



## A assimetria do ato de linguagem no *stand-up comedy*

Luis Henrique Boaventura\* e Ernani Cesar de Freitas

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Feevale, Rodovia RS-239, 2755, 93352-000, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.  
 \*Autor para correspondência. E-mail: luisboaventura@ibest.com.br

**RESUMO.** Quando, em meados de 2011, um comediante de *stand-up* se tornou centro de um debate a respeito dos limites e objetivos do humor, outra discussão, não menos relevante foi deixada de lado: o que ocorre na mecânica da representação e dos jogos de cena em uma piada que fracassa? Nosso objetivo é investigar e demonstrar a assimetria entre os processos de produção e interpretação do ato de linguagem. O marco teórico do trabalho situa-se no escopo da ‘Teoria Semiolinguística do Discurso’, de Charaudeau (2001; 2010a; 2010b), e da ‘Filosofia do Ato Responsável’, de Bakhtin (1997; 2012). Compõe o *corpus* deste trabalho uma piada do comediante Rafinha Bastos, seus desdobramentos e consequências. O trabalho revela que a causa da assimetria verificada na piada reside preliminarmente em uma valoração estética do texto insuficiente às pretensões do sujeito comunicante, o que é decisivo para o fracasso da estratégia discursiva de captação, razão para a transferência da rejeição observada em relação ao sujeito enunciador (EUe) para o sujeito comunicante (EUc) (transferência de efeitos entre os circuitos interno e externo).

**Palavras-chave:** semiolinguística, estratégia de captação, valoração estética.

### The asymmetry of the speech act in the *stand-up comedy*

**ABSTRACT.** When, in mid-2011, a stand-up comedian became the center of a debate about the limits and objectives of humor, another discussion, not least important, was left out: what happens in the mechanics of representation and scene plays in a joke that fails? Our goal is to investigate and demonstrate the asymmetry between the process of production and interpretation of the speech act. The theoretical work lies within the scope of the ‘Semiolinguistics Theory of Discourse’ by Charaudeau (2001; 2010a; 2010b), and ‘Toward a Philosophy of the Act’ by Bakhtin (1997; 2012). The corpus of current paper comprises a joke by the comedian Rafinha Bastos, its aftermath and consequences. The study reveals that the cause of the asymmetry observed in the research lies in an aesthetic valuation of the text which is insufficient to the claims of the communicant subject. The above is decisive for the failure of the discursive catchment strategy, due to the rejection transfer observed in relation to the enunciating subject (Ie) to the communicating subject (Ic) (transfer effects between the internal and external circuits).

**Keywords:** semiolinguistics, catchment strategy, aesthetic valuation.

### Introdução

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

O *stand-up comedy* surgiu nos Estados Unidos no final do século XIX a partir de influências do burlesco e do vaudeville (LIMON, 2000). Forma de arte essencialmente americana, filho bastardo do século XX criado nas ruas e nos bares de uma cidade marginal, como o jazz, o *stand-up comedy* explodiu no Brasil apenas muito recentemente, mas trouxe consigo discussões contundentes. A mobilização pública em

torno de piadas realizadas por comediantes de *stand-up* nos últimos anos tem sido sonora demais para ser ignorada. Parte dessa provocação, de comediantes que enfrentaram sérias consequências por um determinado uso feito da língua e pelo debate intenso que estes discursos desencadearam, a motivação para este artigo.

Formulamos o seguinte problema de pesquisa: quais os fatores responsáveis pela assimetria do ato de linguagem em um discurso humorístico? Na tentativa de responder a esta questão, postulamos a seguinte hipótese: a assimetria é causada pela valoração estética imprecisa/insuficiente ao texto humorístico e pela falha na estratégia de captação, o que conduz ao fracasso do modo de organização enunciativo alocutivo referente à relação de influência do locutor sobre o interlocutor. O objetivo deste estudo é investigar e demonstrar a ocorrência desta assimetria entre os processos de produção e interpretação do ato de linguagem.

Nosso marco teórico está centrado na Teoria Semiociológica do Discurso, defendida por Charaudeau (2001, 2010a, 2010b) como sua tese de doutorado, em 1979, e desenvolvida desde então. Traremos também Bakhtin (1997, 2012) para tratar da questão do estilo e do ato ético. Este estudo pauta-se pela pesquisa descritiva, bibliográfica e com abordagem qualitativa em relação à análise do discurso de base Semiociológica. Nosso *corpus* de pesquisa é composto pelo caso de uma piada que fracassou em seu objetivo e que incorreu, para seu autor, em consequências no circuito externo do ato de linguagem.

Em 2011, o comediante Rafinha Bastos foi solicitado para uma matéria da revista 'Rolling Stone'. Durante a realização da matéria, o repórter assistiu a um *show* de Bastos, presenciou uma piada sobre estupro que não funcionou diante de sua plateia, e a reproduziu nas páginas da revista. A partir da publicação, o caso cresceu rapidamente, ganhou repercussão, desatou um debate nacional em torno dos 'limites do humor' e culminou com uma nota oficial de repúdio publicada pela Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e com a posterior instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo.

Este artigo é dividido em 'Assimetria e responsabilidade do ato', que por sua vez se subdivide em 'Ato ético', 'A assimetria do ato de linguagem' e 'Metodologia e corpus', e 'Apenas uma piada', dedicado à análise do *corpus* com base na semiociológica e no ato ético bakhtiniano. Procuramos com este artigo abordar os jogos de cena do *stand-up comedy* pelas vias da semiociológica e fornecer alguma base teórica para futuras pesquisas sobre o *stand-up comedy*, além de poder oferecer possíveis respostas quanto à assimetria e o intercâmbio entre circuitos interno e externo do ato de linguagem verificados em ambos.

## Assimetria e responsabilidade do ato

### Ato ético

A noção equivocada de que, com frequência, há uma injusta reação ao humor quando este toca temas (ou pessoas) que não deveriam normalmente ser tocadas, costuma convir mesmo apenas aos genitores desse humor. 'É apenas uma piada'; quantas vezes já ouvimos argumento semelhante, como que eliminando a responsabilidade do sujeito sobre seu ato? Talvez por má tradução ou interpretação da conhecida analogia de E. B. White (sobre dissecar piadas e dissecar sapos, ambos precisam morrer pela conclusão da experiência), acabou surgindo a ideia equivocada de que, quando analisadas, piadas

perdem a graça e sua razão de ser. Isto, evidentemente, é uma inverdade. Apenas o humor frágil à 'dissecção', inconsistente o bastante para esfarelar-se ao primeiro toque do infeliz pesquisador que termina por arruinar sua amostra, é vulnerável à penetração do olhar científico. O humor de qualidade, pelo contrário, apenas se fortalece quando sob a lente de aumento. É o que ocorre à arte, seu ônus e seu privilégio. O *stand-up comedy* não poderia jamais ser concebido como uma forma de arte caso se furtasse à apreciação crítica, por ser desempenhado por um indivíduo, um ser real e determinado socialmente.

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

Bakhtin (1997, 2012) entende o ato ético como a ocupação de um lugar ímpar no mundo, a partir do qual ele contrai a responsabilidade de responder por seus atos – 'ato responsável', como o chama Sobral (2008). De acordo com Bakhtin (2012, p. 96, grifos do autor), não existe alibi na vida.

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

O sujeito, imbuído de sua individualidade e ocupante de um lugar único no mundo, possui a responsabilidade pelo que enuncia a partir deste lugar. Enquanto ser singular, não há como fugir às conseqüências do seu ato. Por outro lado, este inescapável preceito bakhtiniano aponta também para a constituição da própria identidade do sujeito, do seu posicionamento enquanto indivíduo; na arte e na literatura a impossibilidade de fuga significa também a característica inviolável da integridade do

artista, ou seja, de sua condição de autor. A partir do momento em que o sujeito aplica sobre o objeto de sua arte (a escrita, compartilhada entre literatura e *stand-up comedy*) seu tom ‘emotivo-valorativo’ (BAKHTIN, 1997), seu estilo, ele o ‘marca’ como seu ‘demarca’ a si mesmo no mundo.

Esta individualidade transfere ao sujeito o ônus da responsabilidade. Sobral (2008, p. 233) lembra que

[...] para a concepção do ato ético de Bakhtin, agir é sempre comprometer-se, agir é sempre ser interpelado pelo outro do ponto de vista ético, agir é sempre ser chamado à responsabilidade e à responsividade.

Neste panorama, o estilo é o ponto de convergência para o ato ético. Sobral (2008, p. 232, grifo do autor) ainda destaca que

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

A partir deste espaço singular o sujeito poderá interagir com outros, de acordo com a conhecida perspectiva dialógica para a qual frequentemente convergem os textos bakhtinianos. O estilo é concebido em função do destinatário, base sobre a qual Charaudeau (2001, 2010a, 2010b) viria a fundar a semiolinguística. Ao tratar da questão, Bakhtin (1997, p. 320) pergunta:

[...] a quem se dirige o enunciado? Como o locutor (ou o escritor) percebe e imagina seu destinatário? É disso que depende a composição, e sobretudo o estilo, do enunciado.

### A assimetria do ato de linguagem

A noção de ato de linguagem para Charaudeau descende de uma abordagem interacionista (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008). Como explica o linguista (2001, p. 28),

[...] esse termo não é, aqui, tomado no sentido que lhe dá a Pragmática, mas sim em um sentido mais extenso, uma vez que ele designa o conjunto da realidade lingüística [...].

Conserva-se, entretanto, a ideia de “[...] agir por meio da linguagem” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 72), ‘edificada’ pela teoria dos *speech acts*.

Charaudeau (2001) entende ‘ato de linguagem’ como o combinado entre circuitos interno e externo da comunicação onde se estabelece o ‘contrato de comunicação’, sob o qual o sujeito desenvolve estratégias discursivas para seduzir ou persuadir seu destinatário.

Considerar os enunciados como atos é, então, admitir que eles são realizados para agir sobre os outros, mas também levá-los a ‘reagir’: o dizer não é somente fazer, mas também ‘fazer fazer’ (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 73, grifos dos autores).

Nos jogos discursivos do ato de linguagem, Charaudeau e Maingueneau (2008) resgatam em Benveniste (1988) a relação interdependente entre um EU e um TU como atores do discurso. Contudo, esse ato de linguagem institui o jogo não entre dois sujeitos comunicacionais apenas, mas quatro. Isto ocorre porque a concepção de ‘discurso’ ultrapassa o âmbito da expressão verbal para abraçar outros códigos semiológicos, como o gestual e o icônico. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 45)

[...] o ato de linguagem torna-se então um ato interenunciativo entre quatro sujeitos (e não dois), lugar de encontro imaginário de dois universos de discurso que não são idênticos.

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

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

Charaudeau (2010b) então concebe ‘produção’ e ‘interpretação’ como ‘processos’, exatamente por presumirem uma organização ‘estratégica’ do discurso, não a simples ‘emissão’ de um lado e a ‘recepção’ do outro. O processo de produção é criado por um EU comunicante e dirigido a um TU destinatário pelo EU enunciativo, enquanto que o processo de interpretação

é criado pelo TU interpretante que constrói a imagem do EU do locutor.

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

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

Conforme Charaudeau (2010b), este ato de comunicação não é desempenhado por dois sujeitos apenas, mas quatro: EUC, EUE; TUi, TUD. EUC (‘sujeito comunicante’) e TUi (‘sujeito interpretante’) são seres reais, determinados socialmente. EUE (‘sujeito enunciatório’) e TUD (‘sujeito destinatário’) são seres da fala, concebidos pelos seres sociais. EUC, sujeito com identidade psicossocial, projeta em seu ato de linguagem certa imagem de si mesmo, um sujeito que só existe nos limites daquele ato: o EUE. Este sujeito é uma encenação de EUC com a finalidade de alcançar sua finalidade comunicacional, de fazer surtir seus efeitos de sentido. Consequentemente, ele “[...] é sempre uma imagem de fala que oculta em maior ou menor grau o EUC [...]” do ponto de vista do sujeito interpretante (TUi) (CHARAUDEAU, 2010b, p. 51). Do mesmo modo, EUC concebe um destinatário ideal, que igualmente só existe no universo da fala: o TUD. Este sujeito, também projetado, cuja existência também se resume ao desempenho deste ato, corresponde às expectativas languageiras que o EUC alimenta para o ato de comunicação.

O espaço de ação onde é desempenhado este ato é reproduzido por Charaudeau (2010b) em um esquema binário, que é frequentemente referido, dada a apropriação de cada termo à conjuntura trabalhada, como ‘situação/contexto, contexto linguístico/contexto discursivo, circuito externo/circuito interno ou espaço externo/espaço interno’ (no âmbito do esquema do ato de linguagem visto na Figura 1). Charaudeau (2010b, p. 69, grifos do autor) postula que

[...] ‘contexto’ é interno ao ato de linguagem e sempre configurado de alguma maneira [...], enquanto ‘situação’ é externa ao ato de linguagem, embora constitua as condições de realização desse ato.

No cenário do ato de linguagem, a situação é o circuito interno e o contexto o circuito interno do dispositivo deste ato.

O circuito externo é a arena dos interlocutores, que Charaudeau (2010b) denomina de ‘parceiros’. Eles são seres sociais, reais, historicamente determinados e possuidores de intenções. São os seres do ‘fazer’, logo: o ‘sujeito comunicante’ (EUC) e o ‘sujeito interpretante’ (TUi). Já o circuito interno é o espaço discursivo, dos ‘seres de fala’ (que Charaudeau também denomina de ‘protagonistas da enunciação’, de ‘estatuto exclusivamente languageiro’), onde é operada a encenação do ato de linguagem para o sujeito interpretante (um ser social), do outro lado da arena, no espaço situacional junto ao sujeito comunicante.

Este esquema, Figura 1, pode ser ilustrado da seguinte maneira (CHARAUDEAU, 2010b, p. 77):

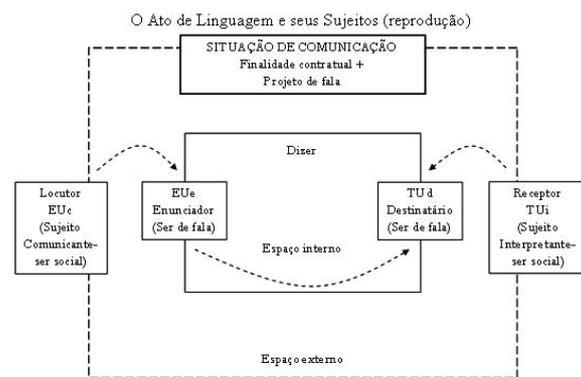


Figura 1. O ato de linguagem e seus sujeitos. Fonte: Charaudeau (2010b, p. 77).

A concepção de Charaudeau (2010b) para o sujeito, portanto, amplifica a oposição benvenisteaniana simples EU/TU para uma dupla oposição: EUC, EUE; TUi, TUD. Esta perspectiva enquadra-se em um dispositivo de ‘situação de comunicação’, regido por sua vez por um ‘contrato de comunicação’ que, embora imponha ‘coerções’, também abre espaços de manobra para os sujeitos testarem ‘estratégias de discurso’.

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

Charaudeau (2010b) propõe três espaços das estratégias discursivas: legitimação, credibilidade e captação. Neste artigo trabalharemos prioritariamente

com a estratégia de captação, cujo objetivo é a sedução ou persuasão do sujeito destinatário, levando-o a

[...] entrar no universo do pensamento que é o ato de comunicação [...] para que assim] partilhe a intencionalidade, os valores e as emoções dos quais esse ato é portador (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 93).

A razão para a assimetria observada com maior frequência no *corpus* de pesquisa diz respeito à estratégia de captação. Esta estratégia discursiva pretende fazer o interlocutor entrar no universo de pensamento (o próprio ato de comunicação) e assim partilhar intencionalidade, valores e emoções do locutor. Quando a estratégia de captação não atinge este objetivo, significa que a interpretação do TU não correspondeu à intencionalidade do EU quando este enunciou seu ato de linguagem. A estratégia de captação desempenha um papel de destaque na comédia porque o riso, reação espontânea e involuntária, manifesta-se como um indisfarçável sinal de empatia. Quando se ri de uma piada, demonstra-se haver compartilhado a perspectiva a respeito daquele determinado assunto conforme ele foi retratado no discurso. Ao manifestar esta identificação, o TU abre mão tacitamente de uma prerrogativa de hostilidade ou de contestação, como poderia ocorrer em relação a uma piada sobre estupro, como veremos em nosso *corpus* de pesquisa. Ao rir de uma piada que se desenvolve sob este tema, demonstramos ter frequentado o ‘universo de pensamento’ do EU, demonstramos coabitar a mesma zona de intercompreensão. Se rimos de uma piada sobre estupro, passa a ser incoerência acusar o comediante que a concebeu de insensibilidade ou até de incitação à violência, visto que, ao rir, tomamos parte no efeito que a piada provoca; tornamo-nos cúmplices de quem a concebe.

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

produzirá o resultado esperado, e EU não conseguirá com que TU partilhe de sua intencionalidade, valores e emoções.

É sobre esse desencontro entre a produção e a recepção do discurso que assenta a noção de ‘assimetria’ (CHARAUDEAU, 2010b). Toda vez que um comediante enuncia uma piada e seu público não ri (ou seja, ele não obtém a resposta esperada, sendo recebido com a vaia ou mesmo com o silêncio), há um desvio entre a produção e a interpretação. Isto ocorre porque, diferentemente da concepção estruturalista do ato de comunicação, o parceiro da troca comunicativa não é um mero ‘receptor’, um ente passivo. Pelo contrário, ele construirá uma interpretação a respeito da mensagem que lhe é dirigida.

Todo comediante, com alguma variação de ênfase, tem a necessidade de lançar mão das três estratégias discursivas postuladas por Charaudeau (2010b): a de legitimação, a de credibilidade e a de captação. O comediante precisa ter legitimidade para, em primeiro lugar, ser ouvido como comediante (e não como um linguista, por exemplo, ou como um político), ser percebido pelo público como alguém a quem foi autorizada a capacidade e a finalidade prima de entregar um discurso humorístico. Em segundo lugar, o público demanda credibilidade para confiar que o comediante, além de ser alguém legítimo de postular um discurso de humor, será também capaz de fazê-lo sem frustrar suas expectativas. Estas duas primeiras etapas costumam ser cumpridas, ainda que não passem imunes aos efeitos de uma falha na etapa seguinte, a de captação, causa da assimetria do ato de linguagem. Na ocorrência de falha na estratégia de captação, o locutor precisa ficar atento para outros efeitos. Muitas vezes, estes efeitos não se limitam apenas ao contexto discursivo do ato de linguagem, e podem reverberar também entre os seres determinados socialmente, o que ocorre com a transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo, lugar dos seres sociais.

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

riso do público) e/ou na esfera psicossocial (falar-se-á a respeito da piada em questão fora de sua situação de comunicação).

Em nosso *corpus*, verificaremos estas situações: o comediante Rafinha Bastos enfrenta consequências graves por discursos encenados em uma situação específica de comunicação, ou seja, no interior do circuito interno do ato de fala, cujos desdobramentos extrapolam os seres de fala e atingem também os seres reais, socialmente determinados. Estes seres reais, exatamente por serem determinados, ou seja, por ocuparem lugares singulares no mundo, não podem fugir à responsabilidade de responder por seus atos. Bakhtin (2012) já tratava da duplicidade dos sujeitos envolvidos no que Charauveau (2010b) conceberia como encenação do ato de linguagem.

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

Se um ser é socialmente determinado, se ocupa um lugar ímpar, inconfundível, ele pode ser atingido, pode sofrer uma demissão, enfrentar um processo, ver sua reputação maculada. Somente aos seres reais, habitantes do circuito externo do ato de linguagem, estas consequências dizem respeito. Foram essas as consequências que Rafinha Bastos se viu obrigado a enfrentar no caso analisado.

### Metodologia e corpus

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

Em maio de 2011, o comediante Rafinha Bastos foi solicitado para uma matéria da revista ‘Rolling Stone’. Enquanto cobria a matéria, o repórter André Rodrigues assistiu a um *show* de Bastos, presenciou uma piada sobre estupro que não funcionou diante de sua plateia, e a reproduziu nas páginas da revista. A partir da reprodução, a rejeição da piada por conta de algumas dezenas de pessoas presenciada por Bastos no clube de comédia ganhou reprodução também em redes sociais e em programas de televisão, transformando-se em uma rejeição generalizada por um número incalculável de pessoas. A piada gera nota oficial de repúdio publicada pela Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e posterior instauração de inquérito policial pelo Ministério Público de São Paulo. O caso pode ser sintetizado da seguinte forma:

Locutor: Rafinha Bastos.

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

Reprodução original: revista ‘Rolling Stone’, Edição n.º 56, reportagem assinada por André Rodrigues, em maio de 2011.

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

A relação do comediante com o público, o colocar em funcionamento, o pôr-se e o pôr em cena (*mise-en-scène*) deste discurso em uma situação de comunicação para um determinado destinatário, permanece carente de atenção. Os relevos do *stand-up comedy*, sobretudo, demandam exploradores. O debate recente aceso pelas piadas de Rafinha Bastos e outros comediantes deflagrou que não temos as ferramentas para avaliar com acuidade o assunto.

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

‘Pedofilia... Muitas pessoas são contra a pedofilia, outras pessoas são padres...’. Rafinha continua mexendo com temas polêmicos, mesmo após chocar parte da plateia com o papo sobre estupro. A espectadora que achou a piada anterior um horror agora gargalha, aliviada. Pedofilia agradou mais do que violência sexual contra mulher. A plateia se revela uma entidade ainda mais indecifrável do que os humoristas (RODRIGUES, 2011, p. 2, grifo do autor).

É para decifrar este ‘indecifrável’ referido pelo jornalista, não simplesmente a plateia, mas sua relação com o comediante e os passos que levam à assimetria de seu ato de linguagem, que analisaremos agora o caso que compõe o *corpus* deste estudo.

### ‘Apenas uma piada’

Tomamos por objeto de análise o ato de linguagem realizado por Rafinha em um clube de comédia, relatado em reportagem da revista ‘Rolling Stone’. Trata-se de uma piada com referência ao estupro. Em consequência desta piada, o Ministério Público de São Paulo levantou inquérito criminal para averiguar a possibilidade de apologia à violência contra a mulher.

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

Nota-se com frequência, em entrevistas ou declarações em redes sociais, que uma persistente alegação por parte dos comediantes tende a se repetir. ‘Apenas uma piada’, em sua série de variações, é uma afirmação que pretende eximir o comediante da responsabilidade pelo que é dito sobre o palco, como se ‘piada’ se posicionasse em oposição a ‘falar sério’, deslegitimando iniciativas de interpretá-la em qualquer nível. ‘É uma piada, não leve a sério’ serve como este escudo imaginário capaz de repelir qualquer contestação, alçando o discurso de um comediante a um status de material inviolável. Nenhuma forma de arte se encontra digna de atenção se não se permitir vulnerável à reflexão científica ou social, inerente à sua natureza, pois o estilo demarca posições no mundo. A responsabilidade do ato é ao mesmo tempo ônus e privilégio, pois

[...] para Bakhtin, ‘não há álibi na existência’, e os atos do sujeito, sejam ou não voluntários, são responsabilidade sua, ou melhor, ‘responsabilidade’ sua, isto é, responsabilidade pelo ato e responsividade aos outros sujeitos no âmbito das práticas em que são praticados os atos (SOBRAL, 2008, p. 228, grifos do autor).

A ideia de que não há álibi na existência constitui para o sujeito o ônus de responder por seu ato, mas

também depõe em favor de sua identidade. Em uma forma de arte como a literatura, ou, neste caso, o *stand-up comedy*, a identidade do artista está posta no mundo, externada por sua arte, onde ele investe seu estilo, sua marca pessoal. A valoração estética dada ao texto, seu acabamento, pulveriza quaisquer chances de eximir o sujeito da responsabilidade de responder por seus atos, pois ele passa a ocupar um lugar específico no mundo, desfazendo-se da massa para localizar-se em uma posição de singularidade; no caso das artes, um lugar de autor. Bakhtin (2012) explica o complicador natural do ‘se fazer entender pelo outro’ (o que é particularmente acentuado no caso da comédia). De acordo com Bakhtin (2012, p. 142),

[...] a vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir.

O desafio do comediante é sintonizar o seu enunciado ao centro de valor do outro, pois ele enunciará, irremediavelmente, a partir do seu próprio centro de valor, conflitante em relação ao do outro.

A falha da estratégia de captação, causa da assimetria do ato de linguagem e, finalmente, da transferência de efeitos do circuito interno do ato de linguagem para o circuito externo, é ligada pela chave da valoração estética. Esta valoração pode ser inadequada ou insuficiente aos propósitos do sujeito, como ocorre no caso observado, a piada de Rafinha Bastos:

Toda mulher que eu vejo na rua reclamando que foi estuprada é feia pra caralho. [...] Tá reclamando do quê? Deveria dar graças a Deus. Isso pra você não foi um crime, e sim uma oportunidade. Homem que fez isso não merece cadeia, merece um abraço (RODRIGUES, 2011, p. 1).

Por mais agressivo e nada engraçado que este discurso nos pareça, é possível compreender, em um esforço mais ou menos arqueológico, a intenção de Rafinha Bastos e onde se localizaria a ‘graça’ da piada. Rafinha começa por fazer o que normalmente faz um discurso de humor: desvirtua (aparente e superficialmente, como veremos em seguida) o discurso padrão, entendendo-se por padrão, neste caso, o fato pacificado em nossa sociedade de que o estupro é um crime de natureza hedionda. Possenti e Baronas (2006, p. 70) recordam que

Freud deu explicações bastante aceitáveis sobre o fato de que os chistes são uma forma que encontramos para dizer, de forma bastante indireta, o que não poderíamos dizer como pessoas civilizadas.

Este movimento pretendido por Bastos acusa uma valoração estética e por consequência uma entoação avaliativa, ou seja, o comediante apropria-se do ordinário, avalia-o, desestabiliza-o com a aplicação do valor, intendendo dar-lhe um acabamento estético que melhor sirva a seus propósitos (a enunciação do discurso sob um invólucro que melhor transmita a ‘graça’ que Bastos vê em sua piada, uma ‘visão’ que ele pretende compartilhar com o público).

Este valor conferido, ainda que insuficiente ou de mau gosto, cumpre seu papel de identificar Rafinha Bastos em um lugar específico no mundo, transferindo-lhe a responsabilidade pelo que diz, a necessidade de responder pelo seu ato (quando bem ou malsucedido). Bastos transforma-se em sujeito situado. A posição que o sujeito ocupa no mundo é singular, portanto, para trazer o destinatário para esta posição, ele deve forjá-la, operando a estratégia discursiva de captação, examinada em sequência, para transferir-lhe o ‘seu’ olhar. Maingueneau (1996, p. 185) assinala que “[...] por sua maneira de dizer, o texto pressupõe pragmaticamente um certo universo, aquele no qual é pertinente falar como ele o faz”. É para este universo que o locutor intende ‘captar’ o destinatário, um processo que Rafinha Bastos falha em suceder.

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

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

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

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhe determinam o caráter. O

enunciado está repleto de ecos, lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera [...]: refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 1997, p. 316).

A piada autoriza um comportamento, confere um selo de aprovação para que seu raciocínio, embrenhado em algum nível daquele discurso, se manifeste na sociedade. Assim, não necessariamente alguém que riu desta piada sairá estuprando mulheres feias pela rua (como gostam de colocar alguns, carregando deliberadamente na hipérbole), mas poderá, sim, ‘cantar’ uma mulher na rua achando-se de algum modo no direito de fazê-lo. O operário em uma construção (tomando aqui certa liberdade para sermos terrivelmente estereotípicos) que acena e assovia para uma mulher que passa na rua, já que ela é feia e ele a estaria fazendo um favor, tem seu comportamento avalizado. Podemos analisar alguns elementos da piada mais cuidadosamente:

‘Toda mulher’ que eu vejo na rua ‘reclamando’ que foi estuprada é feia ‘pra caralho’. [...] Tá ‘reclamando’ do quê? ‘Deveria’ dar graças a Deus. Isso pra você não foi um ‘crime’, e sim uma ‘oportunidade’. ‘Homem’ que fez isso não ‘merece’ cadeia, ‘merece’ um ‘abraço’ (RODRIGUES, 2011, p. 1, grifos nossos).

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

O ‘deveria’ que surge na sequência contém a noção mais ofensiva da piada: a de que mulheres

feias não deveriam se queixar pela violência praticada contra elas, mas agradecer. A conversão de ‘crime’ em ‘oportunidade’ que surge em seguida completa essa ideia: em uma situação ‘normal’, quando o estupro é praticado contra uma mulher bonita ou razoavelmente atraente, ele é ‘crime’; quando praticado contra uma mulher feia, é ‘oportunidade’. Nesse sentido, a escolha de ‘merece’ chama atenção. A ideia de mérito denota orgulho, normalmente em jogo numa oposição ‘homem x mulher’: quando o cenário é extremo, como o cenário de um estupro, o orgulho é tirado (extirpado) da mulher (da vítima que sofre o crime) e contraído pelo homem, dominante sobre o sexo oposto, líder da matilha. Na piada, o homem ‘não merece cadeia, merece um abraço’, ou seja, tem por mérito um prêmio por dominar fisicamente a mulher. Esta, por sua vez, ‘merece’ ser estuprada, pois é feia e o estupro é uma oportunidade; há mérito para ela em encontrar um homem capaz de engajar em um relacionamento apesar de sua aparência física.

O discurso de Rafinha, mesmo apesar da constante paliativa ‘é apenas uma piada’, repetida como que capaz de autorizar um comediante a dizer tudo e de todas as maneiras sem consequências – condição que, como garante Bakhtin (2012), o indivíduo é incapaz de reclamar para si) – reforça essas linhas de raciocínio.

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

Bastos possui um ‘mundo a descrever’; no caso, a ideia dramatizada de que o estupro pode ser um ato de altruísmo. O mundo a ser descrito é o cenário neutro de um crime de estupro, no qual vítima e transgressor ocupam seus devidos lugares. Através do processo de transformação (CHARAUDEAU, 2010b), Bastos procura fazer deste cenário trágico um cenário cômico. Entretanto, o processo de transação falha através do princípio da influência,

que não é cumprido. Durante a realização do ato de linguagem cujo objetivo era conduzir o público a um universo de intercompreensão entre público e comediante (exercendo a estratégia de captação), em que o tópico ‘estupro’ fosse, com sucesso, abordado de maneira cômica, esta relação de influência não acontece.

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

Quando um projeto de fala cumpre as expectativas do sujeito, diz-se que seu ato de linguagem é simétrico, pois os processos de produção e de interpretação do discurso coincidiram. A consequência desta sucessão de falhas vistas no projeto de fala do comediante levará à não coincidência entre os processos, ou seja, na assimetria do seu ato de linguagem. O fracasso da estratégia de captação, que falha em levar a instituição destinatária que é o público ao mesmo universo de discurso ocupado pelo locutor, deflagra entre os processos de produção e recepção deste discurso uma assimetria, ou seja, um desencontro entre seus ‘universos de discurso’, como os denomina Charaudeau (2010b, p. 45). Os sujeitos do ato de linguagem se dispersam e não ocupam a mesma ‘zona de intercompreensão’, objetivo do ato postulado pelo comediante, o que significa que o mundo interpretado pelo público não corresponde àquele que o comediante descreveu, ou que buscou descrever na preparação e na organização do seu discurso. Em face disso, TUD (ser de fala, projetado por EUc) não corresponde a TUi segundo a previsão e à imagem concebida pelo

locutor (EUc que projeta EUE), ou seja, seu tratamento ao texto, suas estratégias e seu modo de organização foram imprecisos ou insuficientes para trazer o público para seu universo de discurso. O resultado desta assimetria entre a produção e a recepção do discurso culmina em um intercâmbio de consequências entre os circuitos do ato de linguagem.

Estas consequências podem ser especialmente severas no caso do comediante de *stand-up*; isto ocorre porque o *stand-up comedy* possui um importante preceito: em vista de estabelecer uma relação empática entre público e comediante, este projeta um sujeito em sua encenação (EUE) que deve emular o sujeito real (EUc). O ideal, em uma apresentação de *stand-up*, é que o público perceba o indivíduo sobre o palco e o indivíduo real como a mesma pessoa (diferentemente do que deve ocorrer com atores e personagens em uma peça de teatro, por exemplo). A esta condição do *stand-up comedy* damos o nome de ‘vício inerente’. Trata-se de uma prescrição do gênero que é, a princípio, incontornável.

Quando da ocorrência de uma assimetria no ato de linguagem, esta característica do *stand-up* deflagra um oneroso intercâmbio de consequências do circuito interno (esfera dos seres de fala) para o externo (esfera dos seres psicossociais). Como nos lembram Giering e Severo (2008, p. 291, grifos das autoras),

[...] enquanto os ‘parceiros’ são seres com identidades psicossociais definidas [...], os ‘protagonistas’ são seres da fala, projetados pelo ‘sujeito comunicante’ de acordo com seu ‘projeto de fala’.

A rejeição experimentada por este ‘ser de fala’ atinge também o ‘ser real’, determinado socialmente; um indivíduo que, ao contrário daquele que só existe no interior do ato de linguagem, é vulnerável à opinião pública e às leis da sociedade. Com EUc e EUE fundidos à mesma imagem percebida pelo público (porque assim determinou a encenação operada pelo locutor), este público terá dificuldades em discernir que a ‘opinião’ expressa pelo ser de fala pode não corresponder à opinião que possui o ser real. Logo, ao afirmar que o crime de estupro cometido contra uma mulher feia seria um ato de altruísmo, Rafinha Bastos atrai para si a rejeição recebida pelo seu EUE, sua ‘máscara de discurso’.

Ao falhar na ‘captação’ do seu público e experimentar a assimetria entre produção e recepção do discurso, o comediante abre espaço para a transferência de efeitos entre os circuitos do ato de linguagem em decorrência do ‘vício inerente’ que acompanha o *stand-up comedy*, o que

explica, no caso analisado, as consequências sofridas pelo comediante: perda de popularidade, grave impacto sobre sua carreira e um inquérito policial do Ministério Público de São Paulo.

### Considerações finais

“O riso foi o ópio do século XX. Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas [...]”, escreveu Minois (2003, p. 553). A ideia de que o antídoto à vergonha converta-se em veneno segue presente desde a piada de Bastos em 2011, passando por outros incidentes semelhantes (como a piada antissemita de Danilo Gentili no *Twitter* sobre o bairro de Higienópolis, em São Paulo), e revela, ainda que uma dificuldade de compreensão da comédia tanto por quem a pratica quanto por quem a consome, um amadurecimento em relação a esta forma de arte que, como lembramos, deve permitir-se à apreciação crítica e científica para validar a si mesma.

Na análise do caso disposto neste *corpus* de pesquisa, Rafinha Bastos entende transmitir ao público a sua perspectiva – o que Charaudeau e Maingueneau (2008) denominam, na teoria, de valores e emoções – humorística de um determinado cenário (o estupro) que, *a priori*, é trágico, de mau gosto e que demandaria uma perspectiva de consternação, ou seja, oposta àquela inscrita por Bastos.

Relembramos que foi formulado o seguinte problema de pesquisa: quais os fatores responsáveis pela assimetria do ato de linguagem em um discurso humorístico? A este problema correspondeu a seguinte hipótese: a assimetria é causada por uma valoração estética imprecisa/insuficiente ao texto humorístico e pela falha na estratégia de captação, o que conduz ao fracasso do modo de organização enunciativo alocutivo composto pelo locutor. Verificamos que esta hipótese pôde ser confirmada. Demonstramos que, por falha na estratégia de captação do locutor (o que resulta na falência do modo de organização enunciativo-alocutivo postulada pelo locutor), ocorre a assimetria entre os processos de produção e de interpretação do ato de linguagem. Em função da particularidade do ato de linguagem do *stand-up*, denominado de vício inerente do *stand-up comedy*, ocorre a transferência dos efeitos desta assimetria do circuito interno do ato, local dos seres de fala, para o circuito externo, local dos seres reais, determinados socialmente. Como o ato realizado por este ser real, por este sujeito, é um ato ético, ele não pode fugir à responsabilidade de responder pelo seu discurso.

Verificamos, portanto, complicações estruturais no ato de linguagem postulado pelo comediante, bem

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

### Referências

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Paulo: Pedro e João Editores, 2012.
- BARBISAN, L.; GOUVÊA, L. H. M.; PAULIUKONIS, M. A. L.; GIERING, M. E.; MONNERAT, R. S. M.; GRAEFF, T. F. Perspectivas discursivo-enunciativas de abordagem do texto. In: BENTES, A. C.; LEITE, M. Q. (Org.). **Linguística de texto e análise da conversação**. São Paulo: Cortez Editora, 2010. p. 171-224.
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral 1**. 2. ed. Campinas: Unicamp, Pontes, 1988.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 23-37.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010b.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2010a.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.
- FREITAS, E. C. Cultura, linguagem e trabalho: comunicação e discurso nas organizações. **Desenredo**, v. 7, n. 1, p. 104-126, 2011.
- GIERING, M. E.; SEVERO, R. T. Língua e literatura: espaços de criações identitárias. **Desenredo**, v. 4, n. 2, p. 288-311, 2008.
- LIMON, J. **Stand-up comedy in theory, or, abjection of America**. Durham: Duke University Press, 2000.
- MAINGUENEAU, D. **Elementos da linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.
- POSSENTI, S.; BARONAS, R. L. A linguagem politicamente correta no Brasil: uma língua de madeira. **Polifonia**, v. 12, n. 2, p. 47-72, 2006.
- RODRIGUES, A. A graça de um herege. **Rolling Stone**, v. 7, n. 56, p. 1-5, 2011.
- SOBRAL, A. O ato “responsável” ou ato ético, em Bakhtin, e a centralidade do agente. **Revista Signum**, v. 11, n. 1, p. 219-235, 2008.

*Received on July 16, 2013.*

*Accepted on January 22, 2014.*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.