, os esquecimentos fazem parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos, uma vez que é a partir deles que temos as brechas que tornam possíveis os efeitos de sentido do discurso.

São também estes esquecimentos que permitem os processos parafrásticos e polissêmicos no jogo do discurso. Orlandi (2001) define **paráfrase** como uma série de processos de estabilização, enquanto a **polissemia** representa a ruptura que possibilita a entrada do novo, e diz ainda que todos os discursos são baseados em um sistema de tensão entre estabilização e ruptura, ou seja, a paráfrase e a polissemia. Segundo a autora, em todo dizer sempre existe algo que se manterá, ou seja, o dizível da memória, e que, portanto, a paráfrase representa um retorno a esses espaços de dizer. A polissemia, por outro lado, representa a possibilidade de surgimento do novo, do deslocamento e da ruptura com o sentido estabelecido (ORLANDI, 2001, p. 36).

No próximo capítulo começamos a mobilizar alguns dos conceitos aqui esclarecidos e abordamos as questões desenvolvidas a partir dos quadros de humor de Bruna Louise, assim como questões relativas aos estudos do humor, propostos por Bergson (1983), Todorov (1980), e Possenti (1998), a definição do que é o *stand up comedy* de Mintz (1985) e Double (2014). Também passaremos à análise das piadas selecionadas para constituir nosso corpus, todas retiradas dos quadros de Bruna Louise, com o fim de produzirmos o batimento entre dispositivo teórico que trazemos da AD ao dispositivo analítico que se objetiva construir. Observamos que sempre que o movimento analítico requerer, outros conceitos mais específicos poderão e serão ser mobilizados.

### 3. E A GRAÇA, CADÊ? - Breve discussão sobre o humor

#### 3.1. Questões desenvolvidas a partir dos quadros de *Stand Up Comedy*

Para construção do dispositivo analítico proposto para este trabalho, partimos de inquietações suscitadas após a assistência de quadros de *stand up comedy* que circulam em vídeos na internet e são protagonizados por mulheres, em especial os quadros de Bruna Louise. Destas inquietações, formulamos as seguintes questões: **de que modo a comediante se coloca em um discurso que se propõe a ser cômico**, tomando como questão central o “papel da mulher” na sociedade contemporânea? **Quais os efeitos de sentido que emergem a partir desse modo de dizer da mulher** assumindo este lugar de fala? Do mesmo modo, **de que forma o dizer da comediante atua na construção de uma imagem feminina nos palcos de *stand up comedy***, e por conseguinte (re)constitui um discurso de mulher?

Para a presente pesquisa foram selecionados três vídeos<sup>1</sup> que mostravam a performance solo da comediante, o primeiro com 4:15 minutos, o segundo com 3:45 minutos e o terceiro e último com 2:35 minutos, todos protagonizados pela atriz e comediante Bruna Louise. A comediante é uma paranaense de cerca de 30 anos de idade que se apresenta em espetáculos de *stand up comedy* ao redor do Brasil<sup>2</sup>. Seu nome figura como comediante itinerante no grupo de humor Comedy Central Brasil, que, embora seja de origem americana, tornou-se um dos maiores canais de comédia televisiva e virtual no país, especialmente para os artistas de comédia de *stand up*. Assim sendo e tendo em vista os objetivos deste estudo, selecionamos estes três quadros de comédia que, devido à dificuldade de serem encontrados no canal da artista, foram encontrados no canal Comedy Central Brasil e em canais de usuários da plataforma do Youtube. Todos os vídeos selecionados respeitavam os critérios estabelecidos para o presente estudo, a saber: a) ser um espetáculo de *stand up comedy* escrito e protagonizado por uma mulher, b) que ela não estivesse usando artifícios como disfarces ou personagens durante a sua performance, e c) que as piadas não se repetissem.

Outro critério usado foi o ano de publicação do vídeo: demos preferência a vídeos publicados nos últimos três anos, de modo que pudéssemos analisar falas mais recentes da

---

<sup>1</sup> Embora haja vários vídeos de *stand up* da comediante Bruna Louise em diversos canais da plataforma Youtube, poucos se encaixaram nos pré-requisitos deste trabalho e, portanto, não foram considerados no corpus desta pesquisa.

<sup>2</sup> Atualmente, a comediante se apresenta virtualmente por meio de seu canal no youtube de nome “Desbocada”, seguindo outra linha humorística.

comediante. Embora não tenham sido escolhidos por temas, uma vez que não eram muitos os vídeos de boa qualidade que se encaixavam no corpus, os três vídeos analisados, intitulados ‘Tipos de Pinto’ (2016, 3:46), ‘Homenagem Dia das Mulheres’ (2015, 2:35) e ‘Homem’ (2017, 4:14), seguem uma temática muito semelhante e (in)tentam retratar de maneira cômica as questões relativas ao universo feminino, ao que significa ‘ser mulher’ na sociedade contemporânea. Também é importante ressaltar que cada performance acontece em um clube de comédia<sup>3</sup> diferente, sendo um deles o Curitiba Comedy Club, em Curitiba, Paraná, e os outros em um quadro produzido pelo Comedy Central Brasil.

Portanto, levando em consideração as particularidades da materialidade escolhida, torna-se importante que façamos primeiramente uma breve discussão acerca das teorias do humor e das particularidades do discurso de *stand up comedy* para, a seguir, apresentarmos nossa análise para as questões suscitadas. Desta maneira, esperamos compreender melhor as condições de produção do dizer da comediante em cena e, por conseguinte, apontar a discursividade da qual fala e na qual se insere.

### **3.2 O que é o Humor? Contribuições de Bergson (1983) e Todorov (1980)**

A fim de fundamentar nossa definição de humor, fazemos uma breve exposição do tema do cômico, embasados principalmente nas obras de Bergson (1983) e Possenti (1998), e também, com apoio no ensaio de Todorov (1980). Após esse movimento, trazemos algumas definições específicas sobre o *stand up comedy*, bem como a situação do atual cenário de *stand up comedy* no Brasil.

Inicialmente, para Bergson, o riso é um traço tipicamente humano, pois “[...] não há riso fora do propriamente humano” (BERGSON, 1983, p. 5). Deste modo, fica sendo a sociedade uma das condições de produção do cômico e, conseqüentemente, do riso, que é seu produto. Porém, Bergson define ao menos outras duas condições vitais para surgimento do riso: 1) é necessário tornar-se momentaneamente insensível ao objeto do cômico, dado que a emoção é a maior inimiga do riso, e 2) o eco, pois como ele define, quanto maior a audiência, mais cômico parecerá para a plateia, conceito que nos será muito útil para esta pesquisa.

---

<sup>3</sup> Clubes de Comédia são lugares onde costumam acontecer as apresentações de humoristas de *Stand up Comedy*.

Segundo afirma o autor, podem ser muitas as causas para o cômico, e embora haja diferenças e variações teóricas da apreensão dos termos ‘humor’, ‘cômico’ e suas variações<sup>4</sup>, o riso sempre precisará das três condições citadas acima - sociedade, razão e eco - para surgir. Possenti (1998) também afirma que são necessários conhecimentos óbvios para se entender uma piada, a dizer, o contexto, a língua e a cultura, conhecimentos sem os quais torna-se muito difícil compreender uma piada e que impossibilita o subsequente surgimento do riso.

Eis o que diz Bergson sobre a função social do riso:

O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, 1983, p.14).

Em outras palavras, o riso tem uma função social, uma vez que regula determinados procedimentos sociais, podendo reprimir determinadas excentricidades do corpo social, e assim, manter uma relativa ordem. Também de acordo com Bergson (1983), existem diversas formas de excitar o riso, que pode variar desde um sorriso discreto a uma sonora gargalhada. Em geral, o termômetro que medirá o sucesso de uma piada é o riso: quanto mais pronunciado, maior o sucesso da piada. E, como afirma Todorov (1980), o objetivo central de quem conta uma piada é sempre um: ludibriar a expectativa dos interlocutores, seja por meio da ridicularização dos defeitos dos outros ou das suas próprias falhas.

Ainda sobre o tema do afloramento do riso, Bergson (1983) nos traz os conceitos de tensão e elasticidade como sendo duas forças diametralmente opostas, porém reciprocamente complementares, que estão sempre postas em jogo na vida e, portanto, no cômico. Segundo o autor, aquilo que na vida real não é absolutamente cômico tem potencial para tornar-se risível em um palco. Isso acontece porque o cômico está sempre latente e pode surgir, por exemplo, a partir do momento em que a automatização e a inflexibilidade de um sujeito, de um gesto ou de uma situação tornam-se visíveis; quando o objeto do cômico não está dotado de flexibilidade e está, portanto, tenso.

---

<sup>4</sup> Não procuraremos aqui tratar das diferenças atribuídas por alguns autores aos termos ‘cômico’, ‘riso’ e ‘humor’, porém torna-se válido afirmar que esses conceitos podem assumir diferentes significados de acordo com o teórico em questão.

Um exemplo disso nos vídeos que analisamos neste trabalho é quando, no quadro “Homem” (4:14, 2016), cuja transcrição pode ser encontrada no anexo deste trabalho, a comediante Bruna Louise zomba dos homens que insistem em usar camisetas regata:

*“[...] gente, nada contra regata, você pode ser lindo, gostoso, Caio Castro, mas de regata você vai parecer um pedreiro. (Anexo I, Homens, 4:14, 2016)”*

Ou seja, aqui o homem vira motivo de piada em função da mecanicidade da sua ação, do seu hábito ‘mecânico’ de usar camisetas regatas independente da situação. Por meio da fala da comediante, este mesmo homem tornar-se-ia ridículo e, portanto, viraria objeto de riso de seus interlocutores. Aqui vemos também o que afirma Bergson (1983) sobre a causa do humor: “tanto mais cômico o desvio quanto mais natural e simples for, especialmente se aumentado diante de nós, se conhecermos a origem e se pudermos reconstruir a história” (BERGSON, 1983, p. 23).

Em seu ensaio, o autor também afirma que no momento em que ocorre uma ruptura entre a essência e a forma, um desvio da função da alma para o corpo, é que surge a possibilidade de emergência do riso, e que mais cômico nos parecerá a piada quanto mais brusca for essa ruptura, quanto mais inesperada e repentina for essa descoberta primordial. Portanto, podemos afirmar que a graça e o riso, somente surgem a partir do momento em que nossa atenção é transportada bruscamente da alma para o corpo, da essência para a forma.

Nas palavras do autor:

*[...] o cômico conseguirá aparecer quando a incompatibilidade natural for tão profunda entre o envoltório e o envolvido que uma comparação mesmo secular não consiga consolidar a união de ambos. (BERGSON, 1983, p. 24).*

A partir dessas considerações, podemos afirmar que o riso é suscitado por um movimento que pode ser dividido em etapas, e que parte do óbvio, daquilo que é visível, para algo que se esconde além da aparência, que pode ser o vazio, a incoerência, ou a falta de sentido (TODOROV, 1980). Definimos, portanto, a existência de ao menos dois movimentos de atribuição de sentido à piada - o que Bergson chama de deslizamentos de imagens -: um que apreenderá o sentido mais superficial da piada e outro que tornará visível o sentido menos óbvio.

Encontramos tal ideia também em Todorov (1980), que afirma que a piada apresenta ao interlocutor uma dupla face e que, a partir disso, lhe impõe ao menos duas concepções diferentes sobre o objeto do riso. Ele define, apoiando-se também nos estudos de Freud

(1905), dois níveis da piada: o da figuração e o da simbolização. O primeiro consiste em chamar a atenção do ouvinte com o tema da piada, com o sentido mais superficial e, nesse movimento, levá-lo a procurar uma nova interpretação, pois não é aqui ainda que surge o riso. O segundo movimento, por outro lado, consiste basicamente em induzir um segundo sentido a partir do primeiro, o sentido que estava até então escondido, latente; é esse sentido, segundo Todorov, que revela o cômico da piada e que é capaz de produzir o riso. É possível verificar semelhante ideia também no estudo de Possenti (1998), que afirma que, ao escutar uma piada, é papel do interlocutor verificar os dois sentidos do termo ambíguo - pois “[...] uma piada contém ao menos um elemento linguístico com pelo menos dois sentidos possíveis [...]” (POSSENTI, 1998, p. 39). Portanto, seria dever do interlocutor escolher aquele elemento que é menos óbvio, pois é ele o mais relevante para o entendimento da piada.

Um exemplo disso é quando, em um dos vídeos analisados, intitulado “Tipos de Pinto (2017)”, a comediantes Bruna Louise conta a seguinte piada sobre o órgão sexual masculino:

*“[...] a gente não sabe como é que é ter aquela linguíça balançando[...]”.*  
(Tipos de Pinto, 3:45, 2017).

Aqui, é a comparação entre o órgão sexual masculino e o alimento linguíça que causa humor, e isso é feito em pelo menos dois movimentos: o primeiro é a compreensão do termo ‘linguíça’, apreensão mais óbvia, e o segundo é a compreensão da linguíça enquanto o órgão sexual masculino balançando pendurado ao corpo do homem, sendo esse o sentido escondido e também o mais relevante neste contexto. Esta substituição de termos, o sentido de ‘linguíça’ pelo termo ‘pênis’, acontece em questão de segundos e é um gesto inconsciente por parte dos interlocutores de Bruna, porém, é justamente esse deslizamento de um sentido para o outro - de ‘linguíça balançando’ para ‘pênis do homem’ -, que produz o riso na audiência.

Entretanto, é também nossa hipótese que haja um terceiro movimento de compreensão de uma piada: a esses movimentos, que Bergson (1983) qualifica como deslizamento de imagens e Todorov (1980) chama de processos de figuração e simbolização, adicionamos um terceiro, que se sobrepõe a esses dois sentidos primeiros sem, no entanto, apagá-los completamente. Na verdade, este é um movimento de deslocamento que permite a coexistência dos dois sentidos da piada e que ao acontecer, resulta em um terceiro sentido. No exemplo citado acima, o efeito de sentido produzido por um dos termos não substitui o outro: é justamente a coexistência dos efeitos de sentido dos termos ‘linguíça’ e ‘pênis’ que produz o

riso. Ressaltamos também que a sobreposição destes termos foi, e segue sendo, um recurso amplamente utilizado por comediantes no sentido de produzir o riso, de modo que já se tornou um bordão do discurso humorístico.

Torna-se interessante também observar outro ponto: os temas das piadas são geralmente temas controversos, normalmente relacionados ao sexo, aos órgãos sexuais masculinos e femininos, ou ainda ao ato sexual em si relacionando tudo o que lhe antecede ou precede, confirmando o que diz Possenti, sobre somente haver “[...] piadas sobre temas que são socialmente controversos”. (POSSENTI, 1998, p. 25). O autor também complementa dizendo que as piadas quase sempre são veículos de discursos subterrâneos e proibidos, ou ao menos, pouco oficiais.

Neste cenário, o papel do comediante consiste justamente em tornar visível essas tensões, estes deslizamentos de imagens, estas rupturas entre forma e essência, aumentando-as e exagerando-as até torná-las visíveis para o seu espectador ou interlocutor. Possenti (1998) também está de acordo com essa ideia e afirma que o motivo do riso é muito menos o seu conteúdo do que a sua forma, e é justamente aí que entra a singularidade do comediante em mobilizar os sentidos, ou seja, mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo de modo a revelar a sua insuficiência interior ou a sua inconsistência, utilizando técnicas específicas, chaves linguísticas que, quando acionadas, desencadeiam o nosso riso.

Na próximo subcapítulo damos continuidade a essa discussão e apresentamos outros pontos de vista oferecidos por alguns estudiosos e teóricos do *stand up comedy*, bem como um vislumbre sobre o atual cenário no Brasil.

### **3.3. Afinal, o que é o *Stand Up Comedy* (e como ele se manifesta no Brasil)?**

O termo *stand up comedy* vem do inglês se refere a um estilo humorístico caracterizado particularmente pelo modo como é apresentado: geralmente protagonizado por um único ator/comediante por vez, em pé em um palco e que se dirige à plateia de um modo aparentemente espontâneo (DOUBLE, 2014). Muito ligada ao teatro, a temática do *stand up comedy* geralmente lida com assuntos do cotidiano de todos, ou de um modo mais particular, do próprio artista e sempre de um modo cômico, a provocar o riso da plateia à qual se destina. Mintz (1985) afirma que o estilo característico do *stand up comedy* é talvez a forma mais pura de comunicação cômica e que reproduz praticamente os mesmos papéis sociais e culturais em

praticamente todas as sociedades (MINTZ, 1985, p. 71).

Tendo isto em vista, consideramos que não seria exagerado dizer que atualmente o humor tem figurado em quase todos os espaços, tanto públicos como privados, sobretudo, após o advento tecnológico da internet, que trouxe no seu bojo uma possibilidade de comunicação em nível global nunca antes vista. Parece-nos que, de certo modo, a internet não apenas facilita, mas auxilia também na produção de humor e a sua propagação - retomando aqui o conceito de eco, de Bergson (1983) -, uma vez que agora a piada não precisa se limitar apenas à uma única comunidade, e pode, rapidamente e por meio digital, chegar ao outro lado do mundo e encontrar seu eco. E é no bojo desta sociedade cada vez mais submetida aos efeitos do humor que despontam cada vez mais os espetáculos de *stand up comedy* (MOREIRA, 2017).

A origem exata da comédia de *stand up* é um pouco nebulosa, porém, especialistas como Double (2014) e Mintz (2017) indicam que a forma recente do gênero tem sua origem a partir do início do século XIX, como uma variedade oferecida pelo *Vaudeville*, uma espécie de teatro itinerante e de apelo popular onde se apresentavam mágicos, comediantes, acrobatas, entre outros. Contudo, aos poucos o *Vaudeville* sumiu e deu lugar aos espetáculos de *stand up comedy* como o conhecemos hoje.

Sobre o papel do comediante de *stand up*, Mintz (1985) nos oferece algumas pistas ao afirmar que ele, ou ela, desempenha o papel de um comentarista social, apontando especialmente as falhas e os vícios da nossa sociedade contemporânea; o comediante ou a comediante atua, portanto, como uma espécie de antropologista social (MINTZ, 1985, p.74). Em outras palavras, os comediantes deste estilo de humor trazem para o palco todas as frustrações, medos e falhas que todos temos e, por meio de procedimentos específicos, as aumentam e exageram de modo a produzir o riso na sua plateia. É muito comum que os comediantes deste gênero optem por contar suas piadas em primeira pessoa, em uma espécie de monólogo confessionalista sobre algo pessoal (MINTZ, 1985).

No que se refere aos procedimentos usados pelos comediantes de *stand up comedy* para contar suas piadas, torna-se necessário recorrer e dois conceitos elucidados em capítulos anteriores: polissemia e paráfrase. Como explicamos no capítulo anterior, polissemia e paráfrase atuam na memória discursiva, ou seja, são as brechas que tornam possível entrever o sentido no discurso (ORLANDI, 2001). Neste contexto, a paráfrase representa o que se mantém no discurso enquanto a polissemia se refere à multiplicidade de sentidos, a uma

ruptura no processo de significação do discurso e a possibilidade de nova significação. Esse jogo polissêmico e parafrástico, que se baseia em processos de ruptura e tensão, estão presentes também nos jogo humorístico, especialmente a partir do momento que considerarmos que, em uma piada, sempre há algo que muda e algo que se mantém. No caso, mantêm-se a forma, a estrutura de uma piada, e alteram-se o tema, as palavras, os termos e, portanto, alteram-se também os sentidos.

Ao observarmos, por exemplo, as piadas contadas por Bruna, podemos observar um padrão, como no terceiro vídeo analisado, chamado “Tipos de Pinto” (3:45, 2016), em que ela utiliza uma estrutura muito semelhante: primeiramente apresenta o tema da piada, neste caso o órgão sexual masculino, para depois oferecer um desfecho que busca surpreender os seus interlocutores, que procura romper com o sentido estabelecido em um primeiro momento e oferece a possibilidade de uma segunda interpretação<sup>5</sup>.

Para que haja a possibilidade de surgimento de uma segunda interpretação, Mintz (1985) afirma que é importante que o comediante comece estabelecendo a natureza da sua plateia e descubra quais são os valores compartilhados deste grupo, que a princípio deve sempre ser considerado heterogêneo. Neste caso, o papel do comediante seria encontrar um ponto comum que una toda a sua plateia, transformando seus interlocutores em um grupo homogêneo e que compartilhe razoavelmente as mesmas crenças e valores (MINTZ, 1985). Por isso, um dos procedimentos mais comuns para os humoristas de *stand up comedy* é fazer perguntas para algumas pessoas próximas ou fazer afirmações gerais de modo a provocar algum tipo de reação na plateia. Nos quadros de Bruna Louise é possível perceber esse procedimento em uso, especialmente no quadro ‘Homens’, em que ela começa com a seguinte pergunta:

“[...] quem aqui é mulher? Tá com dúvida olha dentro da calcinha, vai gente [...] Tem muitas mulheres aqui... que bom porque eu vim falar mal de homem mesmo.” (Homem, 4:14, 2016).

Neste caso a comediante buscava colher informações sobre quem eram seus interlocutores, mas também estabelecer para o próprio grupo que naquele espaço e naquele momento - especialmente durante a apresentação de Bruna -, eles formam uma comunidade. Isso permite que o riso possa surgir e ecoar com maior facilidade (MINTZ, 1985, p. 78).

---

<sup>5</sup> Para os estudiosos do gênero humorístico, essas partes da piada são denominadas *setup* e *punchline*. Para maiores informações, recomendamos a leitura de: “Notas de um Comediante de Stand up”, de Leo Lins (2009).

Nas últimas décadas, percebemos uma maior demanda por humor do gênero de *stand up comedy* no Brasil, especialmente devido à ascensão de alguns comediantes brasileiros que atuam neste estilo, tais como Afonso Padilha, Thiago Ventura e Whindersson Nunes<sup>6</sup>, que tem suas agendas lotadas de show ao redor do país - sendo esse uma das maneiras de medir o sucesso de um artista de *stand up comedy* -. Entretanto, notamos uma certa homogeneidade, especialmente no que toca o cenário brasileiro de *stand up comedy*, uma vez que, quando consideramos a composição de grupos e canais de humor como Comedy Central, por exemplo, percebemos que há uma significativa diferença entre o número de mulheres e de homens que conseguem sucesso<sup>7</sup> fazendo comédia, especialmente quando pensamos a comédia de *stand up*.

No entanto, ainda que haja essa diferença entre o número de homens e mulheres comediantes, atentamos para o fato de que este quadro depende também de fatores culturais e políticos. Tomemos como exemplo o caso dos Estados Unidos, considerado o berço do *stand up comedy*, e onde se pode observar vários exemplos de mulheres comediantes cujos vídeos estão fartamente disponíveis na internet. Nomes como Iliza Shlesinger, Jen Kirkman, Chelsea Handler, Katherine Ryan, Ali Wong, dentre outros, são considerados grandes nomes na comédia norte-americana e têm seus shows disponibilizados (e muitas vezes produzidos) pela Netflix<sup>8</sup>. Mintz (1985) observa ainda que além de existirem mulheres fazendo humor de *stand up*, já no início da década de 80 algumas comediantes norte-americanas - Joan Rivers, Erma Bombeck e Phyllis Diller, por exemplo - pareciam repudiar os valores tradicionais de uma cultura patriarcal e ‘atacavam’ os modelos culturais perfeitos, dando voz às mudanças de atitude sobre os papéis de gênero que estavam tomando forma nos Estados Unidos.

Por outro lado, quando observamos a mesma questão no Brasil, vemos um quadro muito diferente, visto que poucas mulheres conseguem espaço dentro do gênero de comédia *stand up*. Por exemplo, dentro do grupo Comedy Central, em um quadro de 36 artistas associados que fazem performances *stand up*, apenas três são mulheres<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> É possível encontrar as performances destes comediantes em plataformas de vídeo como o Youtube.

<sup>7</sup> Neste trabalho, entendemos sucesso de um comediante de acordo com o conceito de Mintz (1985), ou seja, quanto maior a propagação do riso, tanto maior o sucesso da piada, e portanto, do comediante.

<sup>8</sup> Atentamos também para o fato de haver uma quantidade irrisória de shows de comédia *stand up* estrelados por brasileiros oferecidos pela plataforma Netflix (apenas dois), sendo que nenhum é estrelado por mulheres. Dados coletados em: 25 maio 2018.

<sup>9</sup> Quadro de comediantes do Comedy Central . Disponível em: <http://standup.comedycentral.com.br/cast/comedycentral-standup>. Acesso em: 10 abril 2018.

Ainda sobre o tema, a escassez de mulheres fazendo humor pode também ter origem na relativa hostilidade com a qual assuntos relacionados às mulheres e a tudo que se conecta ao universo feminino são tratados na linguagem humorística do *stand-up*. Isto é, além dos grupos de comédia serem compostos em sua maioria por homens, não raro é encontrar piadas que se refiram às mulheres de modo pejorativo, numa busca de diminuir, ridicularizar ou objetificar tudo que está ligado às mulheres de forma geral. Apenas para ilustrar, citamos aqui o exemplo da controversa piada do comediante Rafinha Bastos sobre Wanessa Camargo durante seu programa no ano de 2011, na qual se referiu à cantora de maneira considerada ofensiva, tanto que acarretou um processo judicial ao artista. Porém, essa forma de humor em que um indivíduo de grupos minoritários (mulheres, negros, gays, nordestinos, dentre outros) é o objeto da piada está cada vez mais em desuso em função de sua caracterização como politicamente incorreto<sup>10</sup>.

No próximo capítulo, começamos a desenvolver o dispositivo teórico-metodológico, primeiramente por meio da discussão da teoria de gênero e, posteriormente, por meio da análise dos quadros propriamente ditos.

---

<sup>10</sup> Este é um tema que gera muitas - e acaloradas - discussões atualmente, especialmente no ambiente humorístico. Apesar disso, por não ser o foco deste trabalho, não abordaremos questões relativas à definição do politicamente correto nesta pesquisa. Porém, acreditamos que mais discussões sobre este tema, especialmente no ambiente acadêmico, sejam muito interessantes e profícuas.

## 4. DISPOSITIVO TEÓRICO-METODOLÓGICO

### 4.1. Breve discussão sobre as teorias do gênero

Butler (2007), uma das mais importantes teóricas atualmente e que representa uma ruptura com as teorias feministas desenvolvidas nos anos 80, define o gênero como um fazer, como um processo que articula desejo, práticas sexuais e sexo e que, ao fim e ao cabo, constitui uma identidade sexual. Segundo ela, o gênero é um projeto, nada além do resultado de um processo mediante o qual as pessoas recebem significados culturais, mas também os inovam (BUTLER, 2007). Ou seja, o conceito de gênero não é uma categoria fechada ou mesmo binária, como é o sexo, cuja definição é biológica; o gênero se assemelha mais a uma performance. Butler (2007) questiona a ideia de que a feminilidade e a masculinidade são puramente naturais ou performativas, e predica que o corpo é moldado pela cultura mediante o discurso. Ou seja, escolher um gênero significa interpretar as normas de gênero de tal maneira que elas sejam organizadas e reproduzidas de outra forma.

Sobre o tema e de acordo com Lamas (2000), o gênero é um conjunto de práticas, “representações e prescrições sociais que se organizam em função de uma simbolização das diferenças anatômicas entre homens e mulheres” (LAMAS, 2000, p. 4). Além disso, ela define o gênero como uma atuação cuja condição coercitiva e fictícia se sujeita a um ato subversivo. Coercitiva porque ainda que não se limite ao biológico, é por essa categoria influenciado, e fictícia porque é também um processo simbólico de significação. Lamas (2000) assinala que, uma vez significados os corpos de homens e mulheres a partir de uma lógica que considera apenas o biológico, os papéis que deverão ser interpretados por cada um serão perpetrados por práticas discursivas e não-discursivas, de modo que a dominação simbólica do homem seja considerada natural. Não obstante as lutas por igualdade entre os gêneros sejam seculares, permaneceram em forma de estruturas socioeconômicas e imaginárias o sexismo e a desigualdade, bem como os discursos hierarquizantes do feminino e do masculino, informando deste modo, os valores instituídos (SWAIN, 2005).

Nesse sentido, o discurso assume um papel importante, porque a desigualdade política e social se dá a partir de determinadas práticas, discursivas e não-discursivas, que se instauram no desenho das formações sociais. Por esse ângulo, “os sentidos produzidos criam, portanto, a diferença e estabelecem papéis e controles, disciplinas e possibilidades, segundo

as características apontadas como diferentes”. (SWAIN, 2005, p. 341).

Lembramos que estes mesmos discursos exclusivos baseiam-se em uma construção a partir de um referente arquétipo: homem, branco, ocidental, jovem, de posses e hétero (SOIHET, 2005). Deste modo, as desigualdades fundam-se em um discurso de evidência que, a partir do argumento biológico, procura ocultar que a ideia de diferença sexual pressupõe um aparato valorativo e que vai muito além do biológico, perpassando as esferas do cultural, social, histórico, político e discursivo. Sobre o tema, Butler, cujas teorias têm sido utilizadas para desnaturalizar os valores componentes das representações femininas, afirma que

[...] a questão do ‘sujeito’ é crucial para a política, e para as políticas feministas em particular, porque os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por meio de certas práticas de exclusão que não ‘aparecem’ uma vez que a estrutura jurídica está estabelecida. [Tradução livre] (BUTLER, 2007, p. 3).<sup>11</sup>

Consoante a essas teorias, Swain (2005) aponta a produção de sentidos nas práticas discursivas do cotidiano na constituição da pessoa, que inserida em uma lógica do processo de negociação - que são os jogos da relações sociais -, desenvolvem trocas simbólicas em um espaço de intersubjetividade. Outro fator que se deve considerar é que a palavra ‘mulher’ - ou seu plural, ‘mulheres’ - não representa uma categoria homogênea, pois se somos construídos a partir das experiências e práticas sociais discursivas e não-discursivas, cada pessoa tem uma experiência de ser diferente. Nesse contexto, torna-se improficuo e errôneo tratar ‘mulher’ como uma categoria homogênea, uma vez que “a experiência leva em conta as práticas sociais e cotidianas dotadas de histórico e social, formadoras do humano”. (LAURETIS *apud* SWAIN, 2005, p. 346). No mesmo sentido, Butler (2007, p. 4) afirma o seguinte:

Se alguém ‘é’ uma mulher, então certamente ela não representa todas; o termo falha ao ser exaustivo, não devido às pessoas pré-gênero que transcendem a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre é constituído coerentemente ou consistentemente em diferentes contextos históricos, e porque gênero intersecciona com raça, classe, etnia, modalidades sexuais e religiosas de identidades constituídas discursivamente [tradução livre].<sup>12</sup> (BUTLER, 2007, p. 4).

De forma complementar a essa ideia, trazemos a formulação de Swain (2005) que

---

<sup>11</sup> No original: “*The question of ‘the subject’ is crucial for politics, and for feminist politics in particular, because juridical subjects are invariably produced through certain exclusionary practices that do not ‘show’ once the juridical structure of politics has been established.*” (BUTLER, 2007, p. 3).

<sup>12</sup> No original: “*If one ‘is’ a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered ‘person’ transcends the specific paraphernalia of its gender, but because is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual and regional modalities of discursively constituted identities.*” (BUTLER, 2007, p. 4).

entende que embora haja essa singularidade no ser mulher, ela não apaga os dados que essencializam, criam e cristalizam o ser mulher socialmente, pois são “representações sociais que definem comportamentos e atitudes semelhantes e inteligíveis, representações sociais que criam o feminino e às quais nos assujeitamos... ou não.” (SWAIN, 2005, p. 350). No que concerne, portanto, ao tema da presente pesquisa, o fato de a comediantes fazer seu corpo presente nos palcos de *stand up* pode ser considerado um modo de não se assujeitar às representações femininas clássicas.

Como Possenti (1998), acreditamos que os textos humorísticos são uma “verdadeira mina para os linguistas, que ainda não os consideraram” (POSSENTI, 1998, p. 22). Ademais, acreditamos que o humor possui um grande poder mobilizatório, que pode tanto incluir quanto excluir, por meio do riso, grupos marginalizados. Sobre o tema, citamos Soihet (2005):

[...] o que fica evidente é que algo aparentemente inofensivo como a zombaria, o deboche configuram-se como modalidades de violência, buscando inocular representações com vistas à conservação do status quo através da ridicularização de movimentos em prol de mudanças com relação aos papéis exercidos por mulheres e homens na sociedade. (SOIHET, 2005, p. 333).

Em outras palavras, a violência não necessariamente precisa ser física; pelo contrário, as violências simbólicas acontecem e são decorrentes de uma normatização da cultura, da discriminação e submissão feminina e isso, como vimos, pode muitas vezes ser feito por meio do discurso humorístico. Entretanto, acreditamos que ainda que possam ser utilizados para excluir, os discursos de humor podem também incluir, e o fato de verificarmos uma presença feminina ocupando um lugar na produção deste discurso, fazendo seu corpo presente e sua voz ouvida, pode contribuir para a criação de um canal de fala entre o eu-mulher e o outro.

Nos próximo subcapítulo, damos seguimento à exposição dessas teorias a partir dos quadros de Bruna Louise.

#### **4.2. O que representa um corpo feminino no *stand up comedy***

De maneira a facilitar o movimento da análise dos três vídeos escolhidos para fazer parte do corpus desta pesquisa, dividimos os próximos subcapítulos de modo a demonstrar, primeiramente, o que e como significa a presença da comediantes Bruna no palco de *stand up comedy*, em segundo lugar, buscaremos pistas que nos indiquem a sua formação ideológica e,

por último, os efeitos de sentido dos dizeres de Bruna em relação a seus interlocutores no processo de interlocução com o outro e se seu dizer produz riso. Para isso, acionamos o dispositivo teórico-analítico ao mesmo tempo que trazemos a materialidade da fala da comediante. De igual forma, uma transcrição dos vídeos poderá ser encontrada nos anexos deste trabalho.

Neste primeiro subcapítulo, fazemos um movimento de análise que procurará definir de que modo o corpo de Bruna, um corpo feminino, significa em um palco de *stand up comedy*, um lugar de fala historicamente destinado para os homens.

É interessante ressaltar que todos os vídeos de Bruna Louise são de curta duração, o que nos leva a crer que, também, os espetáculos sejam curtos, todos com menos de cinco minutos, ao que podemos conjecturar a configuração de uma espécie de participação especial em show de outros comediantes. Isso, por si só, já representa uma diferença no que diz respeito aos espetáculos de *stand up comedy* estrelados por alguns comediantes famosos, todos homens e com duração média de 45 minutos a uma hora. Portanto, a presença de Bruna Louise em um palco de *stand up comedy* representa, por si só, uma ruptura com a ordem preestabelecida, que prescreve determinados comportamentos aos corpos dos homens e outros ao das mulheres ao ponto de que sejam naturalizadas (LAMAS, 2000), e que diz, por meio de práticas não-discursivas, que aquele não é o seu lugar, que seu corpo está, portanto, deslocado.

Nos vídeos, de um modo geral, é possível perceber que a comediante está ciente dessa exclusão velada – ou como diria Foucault (2012) está fora do discurso com base nos princípios de exclusão –, dessa resistência ao seu sexo, ao seu corpo, ao seu gênero, por fim. Porém, Bruna assume uma posição de resistência e de oposição a essa construção hierarquizada do feminino e do masculino (SWAIN, 2005), que prescreve os papéis e comportamentos de homens e de mulheres; enquanto a este está garantido o direito de escolher entre estar na plateia ou estar no palco, assumindo ou rejeitando um lugar de fala, àquele lhe é negado uma posição de fala, lhe restando apenas, em princípio, a opção passiva de figurar entre os espectadores do espetáculo.

Por meio de sua postura, e até mesmo de sua vestimenta, a comediante demonstra estar ciente também da sua posição de resistência, buscando fazer seu corpo e sua feminilidade presentes durante o tempo do espetáculo destinado a sua participação. Em todos os quadros analisados, bem como em outros visualizados para entendimento dos

procedimentos adotados pela comediante, mas que não fazem parte do corpus desta pesquisa por não se encaixarem nos pré-requisitos, Bruna está maquiada e penteada, com vestidos ou saias curtas e salto alto, ou seja, ela está, de certa maneira, conformada com o estereótipo de feminilidade proposto pela sociedade patriarcal. Observamos aqui que, embora este ato - conformar-se com o estereótipo de feminilidade - faça parte da performance da comediante quando no palco, ele se torna interessante enquanto escolha justamente porque é uma escolha incomum, controversa e muito significativa.

De um modo geral, sua escolha produz efeitos de sentido quando em um palco de *stand up comedy*, e reafirma a sua posição de fala a partir de um lugar feminino, especialmente porque ela está consoante com o estereótipo de feminilidade que dita que mulheres são vaidosas e que devem estar “sempre lindas”. Portanto, nesse sentido, ela rompe com a ordem social estabelecida para aquele ambiente, no qual se privilegia uma presença masculina em detrimento de uma presença feminina, reafirmando que ela não é apenas comediante, mas que ela é **uma** comediante do gênero feminino, que fala do lugar do feminino, a partir de um corpo de mulher e que opta por confrontar as práticas não-discursivas daquele ambiente ao se apresentar de salto alto, maquiagem e vestido.

Deste modo, o fato da comediante fazer seu corpo presente nos palcos de *stand up* pode ser considerado um modo de não se assujeitar às representações femininas historicamente construídas. E o fato de que ela faz isso se adequando exatamente à uma imagem ideal de mulher, ao contrário de ser contraditório, parece reafirmar esse ruptura. Em outras palavras, Bruna faz de seu corpo um instrumento para desfazer as hierarquias sexuadas (SWAIN, 2005), e contribui para modificar o imaginário social que discrimina os corpos femininos nos palcos de *stand up comedy*.

Com isso, dois movimentos acontecem: o primeiro é de choque entre a imagem historicamente construída de um comediante de *stand up* - geralmente um homem de estilo despojado e que fala obscenidades -, que contrasta fortemente com a imagem de uma mulher que usa salto alto e maquiagem; o segundo movimento é o rompimento que esse corpo feminino causa no *status quo* preestabelecido, contradizendo a ideia de que ‘mulher não tem graça’ e que serve apenas para ser o mote da piada, fato que é endereçado por Bruna logo no início de um dos seus quadros. Por exemplo, no início do vídeo intitulado ‘Homem’ (4:14, 2017), Bruna abre o seu espetáculo da seguinte maneira:

*E aí, gente, tudo bem? Já ouviram falar muito mal de mulher hoje ou não? Já! Sempre tem uma que diz sim.* (Homem, 4:14, 2017).

Esta pergunta aparentemente simples intenta produzir e controlar o importante efeito de sentido de definir quem é a plateia de Bruna, de quem e com quem ela falará durante seu curto espetáculo e, mais que isso, tem a pretensão de estabelecer uma irmandade entre as mulheres da plateia. A sua pergunta inicial ‘já ouviram falar muito mal de mulher hoje?’ revela uma realidade, aquela assumidamente marcada pelo ponto de vista assumido por Bruna, sobre os palcos de *stand up comedy*: a de que seu lugar, enquanto mulher, deveria ser na plateia, junto às outras mulheres, e rindo das piadas contadas pelos comediantes que possuem a palavra. Isso pode apontar para um sentido que escapa do dizer de Bruna, de que ela própria não tem consciência do efeito da sua presença naquele contexto e do que ela representa na perspectiva dos movimentos feministas mais atuais, inclusive; porém, e como já demonstramos, ela parece saber que o simples fato de ali estar significa um desafio, uma afronta ao que Foucault (2012) chamaria de prática não-discursiva, e que, ao estar ali, ela estaria assumindo um lugar de fala que originalmente não seria o seu.

Portanto, podemos concluir que o simples fato de Bruna estar ocupando aquele lugar de fala é incrivelmente significativo porque significa um rompimento na ordem estabelecida, um não assujeitamento de seu corpo e de sua feminilidade às práticas discursivas e não-discursivas que regulam os corpos e comportamentos daquele ambiente. Porém, como demonstraremos nas próximas seções, o seu dizer parece entrar contradição com a sua proposta, ou ao menos não completa o rompimento que historicamente delimita os lugares dos corpos e dos dizeres de si.

### **4.3. Os efeitos de sentidos que emergem de seu discurso: as mulheres**

Nesta seção do trabalho, trataremos de discutir mais a fundo as questões relativas às formações discursivas em torno dos temas ‘homem’ e ‘mulher’ que parecem emergir a partir do dizer da comediante Bruna Louise nos três quadros analisados. Iniciamos dizendo que, embora a comediante se identifique como feminista<sup>13</sup> e que busque representar as mulheres,

---

<sup>13</sup> Essa informação pode ser encontrada em alguns dos vídeos disponíveis no canal da comediante, intitulados ‘Desbocada - Bruna Louise’.

não ficar claro de e com quais mulheres ela fala. Além disso, seu dizer parece se contradizer quando analisamos discursivamente sua fala.

Na sequência, trazemos a fala de abertura do vídeo ‘Homens’:

*Então levanta a mão aí quem é mulher. Tá com dúvida olha dentro da calcinha, vai gente!*” (Anexo I - Homem, 4:14, 2017 - grifos nossos).

Esta fala nos revela uma pista muito interessante sobre a formação discursiva da comedianta sobre ‘mulher’, e subsequentemente ‘homem’. A partir de sua fala, podemos definir que, para Bruna Louise, o termo ‘mulher’ se refere a uma categoria puramente biológica, que pode ser definida unicamente pelo que ‘há dentro da calcinha’, pelos atributos e características físicas que entende serem próprias da mulher, o que se encaixa na descrição de sexo de Butler (2007). Em outro vídeo, intitulado ‘Tipos de Pinto’, esse posicionamento fica mais claro:

*[...] é que é engraçado, a gente não tem, não sabe como é que é ter aquela linguiça balangando [risos]. A gente não sabe... [...]*” (Anexo II, Tipos de pinto, 3:45, 2016 - grifos nossos).

Neste trecho, pode-se inferir que a separação entre homens e mulheres, do ponto de vista da comedianta, se dá não por meio de uma construção psicossocial (BUTLER, 2007), mas por meio de uma diferença biológica entre os corpos masculinos e femininos que, em última instância, acaba por ditar os papéis atribuídos a cada um. Parece-nos que a sua definição do feminino parte de uma lógica falocêntrica, que marca a mulher como um masculino em outro corpo, (LAMAS, 2000); do homem como aquele que tem ‘uma linguiça balangando’, enquanto a mulher é aquela que não tem ‘nada dentro da calcinha’. Indo mais além, podemos interpretar que, em realidade, o que o homem possui, muito mais do que ‘uma linguiça balangando’, é o seu direito de fala assegurado pelo sistema de práticas sociais e políticas não-discursivas, e à mulher resta o desejo de liberdade de ação, o desejo de possuir a palavra e adonar-se do discurso (FOUCAULT, 2009).

É necessário também atentar para um fato muito interessante que nos chamou muito a atenção: o tema homem *versus* mulher parece ser um tema que percorre todos os quadros de *stand up comedy* de Bruna Louise, especialmente os quadros analisados. Isto aparece praticamente em todos os vídeos, mas um em particular nos chamou a atenção. Trata-se da

sequência do primeiro vídeo aqui descrito e que pode ser encontrado no anexo I deste trabalho, o vídeo ‘Homem’ (4:14, 2017). Na sequência da abertura de seu espetáculo, a comediante comemora o fato de haver muitas mulheres na plateia, especialmente porque, em suas palavras “[...] *hoje eu vim falar mal de homem mesmo [...]*”.

Esta fala estabelece, logo de início e de uma vez por todas, quem é seu público-alvo. Ou seja, Bruna Louise não pretende fazer piadas sobre a sua vida, coisa que a comediante raramente faz em seus vídeos, sobre o trabalho ou questões cotidianas da vida das pessoas em geral; neste espetáculo em questão, a comediante se propõe a falar mal de homens, e isso parece transbordar e perpassar todos os outros vídeos, ainda que tampouco fique claro de quais homens a comediante fale. Deste modo, Bruna parece querer estabelecer uma linha de diálogo quase que exclusivamente com as mulheres da plateia, escolhendo o seu interlocutor e predefinindo o modo como suas palavras devem ser entendidas. Esta fala, que em última instância está baseada em um discurso da diferença irreconciliável entre homens e mulheres, define, de certo modo, todo o estilo humorístico adotado por Bruna Louise quando atua em espetáculos de *stand up comedy*.

Como observamos anteriormente, raramente a comediante assume uma posição de ‘eu’ no seu dizer. Interessante notar que a comediante parece evitar o uso da primeira pessoa do singular em suas falas, o fazendo em apenas três situações ao longo dos vídeos:

1. Para expressar o desejo de ‘ter um pinto’ no vídeo ‘Homem’ (4:14, 2017);
2. Para contar o caso de sua amiga, ao final do vídeo ‘Tipos de pinto’ (3:45, 2016);
3. Para prestar uma homenagem às mulheres no quadro intitulado ‘Homenagem dia das mulheres’ (2:35, 2015).

Isto é interessante porque, ao passo que muitos comediantes deste estilo humorístico, homens e mulheres, buscam reivindicar para si as histórias que contam e as situações pelas quais passam, Bruna parece assumir seu próprio dizer de uma maneira esquiva, de modo que parece querer se afastar de seu lugar de fala e assumir uma posição neutra<sup>14</sup>, como uma espécie de comentarista antropológica (MINTZ, 1985) que, em última instância, busca representar todas as mulheres da plateia. E aqui temos outra pista sobre em qual formação discursiva se encaixa a mulher, e subsequentemente os homens, no entendimento de Bruna;

---

<sup>14</sup> Isto pode ter origem em uma possível negociação compensativa, da qual fala Butler (2007), ou seja, a comediante ‘negociou’ este posicionamento em troca da possibilidade de assumir este lugar de fala.

em seu dizer homem e mulher emergem enquanto categorias diametralmente opostas e, entretanto, homogêneas.

Em suas piadas, Bruna não fala com uma mulher em específico, ela busca falar com e por todas as mulheres; ela não fala sobre si, sobre seus hábitos, e nem mesmo sobre uma mulher específica, mas parece querer falar em nome de todas e para todas as mulheres. Porém, como indicam Butler (2007) e Swain (2005), isso é impossível, dado o fato de que ‘mulher’ não é uma categoria homogênea. O mesmo seria válido para os homens, que parecem emergir enquanto uma categoria homogênea - “todos os homens são iguais” -, agir de maneira semelhante e, inclusive, podem ser definidos e classificados por seus atributos físicos, uma vez que no vídeo ‘Tipos de Pinto’ (3:45, 2017) a comediante busca fazer uma classificação dos homens de acordo com o seu órgão sexual. Nota-se que quando a comediante aborda a mulher ou o homem, assim o faz como se estivesse tratando de categorias e, o mais interessante de se notar, categorias estereotipadas do que é ser homem e o que é ser mulher na ordem do contemporâneo.

No caso do primeiro vídeo, podemos citar os seguintes exemplos:

*“**Homem** é um bichinho desgraçado né, gente? **Homem** adora reclamar de mulher, **homem** fala que **mulher** demora muito pra se arrumar pra sair. É verdade, **a gente** demora mesmo, mas pelo menos **a gente** sai de casa bonitinha [...]”*. (Anexo I, Homem, 3:45, 2017 - grifos nossos).

*“[...] daí, aquele sutiã pesando 3 kg de ferro e bojo porque **cê** não tem peito [risos]. **Aí** salta aquela haste da meia taça que fica entrando aqui no **teu** sovaco [risos] [...]”*. (Anexo I, Homem, 3:45, 2017 - grifos nossos).

Nestes dois exemplos retirados do mesmo vídeo, podemos observar dois movimentos importantes: o primeiro é uma classificação e categorização de seus interlocutores entre homens e mulheres, em uma lógica em que se estabelece um nós que está contra eles, especialmente em função do termo ‘homem’ aparecer em oposição à ‘mulher’; enquanto o homem é um bichinho desgraçado, a mulher parece estar na injusta posição de vítima do julgamento e reclamações dos homens. O segundo movimento é a homogeneização dos conceitos de homem e mulher que, ao que parece, apaga as singularidades que essencializam e criam o ser homem e o ser mulher na sociedade, isso porque faz parecer que todos os

homens reclamam das mulheres e que todas as mulheres demoram para se arrumar, o que toma esses sujeitos de forma generalizada e pelo discurso de senso comum. Ou seja, em seu dizer não são levadas em conta as individualidades nem tampouco as singularidades de cada sujeito. No segundo exemplo citado, também podemos ver um dos mecanismos que Bruna utiliza para se afastar de sua singularidade ao dizer de si e assumir uma pretensa neutralidade: o uso dos termos ‘cê’ e ‘teu’ indicam que ela toma a plateia, em especial as mulheres da plateia, enquanto uma singularidade homogeneizada.

Outro exemplo disto pode ser verificado no vídeo ‘Homenagem Dia das Mulheres’ (2:35, 2015), que pode ser encontrado no anexo III deste trabalho:

*[...] porque mulher, gente, eu não tenho uma maneira fofa de dizer, a gente se fode muito. Mulher se fode. (Anexo III, Homenagem Dia das Mulheres, 2:35, 2015 - grifos nossos).*

***Toda mulher** procura o homem perfeito, o homem que, quando conversar comigo, olhe nos meus olhos e não no meu peito [...]. (Anexo III, Homenagem Dia das Mulheres, 2:35, 2015 - grifos nossos).*

Nestes dois trechos, a comediante mais uma vez se coloca em um lugar de fala que parece tomar e homogeneizar a categoria mulher e querer colocar-se enquanto representante da mesma, afirmando que ‘toda mulher se fode’, ou seja, passa por problemas; afirmando saber o que ‘toda mulher procura’, o que no caso é o homem perfeito. A partir destas observações, é muito interessante atentar para o movimento feito por Bruna que, ao mesmo tempo em que busca reafirmar sua presença feminina por meio de sua postura, parece querer se afastar desse lugar reivindicado e, por que não dizer, conquistado por ela para assumir uma posição de fala em um lugar aparentemente neutro, mas que se revela ser uma fronteira perigosa do discurso, generalizante e homogeneizadora.

Notamos também que, nesse movimento de homogeneização, Bruna parece excluir todas as mulheres que não se adaptam ao binarismo de gênero, como entendido por Butler (2007), ou seja, todas as mulheres trans, homo ou bissexuais não estão consideradas como suas possíveis interlocutoras.

*[...] aí o que o que cara faz, o que o namorado, o marido, o que ele faz? ‘Amor, se ajeite que eu tô passando aí’. Aí a gente (pulinhos) ‘ai, onde é que a gente*

vai?'. *Aí o que o desgraçado fala? Surpresa [risos]. Só que aí assim, o cara te liga pra sair, você vai lá e se arruma. Cê tá linda, maravilhosa, maquiada que nem uma drag [risos], cabelos ao vento com aquela cara de propaganda de absorvente. Chega o namorado e diz: 'Amor, descobri uma barraquinha de cachorro quente [risos] que você vai ficar louca' [risos]. Vou, vou ficar louca [...]* (Anexo I, Homem, 4:14, 2017 - grifos nossos).

Nesse trecho, é possível observar o modo como, ainda que não intencionalmente, Bruna parece falar apenas com determinadas mulheres da plateia, no caso as mulheres heterossexuais e que possuem um parceiro homem, um namorado ou marido. Além disso, ela parece mais uma vez homogeneizar as mulheres em uma categoria que se preocupa em demasia com a estética do seu corpo, que se maquia, se arruma, usa salto e parece 'saída de um comercial de absorvente', e o faz não de um modo elogioso. A comparação entre a maquiagem da mulher e de *drag queens*, sujeitos cuja própria existência questiona as categorias de gênero, costuma ser pejorativa para as mulheres, uma vez que significa uma maquiagem exagerada. Esse sentido também parece emergir no discurso de Bruna. Além disso, parece-nos que, para Bruna, as mulheres que não se encaixam ou não se adaptam a esse modelo estereotipado estão excluídas do sua fala, bem como do direcionamento do seu dizer, ou seja, não são seus interlocutores. Também o fato de que essa mulher sem nome e sem rosto da qual Bruna fala parece ficar 'louca' quando os planos não saem de acordo com o planejado - [...] *vou, vou ficar louca [...]* - não contribui para a construção de uma imagem positiva da mulher, porque, de acordo com Siohet (2005), classificar como loucas as mulheres que não se encaixam no estereótipo de feminilidade, ou seja, uma mulher que não seja dócil, bela e calada, é uma estratégia antiga do sistema patriarcal, e amplamente utilizada, por exemplo, para minar o movimento das sufragistas na virada do século XX. Em outros trechos também é possível observar esse movimento:

*[...] essa é a hora que você olha pro teu pé, você colocou um sapato de salto alto que mais parece um andaime, (risos) cê não sabe se você calça ou se você escala o desgraçado. (risos) Aquele sapato que com certeza foi desenhado por alguém que tem 3 dedos do pé. Os outros 2 tão gangrenando ali dentro. [...]*" (Anexo I, Homem, 4:14, 2017 - grifos nossos)

Neste trecho fica bem claro em qual formação discursiva Bruna encaixa as mulheres: as mulheres emergem como seres extremamente vaidosos, que usam ‘saltos que mais parecem andaimes’ e que portanto dificultam o caminhar; que deixam gangrenar os próprios dedos pela beleza. Bruna coloca-as como sujeitos próximos da irracionalidade e que, em nome e em busca de um padrão de beleza inatingível, são capazes de torturar e mutilar o próprio corpo para atingir um padrão estético socialmente aceito. No trecho final deste quadro também é possível observar esse movimento:

*[...] aí você lembra que tá de meia calça. Meia calça não é criação de deus. Homem não sabe porque homem só usa meia calça quando vai assaltar alguém [risos]. Mas meia calça é o seguinte, gente: você anda, ela desce, você puxa, ela rasga. Não tem o que fazer com a filha da puta [risos]. Daí, aquele sutiã pesando 3 kg de ferro e bojo porque **cê não tem peito** [risos]. Aí salta aquela haste da meia taça que fica entrando aqui no teu sovaco [risos]. Cê parece um espeto de frango, cê quase morre [risos e aplausos]. Mas pior quando **cê quer colocar um sutiã tomara que caia** [risos]. Onde é que ele mora? Aqui (aponta pra barriga) [risos]. **Aí cê fica com 4 tetas: as falsa e as murcha aqui em cima** [risos]. **Só que aí você quer ficar magra, quer ficar linda, põe um cinta bege**[risos]. Aquilo é tão apertado que cê não consegue comer, não consegue sentar, não consegue respirar. Se você peidar, você explode [risos]. Cê fica magra? Fica! Fica fina. Mas entenda a física da coisa, gente, toda aquela gordura tem que ir pra algum lugar. Forma um muffin aqui em cima de banha e aquilo cê se olha no espelho, **cê parece um salame amarrado** [risos]. **Uma coisa horrível!** (Anexo I, Homem, 4:14, 2017 - grifos nossos).*

Ou seja, em sua fala a mulher parece obrigada por forças invisíveis a se submeter, a se autoinflingir as mais variadas torturas: usar salto alto, meia calça, sutiã, cinta-liga, coisas que causam desconforto e, em muitos casos dor, apenas para se conformar, para conformar seu corpo às regras ditadas por um sistema patriarcal que define o que é ser mulher. O corpo da mulher, que aqui aparece mais como um corpo desfigurado - ‘sem peito’, com ‘tetas murchas’ e ‘cheio de banha’ -, ainda que passe por todas essas torturas, não se adequa ao que lhe é esperado, ao que lhe é cobrado, e ao final fica, nas palavras da própria comediante “uma coisa horrível!”. Ou seja, o corpo da mulher aparece como uma coisa, uma matéria física sem forma

definida e sem nome, uma coisa que parece incomodar e ocupar um espaço desnecessário e que, justamente por isso, deve buscar de todas as formas torná-lo o mais aceitável possível e, ainda que isso signifique torturar o próprio corpo, o resultado final pode não ser o esperado.

Outros termos e metáforas são usadas para definir o corpo da mulher: “cê parece um **espeto de frango**” e “cê parece um **salame amarrado**”. Esses termos ‘frango’ e ‘salame’ parecem associar o corpo da mulher a um objeto/produto, a um alimento que pode ser consumido, muito mais do que um ser com vontades e desejos próprios, do que alguém que possui autonomia, o direito e capacidade de adonar-se do seu próprio corpo e de seu próprio dizer de si.

Em outro vídeo, o quadro ‘Homenagem Dia das Mulheres’ (2:35, 2015), Bruna começa com a intenção de fazer uma homenagem a todas as mulheres da plateia, mas ao invés disso, um dos efeitos de seu dizer coloca a mulher em uma posição de liberdade e autonomia restringidas pela sua diferença em relação ao homem e que se convertem em uma hierarquia de desigualdade (SIOHET, 2005). Eis como a comediante encerra o seu quadro de humor:

*Toda mulher procura o homem perfeito, o homem que, quando conversar comigo, olhe nos meus olhos e não no meu peito. Um cara cara bonito, **que me abra o pote de palmito**. Um cara bacana, um cara camarada, que acerte o buraco da privada e **que não deixe a cueca freada**. Um cara sincero, que não minta e que tenha mais de 1,30. Um cara honesto, de bom coração, que quando estiver perdido na rua, pare para pedir informação. **Que não brigue comigo quando se eu arranhar o carro no portão e que ainda pague a fatura do meu cartão**. Um cara romântico, que não tenha medo de um ‘i love you’ e que não insista tanto pra comer meu.... O Brasil, começou a putaria. (Anexo III, Homenagem dia das Mulheres, 2:35, 2015 - grifos nossos).*

Embora o tema sua enunciação seja de fato o homem, ponto que abordaremos mais tarde, aqui a mulher aparece como um ser frágil, recatado e muito mais emocional e irracional que o homem; como um sujeito que necessita de um homem para uma tarefa simples como ‘abrir o pote de palmito’. A mulher pode ser compreendida nessa fala como um ser que não tem aptidões básicas, que não sabe dirigir um carro, já que precisa do perdão do homem quando ‘arranhar o carro no portão’. Além disso, a fala da comediante parece implicar que a mulher necessita de um homem que ‘pague a fatura do seu cartão’, indicando que, para Bruna,

a mulher está em posição de inferioridade econômica em relação ao homem. Isso parece encaixar o dizer da comediante em uma formação discursiva que dita que o sustento da mulher é responsabilidade única e exclusiva do homem. Nesse ponto, chamamos a atenção para a contradição de que estamos falando neste trabalho, pois ao mesmo tempo em que constrói um dizer de e para a mulher, o faz de modo a reproduzir uma imagem de mulher inscrita submissa e interesseiras; ou seja, o efeito de sentido que emerge a partir do dizer de Bruna parece afirmar que tudo que uma mulher busca é um homem que a sustente, que banque seus caprichos e pague suas contas.

Além disso, a mulher do discurso ao qual Bruna se filia parece ser excluída da esfera pública e organiza sua vida na esfera doméstica e ao redor do homem, já que além de um homem que a banque, o seu “homem ideal” também não deverá deixar ‘a cueca freada’, uma referência ao fato de que é sua obrigação lidar com esse incômodo, com as tarefas da esfera doméstica, como lavar, passar, cozinhar. Por fim, no âmbito desse discurso, a mulher tem sua vida legitimada em função da existência de um homem qualquer, especialmente se o homem em questão for o seu parceiro, uma vez que seu dizer reforça o discurso de senso comum de que “Toda mulher procura o homem perfeito”.

Em outro trecho do mesmo vídeo, Bruna faz uma afirmação categórica sobre as mulheres que implica uma outra formação discursiva: todas elas sofrem porque ser mulher é extremamente difícil.

*[...] porque mulher, gente, eu não tenho uma maneira fofa de dizer, a gente se fode muito. **Mulher se fode.** Porque é foda, sabe? Às vezes **você tem que engolir o seu choro porque cê tem que ser forte, entendeu?** Às vezes você quer matar o cara, mas não pode, porque tem leis. Aí cê fica, que nem eu, levei meia hora pra estacionar meu carro. **A gente sofre, entendeu?** (Anexo III, Homenagem dia das mulheres, 2015 - grifos nossos).*

Tem-se nessa passagem que a mulher sofre porque tem a obrigação de ‘engolir o choro’ e ser forte, ou seja, parece-nos que a mulher, no entender da comediante, foi colocada em uma posição que exige muito dela, sob constante pressão quase impossível de suportar, mas que, ainda assim, não pode demonstrar descontentamento porque tem a obrigação de ser forte. Ainda que tais pressões ajam sobre a mulher, no dizer de Bruna, isso parece fazer referência a um tempo em que a mulher era considerada naturalmente mais frágil, sensível,

irracional e emocional que o homem e que, portanto, podia demonstrar as suas emoções sem medo. Agora, no entanto, é necessário que ela engula o choro e não demonstre suas fragilidades em função de uma nova posição discursiva na qual é posto esse sujeito em que já não lhe é permite mais esse modo de ser e estar no mundo.

Por fim, passamos à análise do vídeo intitulado ‘Homens’, no qual outro indício da formação discursiva de Bruna parece emergir:

*[...] então homens, entendam isso: **quando a gente vai ver o pinto de vocês pela primeira vez a sensação é mais curiosidade, sabe, não é tesão.** Tipo, a gente quer pegar, mas não é PEGAR. É pegar tipo (onomatopeias e gestos com a mão) [risos]. Sabe? Dar um peteleco na cabeça [risos]. A gente quer brincar, a gente quer morder mole [risos]. Quer tacar fogo num pentelho e fazer uma carinha [risos]. Quer lavar na máquina, esquentar no microondas [risos]. A gente acha legal, pinto [risos]. (Anexo II, Tipos de Pinto, 2016 - grifos nossos).*

Nesse fragmento da fala da comediante, toda a sexualidade da mulher, todo o desejo sexual parece desaparecer em detrimento do surgimento de uma figura caricata e quase infantil, que sente mais curiosidade do que tesão ao ver um pênis pela primeira vez; cujo desejo reside em ‘dar um peteleco’, ‘tacar fogo no pentelho e fazer uma carinha’. Ou seja, em seu dizer, o órgão sexual masculino desperta curiosidade e não prazer ou desejo sexual. Nesse contexto, é certo dizer que a mulher aparece como um ser que não é dotado de desejo sexual, infantilizada inclusive na maneira como se refere ao pênis – comediantes homens, em geral, ao referenciar o órgão sexual masculino usam os termos como ‘pau’, ‘rola’, ‘cacete’, ‘piroca’, ‘caralho’.

Neste contexto, Bruna parece encaixar as mulheres, as quais ela considera enquanto uma categoria homogênea, na posição que lhes é outorgada pelo próprio sistema patriarcal. Ainda que busque se colocar no lugar de uma representante do gênero feminino e assumir o seu espaço de fala na posição-sujeito mulher, ela acaba trazendo no seu dizer formações discursivas marcadas por um discurso de cunho machista e que reforça o estereótipo de mulher frágil, difícil, complicada e vítima de um sistema cruel que a obriga a se adequar tanto física (salto, maquiagem, ‘cintas’) quanto emocionalmente (engolir o choro).

No próximo subcapítulo analisamos a forma como emerge o sentido de ‘homem’ no discurso de Bruna Louise.

#### 4.4. Os efeitos de sentidos que emergem de seu discurso: os homens

Já abordamos brevemente este tema nos capítulos anteriores, uma vez que o tema ‘homem’ permeia todos os quadros da comediante aqui analisados, porém, torna-se importante lembrar que outro fator interessante é que, embora Bruna se proponha a falar com as mulheres e para as mulheres, os temas das suas piadas giram sempre em torno de uma figura masculina, também homogênea. Como consequência, ao invés de ‘falar mal dos homens’, e construir na sua enunciação uma hierarquia que busque demonstrar a superioridade da mulher - como parece ser sua intenção -, invertendo assim as posições de poder da sociedade em que o homem ocupa um lugar de fala privilegiado, ela acaba fazendo o oposto.

Por exemplo, logo no início do vídeo ‘Homens’, cujo próprio título não estabelece diálogo com as mulheres, a comediante estabelece diálogo com um espectador que está na plateia e afirma que ‘talvez implique um pouco’ com ele, como mostra o trecho abaixo:

*Porque entendam, homens... como é que é teu nome? Bruno. Você é homem? Ah que bom! A gente pergunta porque né, cê que sabe. Então Bruno você está bem aqui na minha frente então **talvez eu implique um pouco com você.. talvez tá, vamos ver o que acontece.** (Anexo I, Homem, 2017, grifos nossos)*

Em seguida, Bruna aponta os motivos pelos quais os homens são ridículos.

***Homem é um bichinho desgraçado** né, gente? Homem adora reclamar de mulher, homem fala que mulher demora muito pra se arrumar pra sair. É verdade, a gente demora mesmo, mas pelo menos a gente sai de casa bonitinha. E vocês, que levam uns 3 minutos pra se arrumar pra sair, pra sair de casa de regata [risos] combinado com croc [risos]. E gente, entendam uma coisa, nada contra regata, mas **você pode ser lindo, sarado, gostoso, Caio Castro, de regata você vai parecer um pedreiro** [risos]. Não tem escapatória porque a regata, fica aqueles pelos saltando aqui embaixo do suvaco, molhadinho de suor, que parece que tem um sabiazinho morto aqui embaixo, sabe? [risos] É nojento. (Anexo I, Homem, 2017, grifos nossos)*

*[...] aí o que o que cara faz, o que o namorado, o marido, o que ele faz? 'Amor, se ajeite que eu tô passando aí'. Aí a gente (pulinhos) 'aí, onde é que a gente vai?'. Aí o que o desgraçado fala? Surpresa [risos]. Só que aí assim, o cara te liga pra sair, você vai lá e se arruma. (Anexo I, Homem, 4:14, 2017 - grifos nossos)*

No enunciado de Bruna, o termo homem emerge como uma figura ridícula, que é incapaz sequer de se arrumar ou de entender a as necessidades emocionais de uma mulher; quase como uma criança que precisa ser guiada e ensinada por um adulto. Além disso, as supostas falas do homem, quando pronunciadas por Bruna assumem um tom extremamente caricato, quase estúpido, enquanto a mulher aparece como superficial e infantilizada. Porém, isso é mais facilmente observado na sua performance em vídeo.

Em outro quadro, 'Tipos de Pinto' (3:45, 2016), cuja temática gira apenas em torno do falo, o homem deixa de ser considerado um ser psicossocial e passa a ser categorizado apenas como uma parte, no caso o seu órgão sexual. Esse procedimento é observado muitas vezes também em quadros de comediantes homens que, por meio do discurso cômico, objetificam e sexualizam o corpo da mulher. No caso de Bruna, o corpo do homem é objetificado e classificado apenas biologicamente, segundo os critérios da comediante, por meio de um procedimento que, caso fosse a situação contrária - um homem objetificando e classificando uma mulher - seria considerado inapropriado e politicamente incorreto.

E embora (in)tente criar uma imagem cômica do homem, enquanto um ser ridículo e 'desgraçado', imagens que, ao fim e ao cabo, faça rir seus interlocutores - ou suas interlocutoras -, sua fala revela um efeito de sentido no qual o homem ainda permanece no lugar de supremacia em detrimento da figura feminina. Isso porque ele segue sendo a figura central do seu dizer, não apenas neste quadro, como também nos quadros nos quais Bruna se propõe a falar diretamente com o público feminino, como é o exemplo do quadro 'Homenagem Dia das Mulheres' (2:35, 2015), quadro humorístico analisado na seção anterior.

Diante deste cenário, parece-nos que, para a comediante, o fato de a mulher ser alvo de piadas, seja por causa de seu sexo ou por sua aparência, a habilita a 'falar mal', a fazer piadas que ridicularizem e objetifiquem os homens, do mesmo modo que esse procedimento, ainda hoje, é muitas vezes realizado no *stand up comedy* para se referir negativamente às

mulheres. Desse modo, este enunciado categorizante só faz sentido quando proferido por ela, uma mulher cisgênera que atua como comediantes, e neste contexto específico, ou seja, um show de comédia, em palco de *stand up comedy*.

Entretanto, é nossa teoria a de que este sentido que emerge a partir da performance e do dizer de Bruna Louise acaba exaltando as diferenças entre homens e mulheres e reafirmando um abismo entre ambos, em uma espécie de confirmação dos estereótipos clássicos de masculinidade e feminilidade. Isso se deve especialmente porque em suas piadas onde cita a figura masculina - tão homogênea e generalizante quanto a figura feminina em seu dizer -, Bruna se movimenta no jogo parafrástico, mas não necessariamente no jogo polissêmico. Em outras palavras, ela faz uso de estruturas de piadas clássicas, como quando compara o pênis a uma linguiça (Tipos de Pinto, 3:45, 2016), por exemplo, ou quando recorre à imagem clássica de que os ‘homens não sabem se arrumar’ (Homens, 2:35, 2016), sem necessariamente trazer algo novo, sem oferecer um segundo ou terceiro sentido a ser descoberto por seus interlocutores, ou ao menos um que represente uma descoberta para seu interlocutor. Ou seja, ela se movimenta apenas no jogo parafrástico sem introduzir novos elementos que ofereçam uma possibilidade de ruptura, sem, portanto, se mover no jogo polissêmico. Observamos que o mesmo acontece quando Bruna se refere às mulheres.

Este movimento feito por Bruna acaba reforçando práticas discursivas e não-discursivas que afirmam existir uma hierarquização entre homens e mulheres, onde ao primeiro é garantido o direito de ocupar uma posição de fala, o direito de adonar-se do discurso, enquanto às mulheres essa posição é negada, ou concedida apenas em determinados contextos. Além disso, o efeito de discurso que emerge a partir do dizer e da performance da artista, parece intentar subverter essa ordem e colocar a mulher em posição superior à do homem, já que este último é o seu objeto cômico, a partir de um movimento de certo modo revanchista, isso porque ela parece ‘atacar’ os homens, classificando-os como ‘desgraçados’, ‘ridículos’ e infantis. Ainda assim, em seu dizer isto não parece funcionar, uma vez que, mesmo sendo ‘ridículos’, os homens seguem sendo a figura central do seu dizer, figura em torno das quais as mulheres centram a sua existência, se torturam em busca da imagem estética perfeita, além de depender financeira e emocionalmente.

Por isso, nossa análise investe na problematização modo de funcionamento dessas piadas uma vez que se percebe um movimento **novo** para a manutenção **do mesmo**, ou seja, a permanência de um estado de luta e tensão na já conhecida guerra dos sexos.

Neste sentido, concluímos as ideias aqui desenvolvidas e apresentamos os argumentos para a conclusão deste trabalho.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos citando, mais uma vez, Possenti (1998) e Siohet (2005), quando afirmam a força do discurso humorístico, que pode ser utilizado tanto para reafirmar quanto para questionar as estruturas de poder e as práticas discursivas e não-discursivas da sociedade. E estes são justamente alguns dos efeitos de sentido que parecem emergir não apenas do dizer de Bruna, mas de sua performance como um todo. Parece-nos que, ao fim, a comediante intenta questionar uma estrutura de poder, questionar as práticas discursivas e não-discursivas que definem que mulheres não têm graça e que, portanto, não podem tornarem-se donas do discurso humorístico.

Como procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, a própria presença da comediante em um palco de *stand up comedy*, não como objeto do cômico, mas como dona do próprio discurso, parece ser a evidência do questionamento, por parte da humorista, das práticas que regem corpos femininos e masculinos neste ambiente. Afinal, ao fim e ao cabo, sua presença neste ambiente rompe com o discurso corrente de que ‘mulher não sabe fazer humor’, uma vez que ali está ela, assumindo seu lugar de fala no palco ao mesmo tempo que se adona do discurso humorístico. Este fato, por si só e independente do seu dizer, é muito significativo, dado que Bruna adentra num campo discursivo da ordem do masculino, produzindo neste espaço uma ruptura, e assim, inscrevendo neste lugar outro modo de dizer, cujo efeito de sentido é uma nova possibilidade de discursividade de/da mulher, numa ordem que possibilita um outro modo de dizer da mulher, a partir da própria mulher. Neste sentido, consideramos também o que parece ter sido intencional na performance da artista e que transborda em seu dizer: a consciência do que seu corpo representa naquele espaço e a intenção de maximizar essa ruptura por meio do seu dizer, de suas piadas.

Entretanto, esta intenção da artista parece não se confirmar na sua fala, nas suas piadas, ao menos não sob a luz da análise do discurso. Ademais, esta incongruência entre aquilo que a comediante se propõe a fazer e o que de fato aparece como materialidade significativa deste dizer pode ter origem em uma negociação, tal qual define Butler (2007), que troca a possibilidade de se adonar do discurso humorístico, pela reafirmação de determinadas práticas discursivas e não-discursivas que transborda de seu dizer. Isto poderia ser encarado como uma indicação de ironia na performance da comediante, porém, essa

hipótese não parece se confirmar, especialmente dado o modo como suas piadas se estruturam.

Nos três quadros analisados neste trabalho, é possível perceber que a comediante tem uma definição biologizante dos homens e das mulheres, e que essa biologia parece determinar alguns comportamentos sociais. Neste mesmo movimento, percebemos também a relativa homogeneização do grupo ‘homens’ e do grupo ‘mulheres’ que emerge do dizer de Bruna. Por este motivo, torna-se difícil distinguir quem é a mulher com quem e da qual Bruna fala, e o mesmo é válido para os homens. Esta homogeneização parece colocar o dizer da comediante em uma fronteira perigosa do discurso, humorístico ou não, uma vez que acaba excluindo todos os interlocutores que não se adequam às normas de gênero da sociedade, ou que não se comportam como as mulheres e os homens das piadas de Bruna parecem se comportar.

Além disso, parece estar implícito o desejo exaltar uma figura de mulher - figura essa sem rosto e de difícil identificação - em detrimento da figura masculina, uma vez que a comediante parece buscar, por meio de seu dizer, ridicularizar e ‘falar mal de homens’, como ela própria coloca. Porém, a maneira esse discurso se estrutura parece produzir um efeito de sentido contrário, ou seja, ao invés de ridicularizar a imagem dos homens, ela parece ridicularizar a imagem desta mulher da qual e para qual fala.

No que diz respeito aos procedimentos humorísticos, as imagens e figuras de linguagem utilizadas por Bruna Louise, alguns deles analisados neste trabalho, já foram largamente utilizados no decorrer da história para ridicularizar grupos sociais minoritários. E, embora Bruna, de fato, utilize estes procedimentos algumas vezes para se referir à figura do homem, estes procedimentos aparecem muito mais vezes relacionados à imagem da mulher, que é associada a formações discursivas que a apresentam sempre como subjugada aos julgamentos do homem; como alguém que se tortura física e psicologicamente de modo a corresponder às expectativas da sociedade.

Portanto, o que parece ser a intenção inicial da artista - instaurar uma nova possibilidade de dizer sobre a mulher, a partir da mulher -, parece ser também malograda, uma vez que ao invés de criticar o sistema que classifica, hierarquiza, delimita e prescreve os corpos femininos e masculinos, desconstruindo assim alguns mitos sobre feminilidade e estereótipos femininos negativos, ela acaba reforçando discursos machistas e estereotípicos sobre homens e mulheres.

Concluimos afirmando, mais uma vez, que não nos foi possível esgotar tudo que pode ser dito sobre os temas do humor e gênero, nem tampouco tudo que poderia ser dito sobre os quadros humorísticos de Bruna Louise. Porém, esperamos ter contribuído para que, no futuro, mais pesquisas sejam feitas nesta área.

## 6. REFERÊNCIAS

**BERGSON**, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Título original: *Le Rire*. Traduzido da 375ª edição francesa, publicada em 1978 por Presses Universitaires de France, de Paris, França. Rio de Janeiro, RJ. Zahar Editores, 1983.

**BRAGA**, Sandro. Flutuação do sentido no atravessamento das materialidades significantes do texto cinético e da história em quadrinhos. In: FARIA, D. S. E.; FLORES, G. B.; NECKEL, N. R. M. (Org.). *Discurso, cultura e mídia: registros e discussões*. Palhoça: ed. Unisul, 2012. 275 p., il. (Coleção linguagens).

**BUTLER**, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. 3rd ed. New York\London: Routledge, 2007.

**DOUBLE**, Oliver. *Getting the Joke: the inner workings of stand-up comedy*. 2ª ed. New York. Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

**FOUCAULT**, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 1ª ed. 1969. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1995.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

**FREUD**, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905]. In: \_\_\_\_\_. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. 8.

**LAMAS**, Marta. *Diferencias de sexo, gênero y diferencia sexual*. In: Cuicuilco. Janeiro-Abril, 2000, v. 7..

**LOUISE**, Bruna. *Homens*. Comedy Central, 4:14, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EK-hgNLLvJU> . Acesso em: 6 maio 2018.

**LOUISE**, Bruna. *Tipos de Pinto*, 3:45, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vppmoNVkwWU> . Acesso em: 6 maio 2018.

**LOUISE**, Bruna. *Homenagem Dia das Mulheres*, 2:35, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9HSK-kX2x5k>. Acesso em: 6 maio 2018

**MINTZ**, Lawrence E. *Standup Comedy as Social and Cultural Mediation*. American Quarterly, Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor (Spring, 1985), pp. 71-80 Publicado por: The Johns Hopkins University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2712763>. Acesso em: 16 mai. 2017.

**MOREIRA**, Ester Roberta Cardoso. *Desvendando as punch-lines: construção e compreensão de sentidos na comédia de stand-up sob a perspectiva da linguística cognitiva*. 2015. 188f. Dissertação de Mestrado (Curso de pós-graduação em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

**ORLANDI**, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos* (1ª. ed:1990, Ed. Pontes). 3ª ed., Campinas: Pontes, 2001.

**PÊCHEUX**, Michel. *Papel da Memória*. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da Memória*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999, p. 49-57.

\_\_\_\_\_. *Análise Automática do Discurso (AAD-1969)*. In: GADET Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. De Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 2010. p. 59-158

**POSSENTI**, Sírio. *Os Humores da Língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Discurso, estilo e subjetividade*. Cap. 7: A forma no discurso. São Paulo, SP: Martins Fontes Editora, 1988. P. 113-p. 134.

**SOIHET**, Rachel. *Corpo feminino e formas de violência: discursos e práticas*. In: *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Org.: Tânia Navarro Swain e Diva do Couto Gontijo Muniz. - Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. Pgs. 305 - 336.

**SWAIN**, Tania Navarro. *Mulheres, sujeitos políticos: que diferença é essa?*. In: *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Org.: Tânia Navarro Swain e Diva do Couto Gontijo Muniz. - Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. Pgs. 337 - 354.

**TODOROV**, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

**ZOGLIN**, Richard. *Stand-up comedy*. Encyclopedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/stand-up-comedy>. Acesso em: 25 mai. 2017.

## 7. ANEXOS

### 7.1 Anexo A - Homem (2017, 4:14)

*E aí gente, tudo bem? [tudo] Já ouviram falar muito mal de mulher hoje ou não? Já!! Sempre tem uma que diz 'sim'! Então, deixa eu ver aí quem é mulher, levanta a mãozinha. Tá com dúvida olha dentro da calcinha, vai gente! [risos] Nossa mas tem muita mulher aqui hoje hein. Que bom, porque eu vim falar mal de homem mesmo. [aplausos e risos das mulheres da plateia]*

*Porque entendam, homens... como é que é teu nome? Bruno. Você é homem? Ah que bom! A gente pergunta porque né, cê que sabe. Então Bruno você está bem aqui na minha frente então talvez eu implique um pouco com você.. talvez tá, vamos ver o que acontece.*

*Homem é um bichinho desgraçado né, gente? Homem adora reclamar de mulher, homem fala que mulher demora muito pra se arrumar pra sair. É verdade, a gente demora mesmo, mas pelo menos a gente sai de casa bonitinha. E vocês, que levam uns 3 minutos pra se arrumar pra sair, pra sair de casa de regata [risos] combinado com croc [risos]. E gente, entendam uma coisa, nada contra regata, mas você pode ser lindo, sarado, gostoso, Caio Castro, de regata você vai parecer um pedreiro [risos]. Não tem escapatória porque a regata, fica aqueles pelos saltando aqui embaixo do suvaco, molhadinho de suor, que parece que tem um sabiazinho morto aqui embaixo, sabe? [risos] É nojento.*

*Aí o que o que cara faz, o que o namorado, o marido, o que ele faz? 'Amor, se ajeite que eu to passando aí'. Aí a gente (pulinhos) 'ai, onde é que a gente vai?'. Aí o que o desgraçado fala? Surpresa [risos]. Só que aí assim, o cara te liga pra sair, você vai lá e se arruma. Cê tá linda, maravilhosa, maquiada que nem uma drag [risos], cabelos ao vento com aquela cara de propaganda de absorvente. Chega o namorado e diz: 'Amor, descobri uma barraquinha de cachorro quente [risos] que você vai ficar louca' [risos da plateia].*

#### SUSPIROS

*Vou, vou ficar louca. 'Ai, amor, não fica assim, o cachorro quente é prensado' [risos]. Então enfia no rabo [risos]. Essa é a hora que você olha pro teu pé, você colocou um sapato de salto alto que mais parece um andaime, (risos) cê não sabe se você calça ou se você escala o desgraçado. (risos) Aquele sapato que com certeza foi desenhado por alguém que tem 3 dedos do pé. Os outros 2 tão gangrenando ali dentro.*

*Daí você lembra que tá de meia calça. Meia calça não é criação de deus. Homem não sabe porque homem só usa meia calça quando vai assaltar alguém [risos]. Mas meia calça é o seguinte, gente: você anda, ela desce, você puxa, ela rasga. Não tem o que fazer com a filha da puta [risos]. Daí, aquele sutiã pesando 3 kg de ferro e bojo porque você não tem peito [risos]. Aí salta aquela haste da meia taça que fica entrando aqui no teu sovaco [risos]. Você parece um espeto de frango, você quase morre [risos e aplausos]. Mas pior quando você quer colocar um sutiã tomara que caia [risos]. Onde é que ele mora? Aqui (aponta pra barriga) [risos].*

*Aí você fica com 4 tetas: as falsa e as murcha aqui em cima [risos]. Só que aí você quer ficar magra, quer ficar linda, põe um cinto bege [risos]. Aquilo é tão apertado que você não consegue comer, não consegue sentar, não consegue respirar. se você peidar, você explode [risos]. Você fica magra? Fica! Fica fina. Mas entenda a física da coisa gente, toda aquela gordura tem que ir pra algum lugar. Forma um muffin aqui em cima de banha e aquilo você se olha no espelho, você parece um salame amarrado [risos]. Uma coisa horrível! (vinheta da comedy central).*

## **7.2 Anexo B - Tipos de Pinto (2016, 3:45)**

*Agora, eu não sei. Eu reclamo de homem, mas vocês homens tem uma coisa super engraçado assim, que a gente adora, que é uma coisa bem curiosa né, que a gente gosta de brincar, que é pinto [risos].*

*Pinto. É uma coisa engraçada. É engraçado um pinto. eu queria ter um pinto um dia. Fazer xixi em pé e escrever a letra do nome [risos]. Passar na orelha das pessoas 'ê, ó o pinto' [risos]. Colocar no meio do pão e oferecer pras pessoas como se fosse cachorro quente [risos]. Eu queria um pinto..*

*É que é engraçado, a gente não tem, não sabe como é que é ter aquela linguiça balangando [risos]. A gente não sabe... Então homens, entendam isso, quando a gente vai ver o pinto de vocês pela primeira vez a sensação é mais curiosidade, sabe, não é tesão. Tipo, a gente quer pegar, mas não é PEGAR. É pegar tipo (onomatopeias e gestos com a mão) [risos]. Sabe? Dar um peteleco na cabeça [risos]. A gente quer brincar, a gente quer morder mole [risos]. Quer tacar fogo num pentelho e fazer uma carinha [risos]. Quer lavar na máquina, esquentar no microondas [risos]. A gente acha legal, pinto [risos].*

*E tem uns pintos que são super engraçados né? Não que eu tenha visto. Tem aquele cara que tá de barraca armada, ele tá de pinto duro, só que ele tá de cueca, aí cê arranca a cueca meio rápido, o pinto não salta pro lado assim ó .... né? [risos e aplausos] Você não ri... criança, nunca viu pinto [risos]. Para, espera. O pinto parece que fica com uma cara que parece que ele vai te perguntar alguma coisa tipo ‘whats up’ [risos]. E você ‘ui o pinto, o pinto’.*

*Aí tem aquele pinto também que o cara não é circuncidado né, quando o pinto é cheio de pele, que parece que o pinto tá com frio, que ele tá de golinha rolê [risos], que ele só te olha com os zoinho pra fora assim ó [risos]. Parece um árabe (onomatopeias).*

*Mas o contrário também é engraçado né, quando o cara é circuncidado, que ele tirou aquele monte de pele, que o pinto fica magro, parece que fez a bariátrica sabe [risos]. Fica né? ‘Vigilantes do peso’. Que aí ficar magro e com um cabeção [risos], que aí fica com um cabeção de sonho né. Ficar aquela cabeça de champignon assim [risos]. É... Magro, cabeção... É um pinto ou um cearense aquilo [risos].*

*Aí tem uma amiga minha que uma vez ela falou assim: “aí, Bruna, meu namorado tem um pinto triângulo”. Eu falei ‘o quê?’ [risos]. Pinto triângulo é o seguinte: ele é mais largo na base aí ele vai subindo e vai afinando sabe... Agora os caras da plateia tão pensando ‘meu deus, meu pinto é triângulo’ [risos]. Agora, o cara tem um pinto triângulo, a dúvida é: toca punheta ou toca forró? [risos] O que esse desgraçadinho faz? (fim do vídeo)*

### **7.3 Anexo C - Homenagem Dia das Mulheres (2015, 2:35)**

*Mas, como eu falei, estamos aqui hoje em homenagem ao dia internacional da mulher. Então, antes de começar a baixaria, eu quero fazer uma homenagem mesmo. Porque mulher, gente, eu não tenho uma maneira fofa de dizer, a gente se fode muito. Mulher, se fode. Porque é foda, sabe? Às vezes você tem que engolir o seu choro porque cê tem que ser forte, entendeu? Às vezes você quer matar o cara, mas não pode, porque tem leis. Aí cê fica, que nem eu, levei meia hora pra estacionar meu carro. A gente sofre, entendeu?*

*Então eu queria realmente prestar uma homenagem a todas as mulheres, maravilhosas. Então, eu quero pedir, ua salva de palmas a todas nós, mulheres. [palmas]*

*E pra complementar esse momento ternurinha do meu show, um momento fofo, um momento meigo, eu preparei uma poesia em homenagem à mulher. Olha não zoa tá, tem pena, tem pena de mim, tá?! É assim ó:*

*‘Toda mulher procura o homem perfeito, o homem que, quando conversar comigo, olhe nos meus olhos e não no meu peito. Um cara cara bonito, que me abra o pote de palmito. Um cara bacana, um cara camarada, que acerte o buraco da privada e que não deixe a cueca freada. Um cara sincero, que não minta e que tenha mais de 1,30. Um cara honesto, de bom coração, que quando estiver perdido na rua, pare para pedir informação. Que não brigue comigo quando se eu arranhar o carro no portão e que ainda pague a fatura do meu cartão. Um cara romântico, que não tenha medo de um ‘i love you’ e que não insista tanto pra comer meu...’ O Brasil, começou a putaria (fim do vídeo).*