



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MARCOS LEANDRO CARNEIRO FREITAS

UMA ANÁLISE DO RISO E DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS: O HUMOR EM
FORTALEZA - CE

FORTALEZA

2019

MARCOS LEANDRO CARNEIRO FREITAS

**UMA ANÁLISE DO RISO E DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS: O HUMOR EM
FORTALEZA - CE**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Mestrado da Universidade Estadual do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Gerciane Maria da Costa Oliveira.

FORTALEZA

2019

Página reservada para a ficha catalográfica.

MARCOS LEANDRO CARNEIRO FREITAS

**UMA ANÁLISE DO RISO E DAS PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS: O HUMOR EM
FORTALEZA - CE**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Mestrado da Universidade Estadual do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Gerciane Maria da Costa Oliveira.

Data de aprovação: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gerciane Maria da Costa Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr.

Profa. Dr.

À Marie Araújo, Liduína Freitas e Alíria
Duarte, sempre.

AGRADECIMENTOS

À Marie Araújo, minha mãe, que sempre foi força em momentos difíceis e sei que sempre será.

À Liduína Freitas, minha segunda mãe, que sempre me ajudou e apoiou em todos os âmbitos da minha vida.

À Alíria Duarte, minha companheira, que é suporte em todos os momentos.

Ao Lauro Júnior, meu segundo pai, que me serviu e serve como inspiração intelectual.

À Monalisa Carneiro e Leonardo Freitas, minha irmã e pai, por momentos de alegria e passeios.

À toda equipe do Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará por serem presentes, sempre, e me auxiliar em momentos difíceis.

Ao Secundo, por referências acadêmicas que possibilitaram minha pesquisa.

À Gerciane Maria da Costa Oliveira, minha orientadora, por sua imensa paciência, pelas contribuições e considerações sempre necessárias.

Aos professores Marcelo Garson Braule Pinto e Kyara Maria de Almeida Vieira pela generosidade do convite para a banca e pelas importantes considerações à pesquisa.

E a todas as pessoas que de alguma forma estiveram presentes nessa caminhada.

RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de analisar o riso, o ridículo, o humor, e a experiência cômica enquanto produção e representação social, abordando, especificamente, o manejo nos quais os humoristas podem fazer de elementos sociais para explicar essa peculiar manifestação que é humana, social e, portanto, contextual. Objetivamente analisamos a prática humorística produzida em Fortaleza, com suas particularidades, o processo de construção e manipulação de estereótipos que contribuíram para a formação de um modelo de profissional, assim como a formação de um campo profissional centralizado na figura do humorista cearense. Nossa problemática tem como eixo a seguinte questão: como que as experiências cômicas, humorísticas, risíveis e ridículas podem reforçar componentes estruturais da sociedade, entre estes, os estereótipos e estigmas? Compreendemos que o uso de representações estereotipadas encontra-se como fator fundamental na gênese e consolidação desse campo profissional que se estabeleceu em Fortaleza a partir da segunda metade da década de 1980, inclusive com forte vinculação ao setor turístico. Sobre o referencial teórico trabalhamos com as noções de violência simbólica e habitus (BOURDIEU, 1996, 1999, 2001, 2005), tradição inventada (HOBSBAWN, 1997; RANGER, 1997), estigma (GOFFMAN, 1975) e as teorizações sobre o riso e o cômico (BERGSON, 1983; BERGER, 2017; MINOIS, 2003), além da literatura acadêmica já disponível sobre o objeto específico do humor cearense.

Palavras-chave: Humor. Riso. Violência Simbólica. Humoristas. Cidade de Fortaleza.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the laugh, the ridiculous, the humor, and the comic experience as a social production and representation, addressing, specifically, how the humorists can make social elements to explain the peculiar manifestation that is human, social, therefore, contextual. We objectively analyze the humoristic practice in Fortaleza city, with their particularities, the construction process and the stereotype manipulation that contributed to the formation of a professional model, as well as a whole professional field centered on the figure of the Ceará humorists. Our problem as a center line is based on the question: “How the laugh and the comic experience, in a general way, can contribute to reinforce structural aspects of society, including negative factors, as stereotype, stigmas, etc?” We understand that the use of stereotyped representations is a fundamental factor in the genesis, and consolidation of this professional field that was established in Fortaleza from the second half of the 1980s, including strong ties to the tourism sector. About the theoretical referential we work using the concepts of symbolic violence and habitus (BOURDIEU, 1996, 1999, 2001, 2005), invented tradition (HOBBSAWN, 1997; RANGER, 1997), stigma (GOFFMAN, 1975) and the theorizing about laughter and the comic (BERGSON, 1983; BERGER, 2017; MINOIS, 2003), beyond the available academic referential about the specific object of Ceará humor.

Key Words: Humor. Symbolic Violence. Humorists. Fortaleza City.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 Aurineide Camurupim	51
Imagem 2 Raimundinha Jereissate	51
Imagem 3 Skolástica.....	52
Imagem 4 Perfil @fortalezaordinária	57
Imagem 5 Rossicléa.....	63
Imagem 6 Lailinho Brega.....	66
Imagem 7 Falcão	66
Imagem 8 Zé Modesto.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. O RISO COMO FENÔMENO SOCIAL	24
1.1 A CONDIÇÃO SOCIAL DO RISO.....	24
1.2 O RISO COMO VIOLÊNCIA	27
1.3 ESTEREÓTIPOS E HABITUS.....	41
CAPÍTULO 2. CEARÁ TRADIÇÃO HUMORÍSTICA	46
2.1 TRADIÇÃO INVENTADA.....	46
2.2 ESPECIFICIDADES DO HUMOR CEARENSE	54
CAPÍTULO 3. O HUMOR COMO TRABALHO	58
3.1 MEMÓRIA COLETIVA E GERAÇÃO NO HUMOR CEARENSE.....	59
3.2 O HUMORISTA ENQUANTO PROFISSIONAL.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

Propomo-nos a fazer um estudo sobre o campo profissional de entretenimento humorístico que existe em Fortaleza desde meados da década de 1980, buscando mapear e analisar os elementos socioculturais que tornaram possível a gênese e consagração de tal campo.

O critério que utilizamos é baseado em uma articulação entre, de um lado, uma análise do contexto que caracteriza o recorte temporal (últimas décadas do Século XX) e espacial (Fortaleza) do nosso tema e, de outro, a análise dos indivíduos que classificamos como sujeitos criadores do campo, ou seja, analisar as táticas praticadas pelos humoristas, fazendo uso, por meio de uma perspectiva principalmente bourdieusiana, da noção de *habitus* e considerando as forças das representações sociais como condições decisivas para compreender as especificidades desse objeto. Acreditamos que é nessa interseção que encontraremos importantes fatores que expliquem os aspectos reveladores das particularidades desse campo.

É evidente que analisar os aspectos que podem contribuir na gênese de um campo pode ser algo audacioso devido à extrema complexidade das teorizações sobre o riso, o risível, a ironia ou o burlesco, assim como das categorias sociológicas envolvidas e das ilimitadas caracterizações que deveríamos destacar sobre a sociedade fortalezense do período em questão. Por isso, delimitações teórico-metodológicas são necessárias para justificar nossa problemática e por a prova nossas hipóteses. Por se tratar de um objeto de pesquisa no qual os limites do recorte temporal (histórico) se apresentam com muita definição, as hipóteses, pelo seu caráter *post-factum*, se traduzem como uma tentativa de expor uma percepção, de validar, de por à prova ou evidenciar uma narrativa que, por sua vez, não se estabelece como temporalmente linear.

A maior parte das pesquisas acadêmicas desenvolvidas sobre a temática do humor e da dita “molecagem” no Ceará podem ser analisadas predominantemente por dois enfoques amplos e complementares: o da problematização do humor enquanto marca cultural do Ceará, um aspecto cultural que passa por um processo contínuo de apropriação, tentativa de afirmação ou esforço de promover uma naturalização de uma “tradição da molecagem”¹, que teria origens no século XIX², ou seja, uma vertente de pesquisa mais historiográfica (SILVA, 2009) e

¹ SECUNDO, 2009, 2015.

² SILVA, 2009.

qualitativa; pelo outro enfoque, com uma vertente mais quantitativa e descritiva, há o desenvolvimento de pesquisas que se dedicaram à análise a partir das transformações geradas pelo humor, entendidas como inseridas num conjunto classificado como Economia Criativa aliada ao turismo em Fortaleza, a partir das últimas décadas do século XX. De modo sucinto e geral, de um lado há pesquisas que trabalham o humor na perspectiva da manifestação cultural popular³, na busca de mapear e problematizar as raízes, apropriações e os efeitos de um claro processo de estereotipia. Por outro lado, complementarmente, há pesquisas que abordam as atividades humorísticas cearenses a partir da década de 1980, no âmbito do impacto econômico e sua relação com os meios de comunicação ou políticas públicas para cultura e turismo local.

Para demonstrar a importância do humor como um campo profissional, um censo⁴ realizado no ano de 2009, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, apontou a existência de 109 artistas que se afirmavam como humoristas, dos quais, 83 estavam em plena atividade atuando em Fortaleza. Cabe salientar que os espetáculos de humor movimentam direta e indiretamente outras atividades, predominantemente ligadas ao turismo⁵, como restaurantes, hotéis, agências de viagens, taxis, bem como estabeleceu vínculos na programação de emissoras locais de rádio e televisão. Além disso, esta categoria profissional procura mesmo se organizar com a criação de entidades trabalhistas como o Sindicato dos Humoristas do Estado do Ceará (Sindihumor), a Associação dos Humoristas do Ceará (ASSO-H), fundada em 2008⁶, e Associação Cearense dos Humoristas (ASCEHUM). Alguns humoristas até conseguiram parcerias com a Associação Brasileira da Indústria de Hotéis Ceará (ABIH – Ce)⁷ com a finalidade de serem “garotos propaganda” do turismo cearense.

Portanto, tendo em vista que as atividades de entretenimento ligadas ao humor geraram a consolidação de um campo de trabalho diversificado, considerando que os artistas do humor reivindicam o status de “ícones” da cultura local e contam com o apoio da publicidade

³ CHARTIER. 1995.

⁴<http://www.secult.ce.gov.br/>.

⁵BRASILEIRO, 2010.

⁶ “Fundado pelos irmãos Chico Soares e Jader Soares a 13 de junho de 1991, o Teatro Chico Anysio tem mais de 20 anos de puro Humor. Localizado na Avenida da Universidade, no Corredor Cultural do Benfica, em Fortaleza, Ceará, o TCA foi palco de grandes festivais de humor. Hoje, reformado, climatizado e com capacidade para 120 pessoas continua sendo o Humor sua principal atração. No mesmo prédio do TCA funcionam também o Escritório do Riso, a Associação dos Humoristas Cearenses (ASSO-H), o Sindicato dos Humoristas do Ceará (SINDHUMOR) e o Museu do Humor Cearense, inaugurado em abril de 2014. Agora, quem aparecer para assistir a espetáculos humorísticos no Teatro Chico Anysio, tem a oportunidade de conhecer a história do Humor Cearense, visitando o Museu do Humor.” <https://teatrochicoanysio.com.br/historia/>, acessado em 3 de dezembro de 2019.

⁷<http://humordesobra.blogspot.com/search?updated-max=2012-01-23T03:11:00-08:00&max-results=7>, acessado em 3 de dezembro de 2019.

e dos meios de comunicação para reforçar tal ideia, contribuindo para formação daquilo que aqui classificamos como um estereótipo que perpetua “[...] uma espécie de crença socialmente difundida, segundo a qual, no Ceará, seus habitantes seriam *irreverentes* ou *gaiatos* por natureza” (SILVA NETO, 2009, p.35), acreditamos que a área do humor, tão fértil para atuação de políticas públicas envolvendo cultura, trabalho e mercado, adquire grande relevância acadêmica. Mas devemos destacar que nossa preocupação analítica se dirige principalmente para o âmbito dos métodos, das “lutas”, trocas e apropriações simbólicas de tal prática cômica.

Objetivamente, ao nos inserir nessa interseção, ambicionamos identificar e analisar alguns dos diversos fatores sociais e as táticas praticadas pelos humoristas, a partir de meados da década de 1980, que contribuíram para a efetivação do humorista como enquanto profissional. É conveniente perceber que este tipo de atividade se desenvolveu como uma prática artística bastante dependente da lógica do mercado.

Como toda atividade humana, a atividade artística precisa de recursos, e a maneira como estes são obtidos influencia tanto o modo de expressão dos artistas quanto suas carreiras. (...) os regimes econômicos da arte refletem a maneira específica como ela é reconhecida na sociedade e, por sua vez, delimitam as oportunidades e as restrições aos artistas. (...) Assim, quando a arte reivindica sua autonomia, as competências artísticas são levadas a procurar outras bases econômicas. (...) Como essa autonomização da arte se desenvolve simultaneamente com a economia de mercado, no sentido moderno desse termo, a condição artística deve definir relações tão estáveis quanto possível com o mercado, isto é, um sistema de alocação onde as lógicas interligadas de fungibilidade e de equivalência tornem-se centrais. Podem desenvolver-se lógicas artísticas independentes das lógicas econômicas, mas pode-se apostar que as restrições econômicas irão, logo, fazer-se sentir. (GREFFE, 2013. p.19-20)

Consideramos que “a atividade artística precisa de recursos, e a maneira como estes são obtidos influencia tanto o modo de expressão dos artistas quanto suas carreiras” (GREFFE, 2013), sobretudo numa sociedade que caminha para um aprofundamento da lógica capitalista de mercado e da mercantilização de bens culturais, que foi o que aconteceu ao longo da década de 1990 (SECUNDO, 2009). Quando há uma relação de vinculação entre mercado e cultura, em um processo de mercantilização de bens simbólicos, a diversidade cultural e a pluralidade de manifestações artísticas podem ser comprometidas, algo potencialmente excludente (sobretudo no âmbito estético), gerando isomorfismos estéticos, repetições, etc. Isto integra “(...) um movimento que resulta na mercantilização da cultura existente, bem como na criação de uma nova cultura, que surge totalmente dentro da lógica do mercado” (BARBALHO, 1998,

p.32). Essa ligação com o mercado, que é geradora de práticas e delineadora na formação desse campo, já foi objeto de outras pesquisas⁸.

Uma das nossas preocupações é analisar o material subjetivo, estético e simbólico que ajudou a compor essa face mercadológica. Apesar do destaque que a profissão adquiriu nas últimas décadas e de o Estado não se mostrar totalmente indiferente à classe, segundo o presidente do SindiHumor, Ernesto Martins⁹, uma série de demandas¹⁰ ainda são reivindicadas, como inclusão do Humor como Linguagem Cultural no Plano Estadual de Cultura, a regulamentação da profissão, a implementação de Políticas Públicas, através de projetos que garantam suporte ao humorista, visando o aperfeiçoamento, entre outras demandas¹¹.

Para formularmos nossa problemática e apresentarmos nossas hipóteses faremos as seguintes considerações sobre o contexto que tornou possível o estabelecimento desse campo. O direcionamento econômico da cidade de Fortaleza para o Turismo é um fenômeno que se fortalece a partir da década de 1980. Os artistas do humor acoplam sua atividade a esse mercado crescente que, por sua vez, se antecipa ao desenvolvimento da sociedade em outros âmbitos. Ou seja, supondo que a tendência que se espera é que determinado espaço turístico assim se estabeleça porque previamente outras potencialidades locais foram exploradas, na lógica que concebe que a cidade adequada para o turista é aquela que se adequa, antes e também, ao nativo. Isso não se verifica em Fortaleza já que o crescimento deste setor não corresponde ao desenvolvimento social, logo, o fomento do âmbito turístico convive com a discrepância de renda *per capita* entre turistas e nativos, assim como, o IDH local apresenta uma variação significativa na medida em que nos aproximamos ou afastamos dos bairros turísticos¹². Esses abismos e contrastes podem ser compreendidos como sinais de uma sociedade cujas relações sociais são também contrastantes, com demarcações claras e problemáticas de papéis sociais. Coriolano (2006, p. 75) afirma:

A imagem criada de Fortaleza tem bastante eficácia política, mesmo sem atender as necessidades de bens e serviços acessíveis à maioria de seus habitantes, mas por indicar aquilo que deveriam ou gostariam de ter: o lazer, a beleza, a cultura e a auto-estima. E, assim, a cidade voltada ao turismo parece forjar uma identidade comum aos cidadãos, apesar das marcantes desigualdades socioeconômicas.

⁸ LIMA, B. C. C. (2012)

⁹ Ernesto Martins é um humorista conhecido popularmente como Veia Cômica.

¹⁰ Fonte: Fórum Cearense de Humor, 2012.

¹¹ Nos últimos anos, na gestão de Camilo Santana no governo do Estado, algo já foi alcançado nesse sentido como a criação da Lei Chico Anysio, que reconhece o humor como patrimônio imaterial do Ceará. <https://www.okariri.com/ceara/lei-reconhece-humor-como-patrimonio-imaterial-no-ceara-confira/>. Acessado em 12 de setembro de 2018.

¹² <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-apresenta-estudo-sobre-desenvolvimento-humano-por-bairro>. Acessado em 14 de setembro de 2018.

Em relação ao papel dos meios de comunicação, em especial, as emissoras de televisão, ao passo que são instrumentos que potencializam a consolidação da carreira de um artista, tais meios ainda limitam a presença de artistas iniciantes e exigem, na maioria das vezes, a migração para Rio de Janeiro ou São Paulo. Temos a hipótese de que a abertura para os meios televisivos, que ocorreu somente na década de 1990, poderia ser entendida mais como uma consequência da legitimação do trabalho do que como sua causa. Quanto a isso:

Por ser identificada às classes populares e à sua estética particular, não é de estranhar o sucesso que tal imagem tem nos meios de comunicação de massa, onde há o império absoluto do grotesco, do bizarro, do exagero. É terreno fértil para a criatividade extravagante e sexualmente escrachada de homens, mulheres e homens travestidos de mulheres (digna de nota é a presença majoritária entre os humoristas locais de caricatos transformistas que atendem por nomes tais como Aurineide, Escolástica e Raimundinha (SECUNDO; ACSELRAD, 2009, p. 77)

Queremos também demonstrar que esses elementos estéticos descritos por Ascelrad e Secundo (2009) mantém relação direta com as relações de poder, dominação e representação em caráter simbólico e são táticas praticadas pelos artistas para se destacarem dentro de uma sociedade que apresenta tendências estigmatizadoras. Outro aspecto a ser considerado é que os humoristas, em sua maioria, no início de suas carreiras eram jovens vindos do interior da Ceará, pertencentes a setores ou condições sociais de desfavorecimento e estigmatização, *outsiders* (BECKER, 2008) que ambicionavam consagração¹³. Tais sujeitos, dentro da sua heterogeneidade, apresentam a similaridade de, no delineamento de suas trajetórias e perfis, apresentarem marcas que os impediriam de ser classificados, de modo por enquanto generalizante, como indivíduos socialmente privilegiados ou favorecidos. Para utilizar os termos de Pierre Bourdieu, não dispunha de significativo capital social, econômico ou simbólico, o que será demonstrado posteriormente.

Características presentes nas trajetórias desses indivíduos, suas performances (língua, indumentária, temas das piadas), as estruturas incorporadas e táticas subjetivas, o crescimento do mercado turístico e midiático cearense e uma manipulação que resignificara a concepção de uma tradição de molecagem foram elementos que, combinados, influenciaram a forma e o desenvolver deste campo de atuação profissional.

¹³“Um grupo só pode estigmatizar o outro com eficácia quando está bem instaurado em questões de poder dos quais o grupo estigmatizado é excluído”. ELIAS, N. & SCOTSON, J.L. Os estabelecidos e os outsiders. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.p.23.

Trabalhamos com a hipótese de que, para se legitimar como profissionais e garantir atenção de um público heterogêneo, da mídia e dos proprietários dos estabelecimentos, em uma sociedade com relativa tendência ao conservadorismo e a estigmatização de tipos sociais, os humoristas encontraram como tática, entre outras maneiras, o deboche e a caricaturização de aspectos ligados a setores sociais vulneráveis e estigmatizados, nos quais a maior parte destes próprios sujeitos se encontra, se aproxima ou apenas não se solidarizam enquanto estão no palco. Baseava-se na seguinte prática: diante da impossibilidade de “vencê-los” (talvez nem se ambicione isso), se junta ao *coro* do discurso opressor.

Devemos afirmar que argumentamos sobre tal posicionamento dos sujeitos com a base, por enquanto, apenas pelo que é exibido nos palcos do circuito noturno e turísticos fortalezense. Sobre a questão do estigma e suas consequências, em âmbito sociológico, pensamos que “(...) um indivíduo que poderia ser facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que se pode impor atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus” (GOFFMAN, 1975, p.14). O manuseio de representações estigmatizantes se apresenta como uma constante no tipo humor que apresentam. O sujeito estigmatizado assim o é por estar inserido em uma sociedade que elenca padrões e características aceitáveis, em um processo de naturalização de fenômeno e representações que são historicamente construídas, portanto artificiais e questionáveis, de modo que aquele que não se enquadra no perfil é tratado como um desvio, um sujeito desacreditado. Os estereótipos trazem, em seu típico reducionismo, a tentativa de naturalização que legitima e autoriza condutas, julgamentos e tratamentos diferenciados entre indivíduos que se enquadrariam ou não nos padrões de normatividade.

Seria como se uma das poucas alternativas que viabilizaria a aceitação daquele artista, independentemente de integrar uma minoria social, fosse a “obrigação” da tendência a ridicularizar sua própria condição ou ser uma caricatura dela. Daí o humorista pobre debochar, no seu espetáculo, de comportamentos atribuídos como típicos de pobres, ou o interiorano debochar da imagem do sertanejo, o homossexual debochar da homossexualidade, etc. Isto compõe um dos pontos centrais da problematização, sobretudo quando fizermos uma relação com o conceito de violência simbólica (BOURDIEU, 1970. p. 18, apud JORDAIN. NAULIN, 2017. p. 73), definido como: “(...) todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força, acrescenta sua própria força, isto é, propriamente simbólica, a essas relações de força.”

Neste sentido, teríamos outra perspectiva quando se retoma o discurso que argumenta sobre “capacidade de rir do próprio sofrimento” (BERGER, 2017). Michel de

Certeau, na sua abordagem sobre o cotidiano e na noção de “arte de fazer”, considera a tática como a “(...) arte do fraco” e afirma que “o estudo de algumas táticas cotidianas presentes não deve, no entanto esquecer o horizonte de onde vêm e, no outro extremo, nem o horizonte para onde poderiam ir” (de CERTEAU, 1994, p. 105). Ou seja, interessa aqui não apenas constatar a existência de determinadas representações, mas compreendê-las em atenção à manipulação que é feita por sujeitos interpelados. Tais táticas se manifestam a partir de “microliberdades” geradoras de microrresistências que possibilitam alterações ou acomodações perante a estrutura predominante. Segundo o pensamento de Certeau, não é somente a existência da circulação de uma representação em determinado meio ou grupo que interessa para que o pesquisador apreenda as determinações de um dado contexto social, mas a manipulação dessa representação, ou seja, o que se faz com aquilo que é dado configurando posteriormente a visão de mundo e permitindo com esse manejo a variabilidade cultural e a dinâmica.

Verificou-se também a tática de se apropriar discurso enraizado¹⁴, de uma tradição cômica própria de um povo (MARREIRO, 2003), dando ao humor, no que se refere a *representação social*¹⁵ um significado¹⁶ de *tradicional*. Algo que se aproxima daquilo que Eric Hobsbawm (1997, p.10) chamou de *tradição inventada* que é “[...] revestida de um caráter de antiguidade, na qual o passado é ritualizado e quando, simbolicamente, esse passado visa a reproduzir práticas antes realizadas, dando, assim, uma ideia de continuidade histórica em relação ao presente”. Temos também a hipótese de que, na composição de personagens e na busca de se incrementar a comicidade, a fala típica do cearense, seu sotaque e peculiaridades vocabulares também contribuíram na consolidação dessa prática profissional. O modo como o cearense se expressa¹⁷ cotidianamente, fazendo do preconceito linguístico (POSSENTI, 1998) mais um tema de piada, com sotaque e expressões próprias, ainda não tinha tomado os palcos, gerando um processo de identificação com o público local.

Portanto, sobre a formação do campo do humor e compreendendo a ideia de campo como produzida por uma coletividade, não como produto de ações individuais (ORTIZ, 1983), como espaço de luta e manifestação de relações de poder, pretendemos investigar as táticas e os mecanismos de sua legitimação.

¹⁴CORREIA-LIMA, B. C.; CABRAL, A. C. A.; BANDEIRA-DE-MELLO, R.; PESSOA, M. N. M.; SANTOS, S. M. D. Ceará, Estado de Graça: Raízes Culturais Históricas Que Antecedem o Campo Organizacional do Humor . Revista Organizações em Contexto, v. 11, n. 21, p. 367-399, 2015.

¹⁵ “Estudar representações sociais é fazer, dentre outras coisas, o exercício de desvendar a complexidade do seu processo de construção, o que implica analisar a própria dinâmica da cultura.” VIEIRA, Sulamita. O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000.

¹⁶ Cf. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

¹⁷ POSSENTI, 1998.

Na busca por contribuir para a análise da relação entre cultura e mercado, identificar possíveis tensões e compreender o processo de formação do campo do humor no Ceará a partir da década de 1980, centralizaremos nossa análise em três eixos teórico-metodológicos. Primeiro: discorrer sobre os principais aspectos da configuração social e cultural do Ceará no período compreendido entre os historiadores como o “Governo das Mudanças” e sua tentativa de promover uma economia voltada para o turismo, bem como fazer uma análise das obras relevantes sobre o riso e especificamente o humor no Ceará. Segundo: analisar a situação social e cultural dos humoristas considerados precursores desta prática humorística. Neste sentido, é importante considerar a trajetória destes sujeitos para analisarmos seu *habitus*: conjunto de disposições incorporadas que, para Bourdieu (2005), podem explicitar “as relações intrincadas, embora convergentes, entre as disposições inconscientes e as experiências por elas estruturadas”.

Estas disposições podem repercutir na subjetividade desses sujeitos, logo, desdobram nas suas práticas e no campo em que estão inseridos e, para esse caso, como nossa hipótese, reproduzem a violência simbólica contra segmentos sociais estigmatizados. A nossa análise sobre a trajetória dos indivíduos ocorre de forma atenta a não cair na armadilha que Bourdieu classifica como *ilusão biográfica* que corresponde em narrar uma sequência cronológica individual como se fosse possível uma desvinculação entre esta e os múltiplos aspectos exteriores e influenciadores.

(...)tentar compreender uma vida como uma série única, e por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um ‘sujeito’ cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tenta explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações. (BOURDIEU, 1996, p.81)

Nosso terceiro ponto: com base nas configurações analisadas, nas condições históricas, sociais e culturais nas quais os sujeitos em questão estão submetidos, identificaremos e analisaremos as táticas, as possíveis tensões, as apropriações, em suma, os mecanismos endógenos e exógenos que viabilizaram a criação deste campo e de que forma políticas culturais poderiam fomentar canais de participação.

Portanto, temos o nosso objeto: a partir da análise da configuração social e da situação dos sujeitos, inseridos em determinado espaço social, em uma determinada rede interdependências, com determinado *habitus*, analisaremos as táticas destes sujeitos para viabilizar e legitimar seu trabalho.

A metodologia deve ser bastante adequada aos objetivos da pesquisa, que consistem de modo geral em compreender por meio da noção de *habitus*, as práticas e métodos dos humoristas. Isto é, interessa-nos compreender o manejo que tais artistas, em sua subjetividade, fazem dos elementos fornecidos pelo mundo social, trazendo para a centralidade a questão da *tradição* e a proximidade de características que comporiam *violências simbólicas*.

Para estabelecer nossas escolhas metodológicas, devemos considerar as necessidades que surgem a partir das problematizações e dos conceitos usados para compor o objeto. Trabalhamos com a coleta de dados objetivos utilizando a literatura relevante já disponível sobre o tema, documentos e jornais locais, bem como a análise de indicadores subjetivos, coletados em duas entrevistas realizadas especificamente para esta pesquisa e por meio do procedimento etnográfico, seguindo os procedimentos usuais de pesquisas qualitativas (MINAYO, p.25 e 26). Para viabilizarmos a pesquisa no sentido de colocar a prova nossas hipóteses, além de se fazer necessária a análise profunda das pesquisas precedentes, coletamos material em entrevista aberta com Valéria Vitoriano, humorista considerada precursora do movimento.

Em combinação com outras fontes, o material coletado por entrevistas é precioso por facilitar a apreensão de elementos subjetivos que dificilmente seriam coletados de outro modo. As entrevistas deixam escapar sutilezas expressivas expostas com riqueza por aqueles detêm vivência e experiência sobre a coisa dita. Entretanto, os dados encontrados não são *achados puros*, mas *apanhados*, considerando que são construídos dentro dos limites da capacidade de apreensão do mundo vivido e de categorizações.

É importante, segundo Bourdieu, executar entrevistas atentando para as percepções particulares do pesquisador e do pesquisado. Uma pesquisa que ambiciona expor uma problematização sobre *violência simbólica* contida na formulação de um campo profissional deve, portanto, ficar atenta à interação nas entrevistas, na relação pesquisado/pesquisador, para evitar a violência também simbólica que a posição de pesquisador pode exercer na medida em que este poderia ser percebido como se tivesse o monopólio de ser o “detentor da capacidade de apreensão da realidade” e como se os outros fossem, na crítica feita por Garfinkel, “idiotas culturais”¹⁸. A meta seria, portanto, ter a capacidade, enquanto sociólogo, de se colocar, em pensamento, no lugar do entrevistado. Esse posicionamento do pesquisador possibilita uma maior proximidade para *compreender* (verbo/título do texto onde Bourdieu explica essa questão) as condições que tocam o pesquisado em sua trajetória. Isso também nos possibilita

¹⁸ WATSON; GASTALDO, 2015.

fugir da situação denunciada por Bourdieu em *Ilusão Biográfica*¹⁹ e ainda explicar os processos lógicos e decisórios dos sujeitos na prática de seus métodos e táticas cotidianas, compreendendo o que fazem subjetivamente com o que lhes é apresentado objetivamente.

É conveniente lembrar que o entrevistado poderia, por outro lado, conscientemente ou não, na “abertura” para entrevista, fazer uso da interação e da legitimidade que a experiência exposta em narrativa lhe atribui para gerar um discurso mais preocupado e baseado em alguma conveniência particular e menos realista. Essa preocupação com o efeito da narrativa sobre a autoimagem seria possivelmente mais intensa quando se entrevista indivíduos famosos e performáticos, como é o caso nesse trabalho.

Na escolha dos entrevistados, utilizamos como critério o tempo de carreira destes artistas, sua relevância no campo profissional (a partir da literatura sobre o tema) e, principalmente, o fato de apresentarem em sua trajetória algum tipo de vulnerabilidade social ou demonstrarem em seu perfil sociológico aspectos de segmentos sociais historicamente estigmatizados, o que poderia ser compreendido como uma espécie de barreira à aceitação e consagração numa sociedade que apresenta seus preconceitos e estigmatizações.

O depoimento oral destes sujeitos (e eventuais silêncios) seriam importantes instrumentos para indicar possíveis tensões de poder, resistências, interiorizações de estruturas e escolhas de táticas, sendo este último aspecto a base de nossas hipóteses. Para isso, utilizaremos as orientações metodológicas de Pierre Bourdieu (1999) sobre o procedimento metodológico da realização de entrevistas.

A pesquisa de campo incluiu também a observação dos espetáculos, para que, com a análise das suas performances, de seus materiais, da indumentária, da linguagem, da recepção do público possamos colher fontes relevantes para relacionar com nossas hipóteses.

(...) o material é aquilo com que lidam: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons, até as combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade [...]; portanto, tudo que a eles se presta é a cujo respeito podem decidir (ADORNO, 2011, p.226).

Consideramos que é parte importante do nosso método a observação das performances destes indivíduos, pois suas escolhas, seus materiais de trabalho, sua atuação, suas palavras, enfim, o “como” fazer de sua arte pode revelar intrínseca relação com as configurações sociais estabelecidas. Essa combinação de elementos discursivos (tanto nos

palcos quanto fora), performances e contexto possibilita a análise dos sistemas de crenças constitutivos e das representações sociais compartilhadas por meio de ideias e códigos linguísticos. Para Lefebvre (2012, p.23 e 24):

Se as Representações Sociais são o social vivido individualmente, uma forma legítima, a nosso ver, adequada de expressar tais representações seria instituir um sujeito individual (que se traduz, discursivamente, na primeira pessoa do singular) que atualiza todas as variantes individuais das opiniões socialmente compartilhadas que uma determinada pesquisa conseguiu resgatar.

Ou seja, as representações como síntese de inúmeras determinações sociais, que por sua vez influenciam nos métodos cotidianos e nas táticas praticadas pelos sujeitos. Logo, fazemos uso das propostas metodológicas de Análise do Discurso do Sujeito Coletivo (Lefebvre, 2012, p.28), que “permite mostrar que sempre há diferentes tipos ou categorias de pensamento coletivo entre as populações envolvidas com um determinado tema numa determinada pesquisa empírica”. Essa diversidade discursiva, que nos obriga a entrevistar não apenas um humorista, pode apresentar o que há de semelhante, de uno, próximo daquilo que Halbwachs denominou de Memória Coletiva.

No capítulo inicial da pesquisa há uma apresentação da concepção da pesquisa, das principais correntes teóricas que envolvem o riso e humor enquanto fenômeno sociológico e também, num sentido mais amplo, como fenômeno particularmente humano, com autores como Bergson, Minois e Berger, sempre tentando trazer suas categorizações para nosso caso específico. Nesse momento também nos aprofundamos em alguns conceitos fundamentais: *habitus* e violência simbólica no pensamento de Bourdieu; *táticas* na perspectiva de Certeau.

Para compor essa primeira parte nos dedicamos a analisar as características sobre o objeto específico para que façamos um diálogo e levantarmos questões a partir do que já foi trabalhado e contextualizamos temporal e espacialmente nosso recorte social. Se analisar a gênese “implica uma interiorização das estruturas (pela aquisição) e uma exteriorização do adquirido (ou *habitus*) em práticas” (CERTEAU, p.118), é preciso então expor nessa primeira parte aquilo que consideramos estrutural.

No segundo capítulo aprofundamos a elaboração de uma Tradição Inventada, na crítica de Giddens a este conceito desenvolvido por Hobsbawm e Terence, para analisar a apropriação de uma “tradição da molecagem”, as especificidades da produção humorística cearense e a manipulação que os sujeitos fazem desses elementos simbólicos.

No capítulo final analisaremos situação de transformações intensas, tanto em âmbito político quanto econômico e social pela qual a capital cearense passava como que esse processo interferiu na maturação do campo. Nesse momento faremos uma análise mais detalhada do material coletado em entrevista.

*“Chorar com lágrimas é sinal de dor moderada;
chorar sem lágrimas é sinal de maior dor; e chorar
com riso é sinal de dor suma e excessiva”.*

Demócrito

CAPÍTULO 1. O RISO COMO FENÔMENO SOCIAL

1.1 A CONDIÇÃO SOCIAL DO RISO

O risível e a seriedade possuem tanta proximidade no mundo social que surpreendem que estejam semanticamente em oposição. Essas categorias são menos dicotômicas que dialéticas. Assim como é possível rir daquilo que é sério, também se pode ver seriedade naquilo que se coloca “purificado” e “neutralizado” com a classificação de cômico. Por isso que a ousadia faz parte do fazer rir. O humor é constituído de sentido que é fornecido pelos elementos do mundo social, podendo, portanto reforçar a autoridade das estruturas sociais e de suas características enraizadas.

Analisar o humor como objeto sociológico, independentemente da perspectiva metodológica, corresponde a refletir sobre produção de símbolos e significados, recepção e interação social, de modo a compreender o sentido que torna possível o efeito cômico. Para isso, é necessário apreender a “matéria-prima” do discurso humorístico, que corresponde a uma lógica oriunda das relações históricas, sejam objetivas ou representativas. Se considerarmos que o *fazer sociológico*, enquanto campo epistemológico, se diferencia de outras áreas, como a História ou a Antropologia, pela particularidade de seu método, e se considerarmos que dependendo da preferência teórica, a sociologia possui como uma de suas finalidades a apreensão do social (apesar de impossível em sua plenitude, devido à limitação humana e a complexidade do mundo social) através daquilo que é fornecido pelo próprio social, podemos aceitar que o humor é um objeto precioso para o profissional da sociologia por ser algo que só faz sentido em seu caráter relacional, já que riso cômico demanda interação.

As piadas, predominantemente percebidas com leveza pelos indivíduos em seus momentos de escapismo, como mercadoria no show *business*, como momento de alívio perante às tensões da vida cotidiana, são feitas e moldadas, em discursos, por elementos que existem verdadeiramente na composição social. Operamos com a noção de que tais elementos não se fazem menos presentes, menos irreais, ou dependendo do caso, menos nocivos, ao se veicularem com o *status* de piada. Elas operam em pressuposições e subentendidos, com concepções e noções que circulam previamente na sociedade. Portanto, ambicionamos compreender como se tornou possível a formação do campo profissional humorístico em Fortaleza considerando que o tipo de discurso e performance, dentre outros fatores que também trataremos, tem centralidade para a problemática analisada.

O risível, conforme Bergson, é uma experiência eminentemente humana na medida em que não se encontra tal fenômeno entre animais e também por causa do fator contextual ser fundamental na sua provocação. O riso, em caráter cômico, é provocado pela circunstância, portanto humano, social, psicológico e variável de acordo com recortes temporais e espaciais. Bergson incrementa a análise percebendo o caráter compartilhado como outro elemento definidor do caráter humano do risível. O riso tende a ser grupal (inclusive, para exemplificar, tal fator explica o uso da claqué em produções humorísticas televisivas). Como se o número daqueles que estão fisicamente próximos fossem em certa medida o multiplicador da potência do sentimento portado pelo indivíduo. Ainda sobre esse fundamento coletivo do riso, Simmel (2006, p.54) escreve:

Por centenas de vezes, no teatro ou reuniões, todos nós gargalhamos de piadas que, em um quarto, não teriam a menor graça. Mesmo piadas vergonhosamente inofensivas são registradas nos relatórios parlamentares seguidas pela anotação “risos”. E não somente as inibições críticas do entendimento, mas também as morais, ficam facilmente em suspenso nesse estado sociológico de inebriação.

O que Simmel (2006) pretende com esse comentário é exemplificar com o riso (que não era propriamente seu objeto de análise) e seu caráter coletivo duas dicotomias correspondentes: que o individual/coletivo corresponde respectivamente ao racional/sentimental. Simmel compreendia, ao pensar a sociologia das massas urbanas, que esta era mais propensa ao peso do sentimento, afirmando que o recuo do intelecto corresponde ao recuo do indivíduo no processo de socialização. Ou seja, na visão de Simmel (2006), a racionalidade tende a operar mais em nível individual do que em coletivo. Se considerarmos como válido esse argumento de Simmel (2006), que na socialização em quantidade o âmbito da racionalidade decresce em nível, ou seja, o apelo aos sentimentos e aos elementos inconscientes e enraizados se destacam, poderíamos compreender o porquê de determinados modelos de comicidade fazerem forte apelo ao superficial ou aos fatores que despertam uma matriz emotiva, sem exigir muita reflexão lógica.

Bergson compreende que o riso possibilita um momento em que o sensível domine o racional. Aliás, pensar o riso como fenômeno social seria possivelmente outra maneira de pensar uma relação tensa entre racionalidade e sensitivo, entre controle e desordem, entre harmonia e desencaixe, sagrado e profano, etc. O riso opera também com ambigüidades ou ambivalências. Esferas aparentemente antagônicas se “fundem” ou se interceptam para provocar um efeito corpóreo que é intimamente ligado ao social ou socializável. Na descrição

fisiológica, o riso é provocado por alguma mensagem humana, seja verbal ou imagética. Nesse ponto, o riso e choro (outro aspecto exclusivamente humano) tem algum em comum. São respostas corpóreas a elementos extra-corpo. Isso explica a preocupação de Freud ao pensar os chistes. Entretanto as esferas ambivalentes são, de um lado, aquilo que obedece a uma lógica, justa, inteligível, e de outro lado, o absurdo, fantástico. A incongruência vinda de uma lógica que foi interrompida (quebra de hierarquias, desencaixe, assimetrias, inversões de sequências, semelhanças e diferenças, deformidades, analogias, ambigüidades, movimentos bruscos, repetições²⁰ e inversões) de forma inesperada seria o gatilho do riso. Mas, isso não acontece com qualquer interrupção, e esta poderia provocar outras reações inquestionavelmente negativas como o choro, vergonha, nojo, ira ou aflição.

Cabe lembrar que no ato de rir de uma piada a ativação de seu efeito cômico surge porque a narrativa se apresenta como algo a ser “desvendado pelo raciocínio”, na piada o riso é posterior à compreensão. Em relação ao argumento de Simmel, essa racionalidade, que é fundamental na elaboração do efeito cômico, não anularia o apelo menor das massas à lógica racional, pois os elementos risíveis assimilados pelas multidões são pensamentos racionais a respeito de elementos não tão lógicos. Por exemplo, quando a multidão ri de estereótipos depreciativos e sem quaisquer sustentações lógicas ou históricas, como a alusão à preguiça dos baianos, ao fedor dos franceses ou à falta de inteligência de mulheres loiras, opera-se como tais representações irracionais ou ilógicas de modo racional, como uma verossimilhança.

O humorista, o comediante, formal ou informal, profissional ou ocasional, é alguém cuja grandeza da habilidade corresponde à capacidade de ver além do óbvio, de saber que vai surpreender, que compartilha seu “eureka”, que consegue associar coisas incoadunáveis ou dissociar o impossível e os elementos lógicos. A percepção da lógica da piada e do risível dependem do cenário social, da descrição sociológica do contexto, da consciência sobre congruência para que se perceba quando estas forem quebradas.

A quebra do sentido lógico de uma história contada pode ser a causadora da gargalhada, logo, a percepção dessa incongruência da lógica exige do espectador um esforço racional. Poderíamos ainda dizer que, entre outros fatores, quanto maior, mais criativa e mais surpreende for a incongruência na relação entre os elementos constituintes da piada, maior sua graça.

²⁰ “Encontro um dia, na rua, um amigo que não vejo a muito tempo; a situação não tem nada de cômico, mas se, no mesmo dia, eu o encontro novamente, e ainda uma terceira e uma quarta vez, acabamos por rir juntos da “coincidência”.” (BERGSON, 1983. p.76)

Duas idéias surgem a partir disso. A primeira é que se manifesta, também por parte do autor da piada, a necessidade de um elevado esforço intelectual para se elaborar uma “lógica ilógica e perceptível”. A piada tem que trazer elementos distantes, mas não tão distantes a ponto de ser incompreensível. Tal exigência pode fazer com que, por diversos motivos (cansaço, falta de criatividade ou consciência), alguns humoristas recorram a modelos e temas cômicos “pré-prontos” ou simplesmente façam emergir para os palcos e holofotes, a jocosidade do cotidiano das ruas, com velhos estigmas.

A segunda ideia reflete sobre como é conveniente, para os produtores desse modelo cômico, que apresenta menor grau de exigência daquilo que Simmel (2006) chamou de “intelecto”, quando atentamos para sua vinculação com os meios de comunicação de massa. Para a manifestação humorística de nosso enfoque, essa conexão midiática tem papel relevante, pois a naturalização por vezes inconsciente de representações sociais, que são componentes das piadas, são reforçadas nos meios de comunicação. Quanto a isso, cabe lembrar algumas considerações feitas por Adorno na sua análise sobre o chamado “riso industrial”, do alívio escapista, “enlatado”, da gargalhada orquestrada. Seria o riso cumprindo seu papel de mercadoria e, como se espera no tratamento dado à cultura, reduzida a entretenimento e lazer.

1.2 O RISO COMO VIOLÊNCIA

O tipo de humor, ou senso de humor, é marca cultural tão significativa quanto as variações linguísticas, culinárias, estéticas ou etiqueta, sendo, portanto, variáveis temporal e espacialmente. Lembremos que por diversas vezes ouvimos piadas, especialmente trocadilhos, só geram efeito cômico em determinada língua, ou seja, a comicidade não resistiria a tradução, evidenciando o lado cultural e contextual como condicional para o cômico.

¹O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despuadorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (PROPP, 1992, p. 27 e 28)

Logo, consideramos evidente que o tipo de comicidade praticada em Fortaleza tenha interferência direta na composição do campo profissional. Tentaremos demonstrar que o

delineamento subjetivo, estético, discursivo e performático do humor aqui analisado contribuiu diretamente para o desenvolvimento estrutural objetivo desse campo.

Por que tal campo se configurou do jeito que se configurou? Por que determinado conteúdo discursivo e simbólico tem liberdade de propagação, aprovação popular e vinculação com o mercado turístico local? É evidente que tais questionamentos não podem preceder uma descrição de tal campo. Mas, saber o que faz um fortalezense (e o turista não fortalezense) rir é fundamental para entender a consagração do campo em Fortaleza.

Robert Darnton em *O grande Massacre de Gatos* demonstra como é preciso ter a noção do repertório compartilhado, numa espécie de inserção na comunidade de sentido ou imaginário social, para se apreender o sentido, ou seja, é preciso se familiarizar com os elementos partilhados para se possibilitar a apreensão e reprodução de sentido no enlace social. De outro modo, seria preciso trazer para a centralidade o entendimento da visão de mundo específica de determinado grupo, comunidade ou classe, em determinada época e espaço. A cartunista Laerte Coutinho fala no documentário *o Riso dos Outros*:

(...) o humor dialoga com o preconceito das pessoas, o humor, para se realizar, precisa falar a mesma linguagem todos (...) precisam partilhar com a platéia um repertório de conceitos, pré-conceitos, conceitos prévios... sem essa partilha, não se realiza humor.

Do mesmo modo que uma matança de gatos numa casa da Rua Saint-Séverin em Paris, no século XVIII, acontecimento citado no livro *O Grande Massacre de Gatos*, de Robert Darnton, que poderia ser considerado um objeto de pouco merecimento analítico ou uma mera curiosidade histórica, pode se converter em um importante meio de análise social, da mesma forma que as performances humorísticas, pois nos interessa o cômico como revelador de indícios mais profundos de elementos, paradoxalmente, que de tão presentes parecem ausentes. Ginzburg nos alerta, na sua análise do paradigma indiciário, que é preciso perceber a história não *das* pequenas coisas, mas *nas* pequenas coisas²¹.

Os estigmas e estereótipos não são tão sentidos, como ocorre com aquilo que é tornado rotina. Ainda sobre o texto de Darnton, é interessante notar que a crueldade com os

²¹ GINZBURG, 1990.

Animais no episódio citado²² desperta gargalhada nos sujeitos, nos fazendo lembrar a afirmação de Bergson sobre a perda da sensibilidade para provocar o efeito cômico²³.

Entretanto, ao afirmar isso, não propormos fazer uma análise do discursiva de modo a nos aproximarmos do campo da linguística. Antecipamos que nos limitaremos a verificar o sentido provocador do efeito cômico em relação ao tema escolhido pelo sujeito para provocar o riso, numa busca por analisar a violência simbólica que pode ser presente na composição humorística. Em outras palavras, identificar o humor como produtor e reproduzidor de estigmas e violência simbólica, considerando tal perspectiva como fundamental para compreender a gênese do campo²⁴.

Podemos expor dois campos analíticos fundamentais para a compreensão social em torno do humor. O primeiro trata sobre as variações existentes no conteúdo das definições sobre humor, feitas por autores que da Grécia Antiga aos pós-modernos, podem demonstrar a necessidade de historicizar o humor, ou seja, compreender esse fenômeno humano por seu caráter contextual. É difícil rir do que não se entende. Por isso que as piadas internas, sem a partilha exteriorizada que possibilita o nexo, não despertam riso naqueles que não partilham do repertório que aqueles de determinado grupo partilham. Portanto, o riso apresenta uma característica apenas aparentemente paradoxal: é comum e coletivo, mas também único, ou seja, todos riem, mas todos o fazem por motivos diferentes, historicamente localizados²⁵; e é nisso também onde o riso se assemelha às outras sensações exclusivamente humanas, como o choro. Ao considerar tal ideia em relação ao nosso objeto específico, poderíamos nos questionar sobre

²² (...) parece claro que os operários acharam o massacre engraçado, porque lhes proporcionou uma maneira de virar a mesa contra o burguês (...) A piada funcionou muito bem porque os operários jogaram, muito habilmente, com um repertório de cerimônias e símbolos. Os gatos adequavam-se perfeitamente a seus objetivos. (...) Os operários levaram seu gracejo à beira da reificação, do ponto em que a matança de gatos se transformaria numa rebelião aberta. Jogaram com ambigüidades, usando símbolos que esconderiam seu pleno desejo significado mas, ao mesmo tempo, deixando entrevê-lo o suficiente para fazer de tolo o burguês, sem lhe dar um pretexto para demiti-los (...) Realizar uma façanha dessas exigiu grande destreza. Mostrou que os operários podiam manipular os símbolos, em sua linguagem própria, com a mesma eficácia que os poetas, estes em letra impressa. (Darnton, 1986, p.134-5).

²³ A indiferença é seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: ou emudecer essa piedade. Talvez, não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras Inteligências, mas provavelmente se risse;.(BERGSON)

²⁴ Pêcheux (1975), ao considerar o discurso como um efeito de sentido entre locutores, trouxe para o debate as condições históricas de produção. O interdiscurso é parte dessas condições de produção e determina os dizeres a partir da relação do sujeito com a língua e a sua história, através da ideologia: ao enunciar, o sujeito é atravessado pelo Interdiscurso. Dito de outra maneira, ele toma posição, inscreve-se num já-dito, numa memória discursiva que o antecede e não depende de sua vontade. Descrevendo a memória discursiva a que as piadas remetem, portanto, será possível identificar as ideologias bem como os estereótipos que circulam nas piadas machistas. PAG 1 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NAS PIADAS MACHISTAS E FEMINISTAS Gisele Maria Franchi – IEL/Unicamp

²⁵ O carácter antropológico do riso é referenciado por Laraia (2006), “todos os homens riem, mas o fazem de maneira diferente e por motivos diversos.”

como seria possível a adequação de um humor local ao mercado turístico. A saída seria o apelo para estereótipos das diversas regiões do país, como uma possibilidade de repertório de representações cujo manuseio se dá em comum, como a referência à preguiça dos baianos, como se exemplificará posteriormente.

O segundo campo trata sobre a positividade ou negatividade em torno do humor. Como toda produção discursiva, narrativa, simbólica, carregada de sentido específico²⁶, o humor suscita o movimento avaliador, de aprovação ou desaprovação, de comemorativo ou lamentável, superestimado ou depreciativo, logo, ele evidencia por meio de um suporte hilariante as valorações e julgamentos institucionais, representativos e cotidianos que já existem de modo sério.

O ponto central é a proximidade que humor tem com o verossímil. E é nisso que se encontra a problemática, porque as regras do universo do humor é que parecem estar desligadas da realidade no sentido de verdade, porém é nela que se encontra sua lógica. Em outras palavras, o riso pode ser entendido como uma variação incongruente da lógica originária da realidade.

A especulação criada a partir, por exemplo, de uma narrativa cômica promove expectativas que são quebradas provocando estranhamento (se pudermos classificar o riso também dessa forma) em quem ouve. Tais expectativas são criadas devida a recorrência com que tal lógica se executa no plano do cotidiano estabelecendo padrões e normalidades, elementos não questionados na vida social, classificados por Bourdieu como *doxa*²⁷. Logo, o riso é provocado por um pressuposto, de caráter naturalizador ou normalizador, que não se sustenta do decorrer de uma narrativa, ou seja, que passa por uma quebra, um rompimento com a lógica estabelecida como mecânica. Concebe-se a verdade como algo restrito à seriedade como se o não sério fosse desvinculado do real. Em outras palavras o riso é outra dimensão da verdade. Possivelmente isso tenha relação com o “banimento” do riso nos espaços de solenidade, como igrejas, tribunais, academia ou a imprensa oficial (MINOIS, 2003) (BERGER, 2017). Se o riso se apresenta como um descontrole corpóreo, uma catarse, uma “explosão”, logo, incompatível com espaços e instituições de sacralidade que impõem ordem, hierarquia e poder. O riso, nessa perspectiva, denuncia assim a impotência.

²⁶ BARTHES, 1990.

²⁷ “A *doxa* contém o sentimento de familiaridade que engendra, sob determinadas condições, o ajuste das estruturas do *habitus* às estruturas objetivas, da “história feita corpo” e da “história feita coisa”. (PINTO, Louis. In: Vocabulário Bourdieu / Afrânio Mendes Catai. Maria Alice Nogueira. Ana Paula Hey. Cristina Cardoso de Medeiros. (Orgs.). – 1º. Ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. p.158)

O riso tem estreita ligação com a indiferença por parte de quem ri, por meio de uma suspensão da sensibilidade. Enquanto o choro (sobretudo aquele provocado pela pena e pelo remorso) pode ser considerado uma prática de alteridade, de comoção pelo reconhecimento de similitude diante do sofrimento alheio, o riso hierarquiza e “explora”, por vezes as custas do choro. É exclusivamente um fenômeno humano, como lembra Henry Bergson, que no pensamento social e filosófico, na transição para o século XX, já se dedicava ao tema argumentando que o riso deve ter um significado social. Entretanto, para além do aspecto fisiológico da expressividade, da euforia e da contração muscular, aquilo que torna o riso alvo de análise se encontra na sua vinculação contextual com a realidade social.

Aliás, tal inserção na lógica social é a principal ou talvez a única condição para que se provoque o riso, a frivolidade, o cômico, a piada, a derrisão ou como se queira qualquer outro termo correlato. Logo, a análise da lógica que cerca o riso e o cômico, sua causa, sua intensidade, seus momentos e espaços e, sobretudo, seu sentido, torna esse fenômeno humano um eficaz instrumento sinalizador da possível apreensão das peculiaridades contextuais, pois o risível, paradoxalmente, tem, ao menos em potencialidade, a capacidade de provocar dor, violência e desconforto em intensidade maior que o próprio prazer, obviamente de acordo com o lado em que o sujeito se encontra: de promotor do riso ou de alvo. Bergson argumenta sobre o efeito disciplinador que o riso apresenta:

Só quando outra pessoa deixa de nos comover, só nesse caso pode começar a comédia. E ela começa com o que poderíamos chamar de enrijecimento contra a vida social. É cômico quem siga automaticamente o seu caminho sem se preocupar em fazer contato com outros. O riso ocorre no caso para corrigir o desvio e tirar a pessoa do seu sonho.” (BERGSON, 1983, p. 64-65)

A importância do tema para o pensamento social demonstra a relevância, que o assunto adquiriu nas pesquisas apesar do caráter diversificado, complexo, polissêmico e cotidiano desse elemento humano, pois como um segundo paradoxo (além da relação prazer e dor), o oximoro, na medida em que é universal é também particular. Não se tem registro de comunidade, sociedade ou agrupamento humano em que o riso não existisse; ao passo que a causa do riso varia inclusive dentro de uma mesma comunidade ao longo do tempo, obedecendo ao movimento da dinâmica cultural.

Gilles Lipovetsky, que na obra *Império do Efêmero* (2009), ao analisar o universo da moda na modernidade, fazia uma crítica parecida alegando que “a questão da moda não faz furor no mundo intelectual”, mas que é potencialmente reveladora de aspectos estruturais muito profundos e enraizados. No caso do humor, em *A era do Vazio* (2005) o autor argumenta que,

apesar da relativa indiferença dos acadêmicos com relação ao tema, há por outro lado, na sociedade que ele classifica como pós-moderna, uma abundância do elemento cômico, como se estivesse por todo parte na vida cotidiana da contemporaneidade. E seria justamente devido à ubiquidade do *código humorístico* que ocorre a minimização do potencial risível, em uma espécie de oximoro (um tempo seriamente cômico), pois o tom predominante é cômico, mas, por estar em todo parte, perde a graça por perder a surpresa; algo que, de tão presente, se faz ausente. O riso se tornaria, portanto, banalizado. O perigo da banalização daquilo que é hilário seria a consequente banalização e reprodução do caráter rotineiro da violência simbólica que determinados tipos de práticas humorísticas executam e potencialmente naturalizam e estigmatizam.

É sobre o aspecto paradoxal citado que pretendemos nos dedicar explanação argumentativa: a estreita proximidade do riso com a violência, inclusive na sua versão mais silenciosa e não menos indesejável, a violência simbólica, tão profundamente trabalhada sociologicamente por Pierre Bourdieu. Talvez a alegada pouca dedicação ao assunto se explique por outra própria peculiaridade do objeto. O cômico tende a ser criminalizado em ambientes sacralizados²⁸, como assim pretendeu ser o meio acadêmico ao afirmar a supremacia do pensamento racional.

A comicidade provém de certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros maior elasticidade e amais elevada sociabilidade possível. A comicidade é a rigidez e o riso é seu castigo (BERGSON, 2001, p.15).

A sacralidade e a reverência se sustentam enquanto tal pela afirmação de sua autoridade, que encontra no escárnio uma ameaça. Isso possivelmente explique o banimento da experiência cômica na maioria dos campos religiosos, educacionais, políticos, familiares, etc. A autoridade dificilmente, como afirmado anteriormente, resiste à perda de seu potencial intimidador²⁹. O espaço banal é que se apresenta repleto de interlúdios de deboche. Aliás, a palavra adequada para isso é *frivolidade*, quando o *sério* e o *engraçado* parecem se excluir.

²⁸“(…) A interferência da derrisão na religião é considerada por muitos como intolerável atentado ao sagrado, qualquer que seja ele: não se brinca com essas coisas. O concílio de Trento condena todos aqueles que se servem dos episódios e das palavras, das Escrituras em “bufonarias, fábulas, vaidades”, *ad scurilia, fabulosa vana* – condenação retomada pelos concílios provinciais de Milão, em 1565, de Bourges em 1584 de aix, em 1585, e de Toulouse em 1590.” (MINOIS, 2003, P.295 e 296).

²⁹ Em 1928, foi publicado um pequeno artigo de Freud, intitulado *O Humor*, no qual ele afirma: o humor significa o triunfo do ego (eu) e do princípio do prazer “contra a crueldade das circunstâncias reais”. SECUNDO, 2009, P.13.

Peter Berger na obra *O Riso Redentor* (2017, p.39) reporta uma piada que ilustra tal relação do riso perante a autoridade:

Gorbachev desperta e, pela janela, olha para o Sol.

“Bom dia, Sol”, ele diz. “você tem alguma mensagem para mim?”

“Sim, Camarada presidente”, responde o Sol. “Amanhece na União Soviética.”

“Ao meio dia, Gorbachev olha para a janela novamente e diz: “bem, Sol, você tem outra mensagem para mim?”

“Sim, Camarada presidente”, diz o Sol. “É meio dia na União Soviética.”

A noite, Gorbachev olha mais uma vez pela janela e pergunta a mesma coisa.

O Sol responde: “Eu estou no Ocidente agora. Vá para o inferno, Mike!”³⁰

Peter Berger analisa nessa obra a dimensão cômica da experiência humana, pretendendo traçar uma anatomia social do riso e do cômico, que se apresenta como algo breve, onipresente, surpreendente e afrontoso dos sentimentos morais convencionais. Ele também concorda com a ideia de que o banimento do engraçado para longe das situações sérias colaboraram para tornar o tema marginalizado. O autor traz um exemplo dessa afronta cômica:

É sabido que não se deve contar histórias sobre força na casa de alguém que foi enforcado, e a insensibilidade de alguém que o faça merece condenação moral. O mesmo acontece com piadas que pretendem denegrir este ou aquele grupo de pessoas – piadas racistas, antissemitas, e assim por diante. É mesmo possível dizer que o próprio *conteúdo* de uma piada é imoral – como ocorre com as piadas inspiradas pelo ódio acima mencionadas, com piadas parecem exaltar a crueldade ou são baseadas na blasfêmia. Porém, ainda que se afirmem todas estas questões morais, permanece o fato inquietante de que, mesmo depois que alguém tenha explicado porque esta piada é moralmente repreensível, *ela pode ainda ser engraçada*. (BERGER, 2017, p.18)

O questionamento que consideramos pertinente é: engraçado para quem? Esse exemplo dado por Berger ilustra também, naquilo que ele chama de “insensibilidade”, já acusada por Bergson, uma falha de alteridade. De fato trata-se de uma situação irônica. Entretanto, como classificar situações como cômicas se os níveis de desconfortos parecem superar os prazeres? Apenas pela incongruência ou quebra de expectativa que constitui a

³⁰ Curiosamente uma piada quase idêntica a essa é contada no filme alemão *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*), de 2006, dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck. A diferença é que no filme, em vez da autoridade soviética, se usa autoridades da Alemanha Oriental, e no lugar do termo “ocidente”, se menciona o muro que dividia Berlim, fazendo parecer que isso seria uma piada comum sobre a censura nos regimes ditatoriais comunistas do século XX. Ocorre, portanto, a possibilidade de uma mesma lógica cômica se manifestar em locais diferentes, apenas com alterações superficiais.

surpresa provocadora do riso, que por sua vez é passageira, enquanto a ofensa ou constrangimento parecem não se dissiparem tão rapidamente quanto a gargalhada?

Evidentemente muito da comicidade citada e analisada aqui será aquela que traz elementos discursivos, narrativas e valores historicamente forjados. Argumentamos isso para diferenciar do riso mais simples, infantilizados, dito “pastelão”. Outra observação é que não pretendemos fazer nem uma profunda análise do humor nem da violência separadamente, mas como elementos que podem se articular. O que nos interessa sim é argumentar sobre a intersecção desses aspectos aparentemente opostos da vida social: o humor coligado com violência.

Sobre isso é importante caracterizar que o riso possui um uso social. O deboche é capaz de coagir e corrigir, por meio do constrangimento. *Corrige os costumes rindo: humor, vergonha e decoro na sociabilidade mundana de Fortaleza (1850-1890)* de Marcos Aurélio Ferreira da Silva (2004) já demonstrava como o deboche baseado no riso costumbrista já era um modelador de comportamentos, performances e valores, numa sociedade que ambicionava estabelecer, por meio daquilo que Elias chamaria de *processo civilizador*, uma similaridade com as capitais europeias do período da *Belle Époque*³¹.

“Dado que os seres humanos, diferentemente de muitos outros seres vivos sociais, não possuem uma regulação nativa dos afetos e pulsões, eles não podem prescindir da mobilização de sua disposição natural rumo à auto-regulação mediante o aprendizado pessoal dos controles dos afetos e pulsões, no sentido de um modelo de civilização específico da sociedade, a fim de que possam conviver consigo mesmos e com os outros seres humanos. O processo universal de civilização individual pertence tanto às condições de individualização de ser humano singular com às condições da vida social em comum dos seres humanos.” (ELIAS, 2002, p.21)

Aqui caberia uma observação de Bergson (que escreve *O Riso* em um momento que poderíamos classificar como *Belle Époque*, o qual é o recorte temporal de Ferreira da Silva em sua pesquisa) sobre esse papel reação da sociedade por meio do riso:

O riso é, antes de qualquer coisa, uma correção. Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto uma impressão penosa. A sociedade vingá-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela. O riso não alcançaria o seu fim se trouxesse consigo as marcas da simpatia e da bondade. (BERGSON, 1983, p.123)

³¹ “Termo francês cunhado para traduzir a euforia europeia com as novidades decorrentes da revolução científico-tecnológica (1850-1870 em diante). Com efeito, esse período, momento fundante do nosso mundo contemporâneo, é marcado por um intenso fluxo de mudanças que não só produziu transformações de ordem urbana, política e econômica, como também afetou profundamente o cotidiano e a subjetividade das pessoas, alterando seus comportamentos e condutas, seus modos de perceber e de sentir”. Cf. Sousa, 2000, p. 162-163.

A maioria dos indivíduos segue normas estabelecidas, investem esforços para domarem a si mesmos, se ajustam para aquilo que é ditado historicamente, inclusive para reproduzir estratificações e desnivelamentos de capital simbólico, influência e poder; tentam cotidianamente controlar seus impulsos, e “exigem” que os demais também o façam. O efeito corretor afirmado por Bergson lembra que o riso parece criar uma fronteira crucial no âmbito da socialização. O riso (humilhação/escárnio) dos outros nos lembra de parecer aquilo que devemos ser³². A partir disso, operam juntamente com o riso as noções de *estigma*³³ de Goffman e *violência simbólica* de Pierre Bourdieu.

Uma segunda característica importante é que o *rir* e o *fazer rir*, como foi dito no início da nossa argumentação, por ser algo contextual, exige que os sujeitos envolvidos façam o compartilhamento e o manuseio de elementos constitutivos do sistema simbólico da coletividade na qual se insere. É estar dotado deste repertório que torna possível um sujeito ser compreendido e considerado engraçado em uma comunidade e não em outra. Isso explica, por exemplo, alguns textos do romano Cícero (MINOIS, 2003) serem considerados hilários em seu tempo, na crise da república romana, e hoje esse aspecto cômico passar despercebido por um leitor contemporâneo sem erudição historiográfica. Sem essa partilha, não se concretiza o humor. Por isso que a piada preconceituosa parece ser mais fácil de ser criada, pois é algo que já é pré-criada, por ser ancorado em valores preconcebidos (ou preconceitos) previamente estruturados. Desfazê-los é que parece ser um desafio, para o profissional do riso.

As piadas funcionam em grande parte na base de estereótipos, seja porque veiculam uma visão mais simplificada dos problemas, seja porque assim se tornam mais facilmente compreensíveis para interlocutores não especializados. Apenas para exemplificar, nas piadas, judeu só pensa em dinheiro, mulher inglesa é fria, português é burro, gaúcho é efeminado, japonês tem pênis pequeno, nordestino/brasileiro é mais potente do que qualquer gringo grandalhão, marido é traído e esposa é infiel, brasileiro/mineiro é o mais esperto etc. (POSSENTI, 1998. p.26)

Se voltarmos à ideia anterior, com base nas análises de Becker e Goffman, ao pensarem respectivamente os conceitos de *desvio* e *estigma*, é interessante o fenômeno do aspecto social da rotulação identitária se apresentar estreitamente coligado, reforçada ou

³² BERGSON, 1983.

³³ “Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável [...]. Assim deixamos de considerá-la criatura comum e total, reduzindo-a a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande [...]” (GOFFMAN, 1975, P.12).

canalizada por elementos simbólicos veiculados na fala e no discurso. Autores como Bourdieu e Bakhtin (para quem o cômico é uma vitória libertária diante do medo³⁴) não entendem como são dissociados o fator simbólico/representativo/abstrato e o fator concreto/objetivo/real, pois o poder das representações é o que sustenta as estruturas. Naquilo que Bourdieu entendeu como um aspecto paradoxal da *doxa*, ele afirma que as coisas estão na realidade social em meio à influência de signos e símbolos. A *doxa* engendra a sensação de familiaridade ajustando as estruturas subjetivas (*habitus*) nas estruturas objetivas numa espécie de corporificação e coisificação da história. Isso faz com que a ordem ou a situação existente se perpetue e se imponha de forma eficaz. Tal eficácia se encontra na ampliação materializada daquilo que antes era só pensamento. Seria aquilo que Bourdieu chama de uma dupla naturalização que potencializa mecanismos de manutenção da organização simbólica. A vinculação dóxica ao mundo social tem como base uma relação harmônica entre posições e disposições, ou probabilidades e expectativas.

Essa perpetuação da ordem estrutural da sociedade, ou reprodução, para usar o termo empregado por Bourdieu, baseia-se também naquilo que já foi identificado por autores clássicos. A coerção de ordem econômica como argumentava Marx e institucional do caso weberiano são, para Bourdieu, explicações incompletas, que ainda não dariam justificção à manutenção da ordem, sobretudo as desigualdades de capital, a perpetuação dos desníveis. A chave estaria, portanto, na identificação da existência do fator *aceitação* no processo de submissão. É o que explicaria a pouca frequência de insurgências das pessoas em relação à rotina do conformismo ou a diversas manifestações de autoritarismo. Quantos aos subjugados, vitimizados ou depreciados, parecem compreender sua situação como inevitável condição daquilo que é previamente posto. O que é naturalizado se torna inquestionável, distanciado da reflexividade, portanto, provoca a minimização da resistência.

A chave parece se encontrar no elemento silencioso e “brando” da *violência simbólica* que apresenta como essência e peculiaridade o aspecto de fazer, por meio principalmente da linguagem representativa classificadora³⁵, com que aqueles que sofrem com tal violência fiquem privados de uma clareza ou plena consciência de sua situação. Em suma, a

³⁴ GOMES, Clara Rosa Cruz. APUD BAKHTIN in: Caminhos do riso. – 2012, p.60.

³⁵ “De facto, este trabalho de categorização, quer dizer, de explicitação e de classificação, faz-se sem interrupção, a cada momento da existência corrente, a propósito das lutas que opõem os agentes acerca do sentido do mundo social e da sua posição nesse mundo, da sua identidade social, por meio de todas as formas do bem dizer e do mal dizer, da bênção ou da maldição e da maledicência, elogios, congratulações, louvores, cumprimentos ou insultos, censuras, críticas, acusações, calúnias etc.” (BOURDIEU, 2001, p. 142). O poder simbólico. 4. ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ausência de tal discernimento seria condição para a manutenção da dominação simbólica e da inércia diante do ordenamento social. A partir disso, cabe a estrutura fornecer uma assimilação naturalizadora que, como qualquer fenômeno da natureza, torna-se inquestionável, explicando assim o paradoxo da *doxa*, a submissão de muito em virtude de poucos.

Hannah Arendt na obra *Da Violência* traz uma argumentação que também indica o aspecto coletivo na relação de dominante e dominado. A autora também compreende que a violência é um sintoma de impotência do poder.

Mesmo a mais despótica dominação que conhecemos: o domínio do senhor sobre os escravos, que sempre o excediam em número, não repousava em tais meios superiores de coação, mas numa organização superior do poder- ou seja, na solidariedade organizada dos homens. Homens sozinhos, sem outros que o apoiem, nunca têm suficiente poder para poder usar a violência como sucesso. (ARENDR, 2006, p.128.)

Ao pensarmos o humor como instrumento corretor, de coação, de humilhação e de exposição das expectativas, ousamos afirmar que assim como no modo simbólico da violência a vítima não se entende enquanto tal, o agente praticante da violência dificilmente aceita a gravidade de suas ações, ou, quando são óbvias, mostram-na como inevitáveis marcas humanas.

Trazemos aqui dois exemplos deste aspecto simbólico da violência. Ao analisar a *fanpage* cômica “Diva Depressão”, que apresenta imagens com conteúdo humorístico baseado na noção atual e ocidental de beleza, ridicularizando quem não se adéqua aos padrões estéticos do corpo feminino, as autoras da pesquisa Raquel Recuero e Pricilla Soares perceberam que quando apareciam comentários online cujo conteúdo era divergente da comicidade da piada, quando alguém se mostrava ofendido ou alertavam para a necessidade de desconstrução do estigma, respondia-se em tréplica com a acusação de falta de *senso de humor*, numa atitude de descrédito da argumentação do sujeito ofendido, o que na percepção de Goffman claramente reforça o estigma. A lógica da estigmatização opera com base na dualidade normalidade/anormalidade.

Um exemplo que consideramos bastante ilustrativo deste tipo de situação ocorreu durante um programa de televisão, na emissora SBT, no dia 4 de junho de 2012, quando Roberto Justus, em seu programa, entrevistava o humorista Danilo Gentili que lá estava para que ambos formassem um debate sobre as questões socioculturais que envolvem o conteúdo das práticas humorísticas, mas, especificamente, sobre o fato de diversos humoristas terem sido processados judicialmente por pessoas que se sentiram ofendidas ou injuriadas por suas piadas (como é o

caso do próprio entrevistado). A conversa entre os dois, entretanto, foi adquirindo uma tensão a partir do momento em Gentili defendia a ideia de que o humorista não precisa se preocupar com essas questões consideradas “colaterais”.

Seu foco, enquanto profissional da comédia, seria fazer rir, independentemente do preço ou do peso social simbólico disso, alegando que não se pode levar a sério aquilo que artistas como ele dizem em seus espetáculos, pois (nos termos utilizados por ele) comediantes falam “merda” e “besteira”. Sobre essa presunção de independência que estaria no cerne da liberdade de produção de conteúdo pelos comediantes verifica-se: “(...) o que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, revolucionária, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais.” (POSSENTI, 2008, p.49.).

Inclusive, este tipo de despreocupação³⁶ parece ser uma das principais características do chamado *Stand up comedy*, caracterizado como um estilo de espetáculo cômico no qual o comediante costuma se apresentar predominantemente com seu nome próprio, sem maquiagem ou máscara que remeta a um personagem, fazendo parecer que a fala dita em tom de piada se assemelhe ainda mais com a real opinião do comediante. Para exemplificar um caso dessa despreocupação podemos descrever um ocorrido em um programa televisivo, em emissão aberta, no qual Roberto Justus respondeu ao comediante que recusou um convite ao programa de Gentili devido a uma piada feita por este sobre o preço das tarifas de trem em São Paulo e a comunidade judaica, numa subentendida referência à deportação de judeus em trens, durante o Holocausto, para campos de concentração do III Reich. O entrevistador afirmou que a ofensa ocorreu devido ao fato de sua avó ter sido levada e assassinada durante uma dessas deportações. Gentili tenta se justificar afirmando que seu pai morreria devido a um infarto, o que não o impedia de fazer piadas sobre isso.

Percebe-se que o humorista, numa tentativa de colocar em descrédito ou amenizar o sofrimento gerado pela violência simbólica que causa, faz uma incoerente comparação entre um dado objetivo (infarto), que não tem culpados conscientes ou diretos, se apresentando como uma fatalidade de natureza fisiológica, que nenhum indivíduo considera positivo, e de outro lado, o Holocausto, historicamente situado em um momento ímpar, com causadores identificáveis, uma violência de indivíduo para indivíduo, fruto de uma deliberação política que ainda encontra apoiadores nos movimentos neonazistas contemporâneos.

³⁶ “O Riso dos Outros”, documentário brasileiro de 2012, dirigido por Pedro Arantes e produzido e exibido pela emissora TV Câmara em 1 de Dezembro de 2012.

O caráter descontraído dos espetáculos cômicos minimiza a sensação da promoção do discurso de ódio. Quando se estabelece o campo da “besteira”, da “brincadeira”, se minimiza a responsabilidade pela disseminação do ódio. É o que ocorre quando se coloca a culpa em quem riu, o consumidor de bens simbólicos, para poder se autorizar a continuar esse mesmo discurso³⁷. No caso dos comediantes o que há é a limitação da mensagem apenas ao caráter representativo, com indiferença ao potencial de contribuir de forma concreta na realidade social. Transforma-se um espetáculo cômico numa espécie de “santuário às avessas onde tudo pode ser dessacralizado”, lembrando aquilo que Schultz, em sua teorização filosófica sobre a multiplicidade da realidade, chamou de “província de significado” (Schultz, 1979), ou seja, como se houvesse duas realidades: aquela que Schultz classifica como “suprema”, que será o mundo social que ocupa maior parte do nosso tempo, aquela que se impõe aos sujeitos. Dentro desta se encontram a “províncias finitas de significado”, com suas lógicas internas, espécie de “subuniverso”, similar à lógica bourdieusiana da teoria sobre o campo social que apresenta regras específicas; e “perder a esportiva” e zangar-se com uma piada seria, nesse sentido romper a fronteira das “províncias finitas de significado”. Berger, ao comentar Schultz em suas análises sobre a experiência cômica, cita como exemplo dessas “províncias finitas” o teatro, o jogo, a experiência estética, a experiência sexual e a piada, mas alertando para a dificuldade de se afirmar a possibilidade de separação entre essas duas realidades no caso do último exemplo. Quando alguém diz “Mas foi somente uma piada”, fica evidente a frágil fronteira entre essas duas realidades, principalmente quando se considera o caráter deliberativo de se contar uma piada.

Porém o que garante que a violência existente na mensagem dita jocosamente num microfone, após o espetáculo, não ultrapasse para o “mundo real” e se materialize? É difícil afirmar pelo fato de o espetáculo não precisar acabar para a violência já acontecer. O incômodo para o alvo é real, assim como o próprio alvo e as bases reais consideradas incompatíveis que geraram a incongruência necessária para provocar o riso. Mas não porque a piada as tornou incômodas, mas porque previamente já eram e a piada reforça e reproduz a estrutura social.

A vida social disponibiliza uma quantidade indefinida de estereótipos que se colocam como entraves na afirmação identitária e colaboram, por meio da linguagem, símbolos e representações, para a perpetuação de preconceitos. O humor, tendo esses elementos como *matéria-prima*, pode promover um tipo de violência, estigmatização ou patologização do

³⁷ Tal argumento lembra a lógica do discurso de corporações como a de cigarro ou fast food para manterem seu formato nocivo: a culpa é da demanda.

desviante, sem uma face nua da pressão e controle, mas suavizado pelas palavras, gargalhadas, aplausos, aprovação social. Inclusive, cabe lembrar a etimologia em comum entre os termos *patológico* e *patético*. Do grego *pathos*, aproximado da noção de sofrimento, logo, algo que se busca evitar..

O estigmatizado para Goffman é “aquele que não está habilitado para a aceitação social plena” (1988, p. 7), de acordo com o julgamento coletivo. O estigma, entendido como uma depreciação, surgiria a partir do contraste entre o “virtual” e o “atual”, ou seja, numa interação, um indivíduo gera expectativas sobre os atributos do outro, tais expectativas (profundamente incipientes e indiferentes a extrema diversidade de contextos) adquirem aspecto normativo (virtual) que quando confrontado com o que se evidencia (atual) pode gerar uma discrepância e uma assimetria formadora de um processo de estereotipia, depreciando o outro. Tais expectativas seriam por sua vez formulações ou aplicações de estruturas naturalizadora de desigualdades, de desnivelamento de poder e intencionalidade de controle sobre o outro. É interessante lembrar que o estigmatizado, por se encontrar no mesmo contexto daquele que o deprecia, pode assimilar e compartilhar os mesmos valores preconceituosos. É nesse ponto que entendemos uma aproximação entre a conceitualização de Goffman e o aspecto inconsciente ou aderente daquele que é alvo de violência simbólica, como pensou Bourdieu.

Trabalhamos com a hipótese de que, para se legitimar como profissionais e garantir atenção de um público heterogêneo, da mídia e dos proprietários dos estabelecimentos, em uma sociedade com relativa tendência ao conservadorismo e a estigmatização, os humoristas encontram como estratégia o deboche de aspectos ligados a setores sociais vulneráveis e estigmatizados, nos quais a maior parte destes próprios sujeitos se encontra. Em uma prática de, “diante da impossibilidade de vencê-los (talvez nem se ambicione isso), se junta ao coro do discurso opressor”.

Sobre a questão do estigma e suas consequências em âmbito sociológico, Goffman afirma que “um indivíduo que poderia ser facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que se pode impor atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus” (GOFFMAN, 1975, p.14). Seria como se uma das poucas alternativas que viabilizaria a aceitação daquele artista, que possivelmente integra uma minoria social, é se ele tender a ridicularizar a própria minoria ou for uma caricatura dela³⁸. Daí, como afirmamos no início do estudo, haver a tendência do humorista debochar, no

³⁸ “Como atores, os indivíduos procuram manter a impressão de que vivem conformemente às inúmeras normas que servem para valorizar a eles mesmos e a seus produtos. Visto que essas normas são inumeráveis e estão

seu espetáculo, de comportamentos e aspectos atribuídos que lhes caracterizam socialmente. O estigmatizado tenta encontrar formas de neutralizar o impacto das formações fornecidas pelo estigmatizador, numa tentativa de comprovar que se é diferente daquilo que outro já afirma previamente.

1.3 ESTEREÓTIPOS E HABITUS

A partir das considerações sobre as potencialidades sociais do humor e do riso, necessitamos abordar mais detalhadamente o conceito de violência simbólica. Traremos um depoimento bastante exemplificador da problematização que pretendemos levantar: um discurso ³⁹ proferido por Paulo Diógenes (intérprete de Raimundinha Jereissati, ator considerado por Secundo como o iniciador da prática humorística que aqui abordamos) na Câmara dos Vereadores de Fortaleza, em que o ator, na condição de vereador, discursa contra uma bancada conservadora da câmara que ambicionava dificultar a realização de políticas públicas direcionadas à minimização da homofobia, em 23 de junho de 2015:

Eu vou ler para que as pessoas entendam o que ela propôs. Propor na formação inicial e incluir na formação continuada dos profissionais da educação conteúdos que contribua para pacificação. Pacificação de diálogos. A superação de preconceitos, preconceitos, né., deixar bem claro, discriminações, violências sexistas e homofóbicas no ambiente escolar de modo que a escola se torne um espaço pedagógico, livre e seguro para todos. Então, eu tô a favor desse aqui, dessa comissão de educadores, apoio isso aqui, e eu acho que tem que ser isso aqui. Primeiro, gente, eu queria dizer a vocês que eu comecei na minha infância, eu olho pras pessoas aqui da igreja, eu comecei na minha infância apanhando. Apanhei muito, muito. Eu já levei, quando era pequeno, surra de cinqüenta cinturadas e eu não entendia porque, não sabia. Eu dizia “Deus por que é que eu tô apanhando tanto?” E meu pai olhava pra mim e dizia “Tome jeito de homem!” Gente, eu não sabia o que era tomar jeito de homem. Eu não entendia o que era isso. Passei minha infância toda sofrendo. Sofri! Quando eu cheguei na escola, sofri mais ainda. Todo dia as pessoas me esculhambavam, batiam em mim, pelo fato de eu não ser igual, igual as outras crianças. (...) Eu não entendia o porquê. Por que que acontecia isso comigo? Por que que eu apanhava tanto? Por que que eu sofria tanto? Aos 11 anos de idade foi um religioso, é...que eu não sei se era padre, não sei o que era, foi na escola e falou assim, eu nunca me esqueço eu tinha uns 12, 11 a 12 anos. Que homossexualismo era coisa do cão. Era coisa do demônio. E que essas pessoas não iam para o céu. E que essas pessoas eram pederastas e iam abusar de crianças. Gente, vocês não sabem como eu voltei pra casa nesse dia. Eu disse “minha vida acabou”, com 12 anos de idade. Eu

presentes em todos os lugares, os atores vivem, bem mais do que poderíamos crer, em um universo moral. Contudo, sendo atores, o que preocupa os indivíduos é menos a questão moral da atualização dessas normas do que a questão amoral da criação de uma impressão adequada a fazer crer que eles estão dispostos a atualizar essas normas. Sua atividade levanta, portanto, muitas questões morais; porem, enquanto atores, eles na se interessam por isso de um ponto de vista moral: eles são, nesse aspecto, comerciantes da moralidade.” GOFFMAN, Erving. Apud, NIZET, Jean. A Sociologia de Erving Goffman. / Jean Nizet, Natalie Rigeux. Petrópolis, RJ: vozes, 2016.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UFioSQRaTB0>. Acessado em 05 de setembro de 2018.

não tenho mais vida por que Deus não me aceita. Além dele ter me dado, por que eu, gente, eu não pedi pra ser gay não. Eu nasci gay. E eu fui ler e era uma doença. Até 1990 era uma doença. E eu dizia “Deus por que é que você fez gay?”, “por que é que eu nasci doente?” Ainda mais, por que eu acho que Deus é que coloca a gente no mundo, né. Ele me deu essa doença e ainda por cima me reprova por eu ser doente. Por que até 1990 na organização mundial de saúde era como doença. Gente, eu sofri tanto no colégio. Eu sofri tanto na escola. Agora vocês acham, eu com 52 anos de idade, sabe, passar o que eu passei, sofrer o que eu sofri, é uma opção minha ser gay? Eu optei por ser gay? Eu optei por apanhar? Eu optei por sofrer? Até hoje, sabe, optei por ser apontado na rua? Optei por passar por essa câmara municipal de Fortaleza e certos vereadores olhar pra minha cara e soltar uma piada? Vocês acham, vocês cristãos, que eu pedi isso na minha vida? Vocês acham que eu pedi a Deus isso? Gente eu orava quando eu era pequeno, eu me ajoalhava e dizia “Deus, tira isso de mim! Por favor, Deus! Eu não quero ser assim!”.

O depoimento do artista, que falava na condição de vereador, demonstra seu repúdio a uma narrativa preconceituosa de políticos locais conservadores que reproduziam discursos similares aos naturalizaram a violência que Paulo Diógenes afirmou ter sofrido na sua juventude. As agressões sofridas, inclusive em ambiente familiar, correspondiam a uma lógica que concebia a homossexualidade como algo nocivo a dignidade social e religiosa, num contexto que tratava tal aspecto humano como patologia. As representações e práticas eram assimiladas pela própria vítima, que passou a se culpar pela sua condição.

Aí o que aconteceu, gente, eu vou explicar pra vocês. Eu comecei a beber. Não quis mais estudar. Me envolvi com as drogas. Gente, quando eu, eu me internei há 16 anos atrás eu tinha exatamente 52 kgs. Eu achava que eu não era merecedor de nada. Eu não merecia nada na minha vida, nada, nada, a não ser sofrer. Por que eu era gay. Mas quando, eu, quando foi... é em 1999 que eu resolvi me internar, eu me internei numa instituição em São Paulo, onde ele dizia que “tenha fé no poder superior”. (...) Eu hoje eu sou um humorista nacionalmente conhecido. Eu atingi a Record. Fui contratado dois anos. Tenho um personagem que se chama *Raimundinha* que fez a alegria de tanta gente nessa cidade. Tirou tanta gente de depressão. E eu fui ver, aí eu pensei, pois, “será que Deus quer que eu seja assim?” Por que eu pedi tanto. Eu orei tanto. Eu rezei tanto e ele não tirou isso de mim. Por que então? (...) Se ele tem esse poder de transformar porque que não me transformou? Já que eu pedi tanto. Já que eu orei tanto. Então, gente, eu acho que eu sou cristão, sabia? Sabe por que? Por que eu tolero todos os vereadores, sabe aqui dentro, o quanto que eu sou tolerante, o quanto que eu respeito. (...) Eu tive uma clínica pra dependentes químicos 5 anos. Eu tive uma clínica que eu pegava pessoas na rua e internava. Procurem saber disso! E eu nunca tive ajuda do Estado e nem do Município. Eu tirava do meu bolso. Com a ajuda do meu pai chamado Osmar Diógenes. Eu tirava do meu bolso e pegava as pessoas na rua e internava lá. Meu dinheiro ta todo lá na fazenda. Gente, eu não tenho dinheiro. Pode olhar meus bens. Eu não tenho dinheiro, ta, por que eu ajudei essas pessoas. (...) E vocês falam em família, gente, toca tanto meu coração por que há dois anos atrás a constituição me garantiu eu casar com meu companheiro. E quem me conhece sabe como eu sou feliz com meu companheiro. Temos uma filha. E eu aprendi na psicologia “não olhe com seus olhos, olhe com os olhos da criança” Por que eu nasci sem maldade. Sabe quem foi que botou maldade na minha cabeça? Foi meus pais. Foi meu colégio. Foi meus professores. Foi meus amigos. Foi meu pai dizendo todo dia “tome jeito de homem”. E gente, eu quero dizer pra vocês, eu sou um homem! Sou! Sou um homem por que eu superei tudo. Superei o preconceito, hoje eu vivo com meu marido. Tenho uma filha muito bem educada. Uma filha linda e somos uma família. (...) E o

que mais me doeu ouvir na vida foi ouvir assim: Paulo é uma pessoa inteligente, Paulo é uma pessoa boa, mas é gay. Esse “mas é gay”, como se isso tirasse meu caráter, minha personalidade. (...) Mais uma vez: isso aqui, vocês estão colocando crianças e adolescentes na fogueira. E amanhã as pessoas de Fortaleza vão saber quem são os “Bolsonaros”, os “Felicianos” e os “Malafaias” dessa câmara de Fortaleza. Obrigado.

Violência, preconceitos (machismo e homofobia) e o desenvolvimento de sentimento de culpa são elementos denunciados no depoimento do ator. Sua fala é carregada de forte indignação tanto com a ala considerada conservadora da câmara quanto com uma lógica tradicionalista que reproduz preconceitos e reprime brutalmente indivíduos considerados “desajustados” ou, como foi dito no depoimento, “doentes” ou “demonizados” e ainda estimula uma autopunição, sentimento de culpa. O discurso que passou de dez minutos na câmara (apesar de longo para o protocolo regimental) representou a síntese de uma trajetória baseada num sofrível confronto entre as exigências estruturais objetivas da sociedade e a subjetividade que se esforçava para atingir uma acomodação. Coloquemos, portanto, uma questão: diante daquilo que abordamos anteriormente sobre as possibilidades do humor como reprodutor de estigmas, o que explicaria esse ator promover em seus espetáculos, piadas que contribuiriam para a estigmatização de homossexuais ou de dependentes químicos? É nesse momento que se percebe o caráter simbólico da violência. O pensador Byung-Chul Han (2017, p.162) elaborou um comentário sintético sobre o conceito de Bourdieu:

Sem o emprego de qualquer violência física a violência simbólica se encarrega de que o *status quo* da dominação se mantem intacto. O *sim* dito à dominação não ocorre, aqui, de forma consciente, mas de forma reflexa e pré-reflexiva; a violência simbólica faz coincidir a compreensão do que é – em seu entendimento e acordo – com aquilo que domina. Ela solidifica as relações de dominação de forma muito efetiva, porque faz com que apareçam quase como natureza, como um fato, como um “é assim mesmo”, que não é questionado por ninguém.

É preciso estabelecer teorias que validem nossas hipóteses⁴⁰. Uma delas é centrada na noção de *habitus*, que segundo Bourdieu, pode ser definido como:

(...) sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente 'regulamentadas' e 'reguladas' sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo,

⁴⁰ BOURDIEU, P., CHAMBOREDON, J.-C., PASSERONS, J.-C. Le métier de sociologue. Berlin-New York-Paris, Mouton Editeur, 1983 4ª ed.

coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, apud ORTIZ, 1983, p. 15)

O *habitus* se encontra na interseção ou articulação entre o social e o individual, está interiorizado no indivíduo, funcionando como a materialização da memória coletiva e explicando porque os membros de determinada posição social ou grupo tendem a agir de forma semelhante sem a necessidade um acordo prévio⁴¹. A ambição do *habitus* é tentar, minimamente, desnaturalizar atitudes sociais coletivas coincidentes e entendidas como naturais. Porém, justamente por ser apenas uma tendência, a homogeneidade do *habitus* não bloqueia atitudes imprevisíveis ou fruto das singularidades individuais. O *habitus* é suscetível de modificações devido às possíveis oscilações na trajetória social de um sujeito.

Bourdieu utiliza seu conceito para afirmar que há elementos estruturados apenas *predispostos* a funcionar como estruturante de práticas e representações. Portanto, compreender o *habitus* é fundamental para compreender as práticas dos agentes, especialmente suas táticas⁴², pois é na subjetivação das estruturas objetivas onde se faz o sentido.

Apesar das piadas serem enquadradas como “províncias de significado”, tal província se distancia da realidade suprema (ou Mundo Social, em termos sociológicos) mas é desta de onde se retira sua composição, tem seu sentido forjado a partir de elementos reais do cotidiano, do imaginário, da memória coletiva, das representações, das limitações dos sujeitos, portanto a brincadeira que se faz em torno de determinado aspecto social faz parte do conjunto de seus elementos configuracionais.

No caso do campo profissional do humor, operamos com a hipótese de que tal campo tem a estigmatização como seu motor, sua base, sua essência. A estigmatização de determinados campos profissionais ocorrem posteriormente à sua institucionalização. Geralmente os campos precedem seus estigmas, pois não se julga o que não existe ainda. No caso do humor, ou especificamente, do humorista, não foi ele o estigmatizado, entretanto fez uso disso como matéria-prima de seu conteúdo e performances. É nesse grau reduzido de

⁴¹ CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

⁴² “Uma distinção entre estratégias e táticas parece apresentar um esquema inicial mais adequado. Chamo de estratégia o cálculo ou a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos de pesquisa, etc). Como na administração de empresas, toda racionalização estratégica procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar.” (CERTEAU, 1994, p.93)

distanciamento da vida cotidiana onde se encontra a problemática em torno da violência que é capaz de ser feita e reproduzida na comédia.

CAPÍTULO 2. CEARÁ TRADIÇÃO HUMORÍSTICA

2.1 TRADIÇÃO INVENTADA

Na nossa problematização sobre a questão da tradição em seu caráter de inventação, aplicado ao caso do humor cearense, um dos trabalhos mais relevantes e diretamente especificados sobre a questão do humor no Ceará pertence a Secundo (2009, 2013), autor que já argumentava sobre um processo de invenção da tradição seguindo as categorizações definidas por Hobsbawn e Terence (1984), sobretudo direcionado à ideia de *molecagem*. Segundo tais autores:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (1984, p.10)

Na nossa percepção, acreditamos que tal processo se aproxima menos de invenção e mais de uma tentativa de se legitimar ou naturalizar uma prática para seu fim mercadológico. Sobre isso, por determinada perspectiva, é perceptível que todas as tradições sejam inventadas (GIDDENS, 2002, p.50), assim como todas as instituições sociais, que muito pouco trazem de naturalístico. Mas a “invenção” aqui deve ser compreendida em relação oposta à espontaneidade e não para o surgimento, ou seja, a uma racionalização ou intencionalidade, quase utilitarista. Segundo Bauman (2000, p.136), “toda tradição, pelo menos toda tradição em nosso tipo de sociedade, tem que ser inventada e não pode ser senão inventada”. A canalização de esforços para projetar uma representação social de si mesmo. É evidente a tentativa de se estabelecer uma continuidade histórica, o que é típico da elaboração discursiva e da narrativa da tradicionalidade. Isso é presente nos discursos individuais, publicitários e até oficiais, como ocorreu na fala do governador Camilo Santana no dia em que sancionou a Lei Chico Anysio (Lei N.º 220/15):

O governador do Ceará, Camilo Santana, sancionou nesta segunda-feira (16) a lei Chico Anysio, que estabelece o “Ceará, Terra do Humor” como bem cultural de natureza imaterial. De acordo com o governador, a lei vai fortalecer a política cultural do humor num estado que raz grandes nomes do segmento, como Renato Aragão e Tom Cavalcante, além do humorista de 209 personagens, Chico Anysio, que batiza a lei. “O Ceará tem um humor diferenciado, gostoso e único, e, com esta lei, nós queremos valorizá-lo, levando os humoristas para mais próximo das pessoas. Além da terra da luz, o Ceará passa a ser, também, a terra do humor”, disse o governador.⁴³

⁴³ <https://g1.globo.com/ceara/noticia/lei-reconhece-humor-como-patrimonio-imaterial-no-ceara.ghtml>

Assim, quando analisamos o caso sob a luz também da crítica de Giddens (2003), para quem a ideia de tradicional já é em si mesma uma marca da modernidade, percebemos que a tentativa de promover e agregar o status de tradicional a esse fenômeno é algo que mantém grande proximidade com a lógica do mercado, sobretudo do turístico, de modo que, primeiramente, é mais fácil o estabelecimento de uma tradição quando o tradicional tem o suporte de um poder, no caso específico, uma das práticas humanas mais coercitivas que é o mercado; inclusive caberia a reflexão sobre a possibilidade de sobrevivência do tradicional “contra a maré” do mercado. Em outras palavras, caso esse humorismo não houvesse nascido nos “braços” do mercado turístico, essa produção de bens simbólicos teria se firmado como tradição? As possibilidades de respostas são amplas, mas seu estabelecimento como algo tradicional demandaria vinculação com alguma espécie de poder⁴⁴.

O conceito de tradição que pressupõe exclusividades e particularidades, na medida em que tenta se criar uma identidade, diferenças são estabelecidas. A diferença é definidora da identidade. Segundo Jonathan Friedman, em um artigo intitulado “O passado e o futuro: história e política de identidades” há um vínculo entre processos políticos, poder e identidade: “O processo que gera o contexto no qual a identidade é praticada constitui uma arena global de potenciais formações identitárias. Essa arena é formada pela interação entre práticas localmente específicas de vizinhança e a dinâmica de posicionamento global.” (FRIEDMAN, 1992, p. 837)⁴⁵.

Esse campo profissional, apesar de parecer ser mais estabelecido em Fortaleza, não é exclusividade desta capital, a não ser que se observe apenas em sua vinculação com mercado turístico. Dessa forma questionamos se a “artificialidade” (ou seja, não espontaneidade, ou ainda o caráter de elaboração) dessa tradição não se encontra justamente na presunção de exclusividade, sobretudo de caráter estético. O que nós percebemos é uma tentativa de criar um costume, muito mais próximo do marketing e do dirigismo, do que de uma matriz histórica enraizada. Em suma, consideramos que o caráter de tradição se encontra mais no discurso e menos nas práticas espontâneas, de modo que mesmo as tradições inventadas possuem, depois de estabelecidas, condições de sobrevivência menos dependentes do mercado. Sobre essa

⁴⁴ “As tradições sempre incorporam poder, quer tenham sido construídas de maneira deliberada ou não. Reis, imperadores, sacerdotes e outros vêm há muito inventando tradições que lhes convenham e que legitimem seu mando.” (GIDDENS, 2003. p,50)

⁴⁵ FRIEDMAN, Jonathan. “O passado e o futuro: história e política de identidades” (1992, p. 837).

reivindicação, construção e manipulação da tradição Durval Muniz de Albuquerque Júnior argumenta: “A história, em seu caráter disruptivo, é apagada e, em seu lugar, é pensada uma identidade regional a-histórica, feita de estereótipos imagéticos e enunciativos de caráter moral, (...) (ALBUQUERQUE, Júnior, 2009. p.79).

Compreende-se que a tradição inventada se aproximasse mais de uma representação coletiva fomentada, dentre outras coisas, pelo manejo publicitário turísticos, aproximando-a do *kitsch* ou de uma espécie de dirigismo. Giddens analisa a perspectiva de Hobsbawm e relaciona com os efeitos da globalização. A tradição perde espaço para o cosmopolitismo, com o enfraquecimento da influência local, tornando-se algo embalado e “vendido no aeroporto”. Giddens defende a importância da tradição pelo seu poder de transmissão e continuidade, demonstrando assim o peso que as representações históricas apresentam diante do presente.

Apesar das menções à molecagem serem mais antigas que o campo profissional do humorismo, verificou-se que a “molecagem”, que adquiriu ressignificações ao longo das décadas do século XX, apresenta uma nova significação a partir dos anos 1980. O uso da mesma palavra em várias épocas não pode sugerir a mesma ideia. A tradição, para Giddens, é coletiva, ritualística, repetitiva, tem guardiões e define verdades. “Na tradição, o passado estrutura o presente através crenças e sentimentos coletivos partilhados.” (GIDDENS, p.56 e 57). Sobre o caráter repetitivo:

“O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. Um diferença entre as práticas antigas e as inventadas, uma tendia a ser coersitiva e prática, a outra vaga e geral, no que se refere aos conceitos (patriotismo e honra). O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição” (HOBSBAWM, RANGER. 1983, p.10).

Então devemos pensar o discurso sobre uma tradição humorística em vinculação a certos interesses econômicos de estabelecer uma profissão. Secundo (2009, 2013) lembra em sua pesquisa que os humoristas alegavam que sofriam com preconceito e descrédito por parte dos artistas do teatro, que desqualificavam os humoristas pela falta de uma tradição e preparo nos moldes acadêmicos. Ou seja, na nossa ótica embasada na visão bourdieusiana, revestir o humorismo com tradição poderia ser um modo tático de compensação e busca de legitimidade para estabelecer consagração.

Além disso, como um aspecto pode ser ao mesmo tempo tradição e estereotipia? A tradição inventada tem, segundo Hobsbawm, algumas finalidades, direcionadas para algum fim teoricamente positivo. A tradição foi analisada por Giddens numa mesma obra em que analisa

a globalização como promotora, entre outras coisas, de narrativas ou demarcações sociais antagônicas. Nesse momento, se pensarmos o antagonismo oriundo da globalização somado à instrumentalização da tradição, encontramos nesses dois pilares a sustentação para elaboração de narrativas e uso de estereotipia a respeito de determinados sujeitos sociais.

O estereótipo é reducionista, por vezes, depreciativo, atuando com a função de demarcar os grupos: estereotipar o outro é, por outro lado, definir-se tanto em espaço quanto em representações, o que compõe os elementos do discurso ou da estética identitária, logo, a lógica da afirmação da identidade precisa do estabelecimento da diferenciação. Tal reducionismo das características, presente na prática da estereotipia, é acompanhado da ênfase dada a certos aspectos classificados como indesejáveis⁴⁶. percebe-se portanto que a enlace social feito com “fronteiras” de estereótipos⁴⁷ engendram diferenciações sociais baseadas em “irrealidades”, silenciamentos e a tentativa do desenvolvimento de violência simbólica. Ao comentar o conceito na obra *O Local da Cultura*, Bhabha (2013,) afirma que:

(...) o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação, que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2013, p. 130)

Aqui se encontra o caráter polissêmico do termo *molecagem*. Uma identidade é ampla e o humorismo é um segmento mercadológico, portanto ampliar isso para o *ser cearense* é promover uma generalização, o que é comum da estereotipia, representações coletivas cristalizadas⁴⁸. Além disso, se a tradição não precisa, como diz Hobsbawm, obedecer a um fim prático, mecânico ou técnico, percebemos que no caso, o humor e a molecagem argumentados

⁴⁶ “Há uma relação de desejo, no sentido freudiano do termo, entre as partes ou, em termos do autor, entre colonizador e colonizado. Essa relação fetichista permeia todo o processo de estereotipagem e de construção de identidade entre os grupos, algo que passa pelo desejo (ou efetiva necessidade) de se diferenciar do outro ao supervalorizar o Nós em detrimento do Eles, mas também pela vontade de ser/ter o que o outro é/tem.” BRITO, Danilo Lopes. BONA, Fabiana Dalla. Sobre a noção de estereótipo e as imagens do Brasil no exterior. Revista Graphos, vol. 16, nº 2, 2014 | UFPB/PPGL.p.23.

⁴⁷ “o conhecimento do povo depende da descoberta, diz Fanon, “de uma substância muito mais fundamental que esta ela própria sendo continuamente renovada”, uma estrutura de repetição que não é visível na translucidez dos costumes do povo ou nas objetividades óbvias que parecem caracterizar o povo. “A cultura detesta a simplificação”, escreve Fanon, a medida que tenta localizar o povo num tempo performativo: “o movimento flutuante que o povo está moldando naquele momento”. O presente da história do povo e, portanto, uma prática que destrói os princípios constantes da cultura nacional que tenta voltar a um passado nacional “verdadeiro”, frequentemente representado nas formas retificadas do realismo e do estereótipo.” (BHABHA, 2013, p. 215)

⁴⁸ AMOSSY, R. Estereótipo. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. Dicionário de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2004 [2002].

como um dos aspectos particulares, “naturais” ou naturalizados, e históricos, obedecem a finalidade de atrair turistas e legitimar um campo profissional.

Nessa vinculação com mercado turístico, o conteúdo estético do humor praticado profissionalmente parece, por sua vez, ter sua autonomia criativa reduzida. O humorista não poderia se colocar indiferente ao que o mercado demanda, tendo plena liberdade em seu processo criativo performático. Lembremo-nos do peso que os estereótipos têm no conteúdo humorístico da cidade. Tais aspectos (mercado e estereótipos) contribuem para uma espécie de isomorfismo performático ou estético, algo que já mencionamos na parte introdutória. Além do conteúdo das piadas serem bastante similar quanto à temática (o que será demonstrado no capítulo seguinte com o material coletado em campo), percebe que até a formulação dos personagens, suas indumentárias e representações são aproximadas. *Raimundinha Jereissati, Rossicleia, Virginia Del Fuego, Skolástica, Mastrogilda, Aurineide Camurupim e Luana do Crato* são alguns exemplos, para citar entre aqueles de maior destaque no cenário humorístico local, de como alguns formatos tendem a predominar.



Imagem 1 Aurineide Camurupim⁴⁹

⁴⁹ Aurineide Camurupim é um personagem interpretado pelo ator Luis Antônio Costa dos Santos, que começou a trabalhar no ramo em 1992, nos estabelecimentos noturnos da Praia de Iracema, em Fortaleza.



Imagem 2 Raimundinha Jereissate⁵⁰

<http://tvdiaario.verdesmares.com.br/entretenimento/tv-e-cinema/orgulhodeserdaqui-conheca-a-historia-de-nordestinos-que-se-destacam-por-suas-trajetorias-de-vida-1.1629702> . Acessado em 05 de setembro de 2019.

⁵⁰ Paulo Diógenes, ator que interpreta Raimundinha Jereissate, começou seu trabalho de humorista em 1986, na capital cearense. (SECUNDO, 2013)



Imagem 3 Skolástica⁵¹

Tais personagens trazem elementos femininos marcados por características extravagantes em suas roupas, maquiagem, acessórios, cores, modos de falar, de interagir e de se mover, o que aponta para uma adaptação a uma exigência de mercado. A mesma similaridade estética pode ser percebido na composição dos personagens masculinos, como Falcão (que não se define propriamente como humorista), *Zé modesto* e *Lailinho Brega*. Sobre essa necessidade de ajuste às regras mercadológicas e a situação dos artistas diante disso, Alexandre Barbalho (2008, p. 26) argumenta:

Uma crítica bastante comum por parte dos artistas e produtores é a de que as empresas, mesmo com as facilidades financeiras e fiscais, só se interessam por projetos que tenham visibilidade midiática e/ou sucesso de público. Projetos em áreas tradicionalmente com pouca ou nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas e música erudita, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja a área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo federais, estaduais e municipais. (BARBALHO, 2008, p. 26)

⁵¹ Antônio Fernandes, natural de Quixeramobim, venceu o Festival do Humor em 1992, em Fortaleza. <http://ibaretamanet.blogspot.com/2011/10/humorista-skolastica-concente.html> Acessado em 05 de setembro de 2019.

Ainda sobre essa vinculação com o mercado e as potenciais limitações estéticas, performáticas e de conteúdo que tal relação pode gerar, é interessante a crítica que Adorno e Horkheimer fazem sobre a mercantilização de bens culturais ligados ao divertimento e, especificamente ao riso.

Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, na associação social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade [...] o princípio básico consiste em lhe a apresentar tanto as necessidades que podem ser satisfeitas pela indústria cultural [...] de modo que o consumidor a ela se prenda, sempre e tão só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural, [...] o divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer. (ADORNO. HORKHEIMER. 2002 p.191)

Em harmonia com outras conclusões desenvolvidas pelos autores da Escola de Frankfurt, e salvo algumas exceções⁵², o riso industrial seria limitador e responsável por uma inércia da tarefa crítica, desafiadora e desautorizadora que a comédia pode ter diante de uma situação de rigidez social. Horkheimer e Adorno compreendem que a cultura atua como refreador dos impulsos, gerando um efeito neutralizador nos indivíduos e, com isso, possibilitando a abertura para a incorporação de elementos hegemônicos, isto é, tradicionais. “Por inúmeros canais se oferecem às massas bens de formação cultural. Neutralizados e petrificados, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro (...)” (ADORNO, 2003, p. 5). Para os pensadores frankfurtianos, a Indústria Cultural “absolutiza a imitação”, tornando o riso impotente e neutralizador. O riso dessacralizador, ameaçador e corrosivo, que Minois e Berger analisaram, tem sua oposição no Riso Industrial que não questiona as contradições sociais, mas convive com elas (o que indireta e inconscientemente contribui para a reprodução), pois tem na ideia do consumo estimulado, vital para a manutenção da estrutura e ordenamento capitalista predominante, o fator central na produção cômica que, por sua vez, é controlada. Paul Yonnet (1990, p.190), ao perceber a fabricação do consenso humorístico, avalia que “o riso, descobrindo em seu princípio os meios não simplesmente de instruir ou refletir a sociedade, mas de transformá-la ou conservá-la, contribuiu decisivamente para a instalação da nova ordem moral midiática”.

Uma tendência se apresenta ao refletir sobre outros modelos político-econômicos, de outros períodos e todas as suas representações, percebe-se um destaque para uma maior autonomia das produções cômicas em relação ao contexto, isto é, nas sociedades antigas clássicas, no predomínio de uma lógica feudal ou nas sociedades pré-capitalistas ocorria um

⁵² Filmes de Charles Chaplin são exemplos de exceções a essa tendência.

fornecimento de representações, idéias ou símbolos que fazia o sujeito cômico elaborar comicidade e rir desses próprios elementos constitutivos de tais estruturas. Ainda que não ocorresse de forma tão direta, o deboche poderia atingir o patricio romano ou a pompa aristocrática do Antigo Regime. Entretanto, na lógica contemporânea de mercado, o riso tende a ser englobado, adestrado e opera a seu serviço. Na análise de Minois, ao pensar uma atual sociedade humorística, afirma: “o humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta (...). O mundo deve rir para camuflar a perda de sentido (...) tendo esgotado todas as certezas” (MINOIS, 2003, p.554).

A lógica da racionalidade econômica dificilmente é alvo de escárnio; ao contrário, risível ou ridículo seria o desapego ao comportamento acumulador, produtivista, calculista e ganancioso. A representação do tipo “vagabundo” (e o trabalho de Chaplin ilustra isso) demonstra que o mercado é relativamente mais imune ao escárnio. Do mesmo modo que poderíamos nos perguntar sobre o que o riso fez (e continuamente faz) do mercado, cabe pensar sobre o que o mercado fez do riso: em vez de expor suas fragilidades, foi controlado pela nova autoridade.

“O riso castiga as diferenças que existem entre os homens em suas particularidades” (DOS SANTOS, 2018. p.150). Então se o riso tem um aspecto funcional de garantir a ordem e o respeito aos modelos coletivos, canalizando, por meio da ameaça do escárnio e do deboche, o respeito às tradições, logo, criar uma representação de tradição da produção do risível significaria solidificar duplamente essa estrutura.

2.2 ESPECIFICIDADES DO HUMOR CEARENSE

A expressão e a ideia de um “Ceará Moleque” são encontradas desde o século XIX, reportadas pela literatura⁵³, nos jornais, nas crônicas, por memorialistas⁵⁴, etc. Aparece na obra *A Normalista*, 1893, de Adolfo Caminha e quatro anos antes, 1889, a expressão aparece na obra *A Afilhada* de Oliveira Paiva. Essa ideia de “molecagem” foi problematizada por Marco Aurélio Ferreira da Silva que ao analisar o humor na cidade de Fortaleza, no século XIX, demonstra que o termo tem forte conexão com o “lugar social”, em um contexto conflituoso onde o

⁵³MATOS, Tarcísio, 2000.

⁵⁴ SECUNDO, 2009.

deboche e o riso serviam para corrigir, regular e modelar hábitos nos espaços de acordo com os moldes civilizatórios⁵⁵. Molecagem possuía nesse período um evidente tom pejorativo, usado para se referir a um “canalhismo de província” que supostamente caracterizaria a sociedade cearense.

A molecagem atribuída, de modo identitário, à população cearense sofreu uma ressignificação: do depreciativo para o brincalhão, do indesejável para “digno dos palcos”. Secundo (2009; 2015) traça o percurso do termo e do processo de ressignificação do século XIX para o XXI. Essa ressignificação poderia ser compreendida como uma ampliação do termo, pois o sentido primeiro não desapareceu (o que se comprova na tentativa de desqualificação de alguém pelo insulto *moleque*).

Durante o século XX, nacionalmente, verbalizou-se a ideia, exaustivamente propagada e repetida pela mídia, pela publicidade e pelos próprios artistas da área, de que o Ceará seria um “celeiro” de humoristas, em uma tentativa de naturalizar uma espécie de tendência à comicidade como uma marca cultural e comportamental da sociedade cearense. Ou seja, ocorreu ao longo do tempo, com mais ênfase para as últimas décadas, uma ressignificação da expressão molecagem. O tom depreciativo, se não se anulou, se reformulou. Consequentemente, a percepção identitária acompanhava o similar processo de alteração. Algo que contribuiu para isso foi a projeção nacional que artistas como Renato Aragão, de Sobral, e Chico Anysio, de Maranguape, lograram nos veículos midiáticos na segunda metade do século XX. Em entrevista concedida no dia 21 de fevereiro de 2019, para esta pesquisa Valéria Vitoriano, que interpreta a personagem Rossiclea afirma: “A minha referência de humor era muito caricata, era o Didi, o Renato Aragão, na televisão, maquiado daquela forma, cantando uma paródia da Maria Bethânia, (...)”.

Entretanto, a existência desse número reduzido de artistas atuantes no ramo, casos isolados e excepcionais, não autoriza afirmar que foi suficiente para configurar o humorismo como um ramo profissional devido ao caráter “padronizado” que a campo veio a demonstrar ao longo das últimas décadas, o que será demonstrado mais adiante.

O processo de formação de um nicho de trabalho em torno do humor (ao menos no modelo aqui tematizado e detalhado posteriormente) se inicia somente a partir de meados da década de 1980, em Fortaleza, quando um grupo de artistas, ainda atuantes em sua maioria, começa a apresentar espetáculos humorísticos em bares, restaurantes, pizzarias e pontos turísticos privados. Um dos primeiros foi o ator Paulo Diógenes, em 1986, no *Casbar*, com o

⁵⁵ ELIAS, Norbert, 1993.

personagem *Raimundinha Jereissati* (SILVA NETO, 2009, p.72). Posteriormente, surgem as primas Karla Karenina (*Meirinha*) e Valéria Vitoriano (*Rossicleia*), o cantor Falcão, Lailton Melo (*Lailtinho Brega*), Ciro Santos (*Virginia Del Fuego*), entre outros.

Esta atividade teve uma boa receptividade pelo público, com alto índice de lucratividade⁵⁶ para os estabelecimentos, de modo que a prática se repete desde então, sem grandes mudanças no modelo estético, discursivo ou performático, passando ainda por um forte processo de absorção pelo mercado do turismo (BRASILEIRO FILHO, 2010). A vinculação deste tipo de entretenimento ao mercado turístico local impacta inclusive no tipo performático que se apresenta: pelo fato de o público tender a se renovar por ser predominantemente externo ao Ceará, reduz-se nesse a necessidade de inovação performática. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Valéria Vitoriano (Rossicléa) responde se essa vinculação interfere na elaboração de sua performance:

Interfere. Como interferia antes quando eu montava espetáculos diferentes e vinham pessoas que eram nem profissionais e copiavam o meu conteúdo, né, e aí eu tinha que parar de fazer da mesma forma. Então foram essas duas interferências. Não fazer nada pra poder não entregar o seu ouro que você trabalha em cima de um texto, de uma gag, de uma forma de fazer e aí vem um cara do lado e diz “Ah, eu já fazia isso há muito tempo”, e fica fazendo show igual ao seu. Então, ou você entrega como eu passei muito tempo entregando e deixando de fazer, ou eu parei e disse “não, isso aqui é meu e olha, cala tua boca que isso aí quem fala sou eu”.

Portanto, a partir desse quadro de elementos sobre o campo do humorismo cearense podemos propor algumas problematizações. Se observarmos por uma perspectiva temporal, essa geração de humoristas é considerada nova em relação à percepção de uma “geração anterior” representada por Renato Aragão e Chico Anysio. Isso explica a ênfase no fomento de um imaginário de uma comicidade que reivindica um “enraizamento”. Revestir esse fenômeno como tradicional legitima o processo em si, inclusive sua repetição, por se apresentar como continuidade de algo autêntico. Conforme Giddens, (2003, p.54) “(...) as tradições são necessárias, e persistirão sempre, porque dão continuidade e forma à vida”. Essa tradição humorística seria mais um componente de uma série de ícones⁵⁷ como o vaqueiro, o jangadeiro, o “cabra macho”⁵⁸, a rendeira e tantos outros, elencados como parte do inventário que integra a identidade cearense, compondo também uma versão “atualizada” da histórica molecagem.

⁵⁶ Humor no Ceará como Inovação Social de Sucesso: Uma Análise do Ambiente Técnico e Institucional. Autoria: Bruno Chaves Correia Lima, Josimar Souza Costa, Gisele Mendonça Furtado Bastos, Augusto César de Aquino Cabral, José Carlos Lázaro da Silva Filho, Maria Naiula Monteiro Pessoa.

⁵⁷ PORDEUS, Júnior, 2003.

⁵⁸ TROTTA, 2014.

Numa analogia ao trabalho de Roberto da Matta, e como se a molecagem fizesse o “Ceará ser Ceará”, de uma molecagem alertada ou representada por Adolfo Caminha no fim do século XX, Plautus Cunha posteriormente, depois por humoristas em bares e simultaneamente pelos meios de comunicação locais a partir dos anos 1990 até chegar em manifestações mais recentes, como no cinema e na internet. Programas humorísticos produzidos pelas emissoras locais de televisão, como *Nas garras da Patrulha*, filmes como *Cine Holliúdy* e *Shaolim do Sertão*, e até mesmo manifestações mais recentes na internet exploram essa maneira peculiar da comicidade que se apresenta como típica. Essa autoafirmação da molecagem acompanha ainda uma consciência dos indivíduos a respeito da falta de “congruência lógica” de certas maneiras cotidianas de socialização que parecem cômicas diante da comparação com um “padrão de normalidade”, o qual o cearense espontaneamente não incorpora. No Instagram há perfil humorístico denominado *Fortaleza Ordinária* que expõe a diferença da linguagem dita como “padrão” para o restante do país em comparação com as particularidades lingüísticas da capital cearense.



Imagem 4 Perfil @fortalezaordinária

Por vezes a página não faz propriamente nenhum um comentário, apenas expõe para o público local para que perceba sua excentricidade. Entretanto, se tentássemos encontrar um ponto em comum nessas diversas manifestações de “molecagem”, seria possível dizer que se trata de um humor direcionado à ridicularização. Não que o riso disciplinador contra a molecagem, no século XIX, fosse propriamente humorístico, ou seja, ambicionava provocar a gargalhada, mas seria como se o ridicularizado ganhasse os palcos e fosse ele mesmo porta-voz

da sua condição. Daí a questão se apresenta não como “o que o riso faz a respeito do estigmatizado, mas o que este faz do riso”, e como ocorre por parte do estigmatizado o retorno.

Não estamos na contramão da vertente que compreende o riso como um ataque ao controle, à ordem e ao agrado; mas observamos sua força oposta, ou seja, como o riso, além de disciplinar (como analisam alguns autores), serve não para impor, mas para garantir a manutenção do que já se encontra estruturado. Garantir de uma forma relaxada, jocosa, sem o peso da brutalidade tangível, que determinadas estruturas sejam incorporadas, que alguns setores sociais percebam o quanto que, na ótica da perspectiva conservadora estruturada, não é benéfico se apresentar de tal modo. E tal mensagem é passada em formato de gargalhada, de modo que o alvo do escárnio, o ridicularizado, não reflita sobre o porquê que o estigma se impõe. As minorias sociais são os principais alvos da piada:

As minorias sociais são coletividades que sofrem processos de estigmatização e discriminação, resultando em diversas formas de desigualdade ou exclusão sociais, mesmo quando constituem a maioria numérica de determinada população. Exemplos incluem negros, indígenas, imigrantes, mulheres, homossexuais, trabalhadores do sexo, idosos, moradores de vilas (ou favelas), portadores de deficiências, obesos, pessoas com certas doenças, moradores de rua e ex-presidiários (MONSMA, 2015, p. 2)

O alvo não se questiona nem à caricatura, nem o fator cômico da caricatura, mas apenas a si mesmo. É como se involuntariamente o alvo do riso já admitisse que sua condição é inaceitável socialmente, caricaturizando-se menos em forma e mais em percepção (perceber-se como desfigurado, para com isso inserir, no alvo, um mal-estar que talvez não surgisse se não fosse o riso depreciativo)⁵⁹.

CAPÍTULO 3. O HUMOR COMO TRABALHO

⁵⁹ “O ridículo é o acontecimento cuja cena causa certo grau de desprazer a ponto de poder cancelar o riso que seria a expressão mais especial de algo que se mostrasse cômico. Podemos dizer que ridículo, nesse sentido, não faz parte do cômico em geral e que, no cômico como gênero ficcional especializado em fazer rir, ele não se encaixa muito bem. Motivo pelo qual podemos denominá-lo como ridículo extra literário. O ridículo, assim, pertence muito mais ao intervalo ficção e realidade, entre risível e não risível. Concordamos que os fenômenos do riso e do ridículo são muito próximos, surgem da mesma etimologia, mas, entre o risível que nos faz rir e o ridículo como uma cena espetacular de constrangimento, há um fosso intransponível.” (TIBURI, 2017, p.26 e 27)

3.1 MEMÓRIA COLETIVA E GERAÇÃO NO HUMOR CEARENSE

Para continuar nossa análise sobre o trabalho dos profissionais do humor na capital cearense realizamos uma entrevista com Valéria Vitoriano, nascida em 1971, humorista com longa e ininterrupta carreira de apresentações humorísticas em Fortaleza, com uma média de quatro apresentações por semana, destinadas principalmente para uma plateia turística, em um ritmo que se estende por mais de três décadas. A artista compõe uma das principais referências do “elenco” original dessa geração de humoristas que tomamos por objeto. Compreendemos como “geração” esse grupo, menos por uma questão grupal, etária ou porque tenha aparecido em substituição a uma anterior, mas, sobretudo por questões contextuais, pela similaridade performática, como a composição da indumentária dos personagens, o modelo de piadas, a elaboração de uma estética aproximada do brega, etc..

No capítulo intitulado “A geração” do livro *Usos e Abusos da História Oral*⁶⁰, Jean-François Sirinelli aponta os obstáculos e as vantagens de se trabalhar com esta questionável “engrenagem do tempo”. Geração, enquanto conceito aplicado a análises sociológicas e historiográficas, corresponde a algo “elástico”, sem começo e fim mecanicamente demarcados por datas específicas e objetivas, mas pela representação de um sentimento de similaridade, identificação ou pertencimento entre indivíduos que compartilham algo em comum, a partir de um acontecimento inaugurador e/ou de determinadas perspectivas – sociais, culturais, psicológicas, econômicas ou políticas. Por vezes utilizado de forma banal e genérica, Sirinelli (2006, p.137) afirma que “em vez de ser apenas a espuma de uma vaga formada pelas estruturas sócio-econômicas, este também pode ser gerador de estruturas: por exemplo, as gerações criadas ou modeladas por um acontecimento inaugurador”. Esse elemento inaugurador, para Secundo (2009), começou quando Paulo Diógenes se apresenta no *Casbar* em 1986. Ao aplicarmos a observação, a partir da teorização de Sirinelli, ou seja, sem o estabelecimento de uma data tão objetiva, mas utilizando momentos próximos, percebemos que essa segunda metade da década de 1980 foi muito fértil para o surgimento dessa prática humorística. Já nas associações cotidianas e institucionais que passam a ocorrer, gerando uma confluência de indivíduos com interesses em comum, temos o surgimento de grupos sociais. Ao passo que a lógica capitalista burguesa se torna mais complexa, a sociedade torna-se também, por outro lado, mais individualista; nesse sentido, a questão das identidades e do compartilhamento de

⁶⁰ AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes, 2006.

um repertório de elementos ou interesses em comum se torna essencial na formação de novos grupos. Sobre isso, Agnes Heller (1992, p.66) afirma:

O problema indivíduo-comunidade não pode se identificar com a relação entre o indivíduo e o grupo, já que essa relação pode perfeitamente basear-se numa casualidade. (...) Na medida em que esses fatores deixam de ser casuais, na medida em que minha individualidade “constrói” o grupo a que pertencço, “meus” grupos convertem-se paulatinamente em comunidades. Nem todo grupo, portanto, pode ser considerado como uma comunidade, embora qualquer grupo possa chegar a ser comunidade.

Outro fator que pode ajudar a elencar similaridades entre sujeitos de modo a contribuir para a composição de uma delimitação de caráter geracional seria a análise da narrativa mimética das pessoas envolvidas, ou seja, o compartilhamento de representações. Além das contribuições sobre a análise do riso, Bergson⁶¹ também analisou a memória, que segundo o autor, apesar de se tratar de algo direcionado à retomada do passado, seria algo propriamente do presente e elaborado a partir da interseção entre o sujeito e o objeto, que ele trata nos termos “matéria” e “objeto”:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que, de fato, percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 2010, p.77).

Diferentemente da abordagem epistemológica e de foco individual proposta por Bergson, que enfatiza a experiência do indivíduo na elaboração das suas lembranças, há a análise de caráter mais coletivo desenvolvida por Maurice Halbwachs (2006), que compreende que a elaboração da memória é determinada pelo meio, fomentando o que ele define como Memória Coletiva. A memória não deveria, assim, ser pensada, ao contrário daquilo que se percebe predominantemente, como algo exclusivo do indivíduo. Halbwachs tenta explicar o caráter social e interpessoal da formação da Memória, afirmando que ela não necessariamente só consegue “existir e permanecer na medida em que estivesse ligada a um corpo” (HALBWACHS, 2006). Sobre as ideias de Halbwachs, José Barros D’Assunção (2009) sintetiza:

⁶¹ BERGSON, Henri, 2010.

A memória individual requer como instrumental palavras e ideias, e ambas são produzidas no ambiente social. Dito de outra forma, se no caso da Memória Individual são os indivíduos que, em última instância, realizam o ato de lembrar, seriam os grupos sociais que determinariam o que será lembrado, e como será lembrado. Halbwachs Também chamava atenção para um aspecto que nos interessará particularmente: a Memória (e tanto a individual como a coletiva) está sempre limitada no espaço e no tempo.⁶²

O sociólogo Maurice Halbwachs produziu sua obra na primeira metade do século XX e manteve frequentes diálogos com historiadores da Escola dos Annales, como Marc Bloch e Lucien Febvre. No entanto, ele possui um profundo viés positivista que se aproxima da ideia de uma história universal, com suas leis gerais e limitações conceituais de sua época⁶³. Apesar disso, Halbwachs admite que “toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2006, P.106)⁶⁴. Nesse aspecto, os conceitos de Memória Coletiva e geração confluem e, do mesmo modo que um grupo agrega diversos indivíduos, estes por sua vez compõem simultaneamente vários grupos.

Além de afirmar uma absoluta oposição entre História (única, universal) e Memória (coletiva, plural), Halbwachs entende que aquilo que recordamos é composto e condicionado pelo fato de pertencermos a um grupo que adquire com o passar do tempo a “consciência de sua identidade” e sua Memória Coletiva se aproxima, assim, de uma espécie de “painel de semelhanças”. Halbwachs (2006, p.47) afirma: “De uma maneira ou de outra, cada grupo social empenha-se em manter uma semelhante persuasão junto a seus membros”. Por outro lado o referencial teórico desenvolvido Halbwachs sofreu a crítica de Fentress e Wickham, que pode ser compreendida como um aprimoramento do conceito de Memória Coletiva. Para estes, Halbwachs enfatizou demasiadamente a natureza coletiva da consciência social e menosprezou o papel deliberativo do indivíduo e dos conflitos entre as diversas individualidades, pois as divergências teriam muito a acrescentar à construção que os sujeitos fazem de seu passado. E é justamente para fugir daquilo que eles classificam como um determinismo coletivo que os autores preferem utilizar a expressão “memória social”⁶⁵.

⁶² BARROS, José D’Assunção, 2009.

⁶³ “Nomes próprios, datas, fórmulas, que resumem uma longa sequência de detalhes, algumas vezes uma anedota ou uma citação: é o epitáfio dos acontecimentos de outrora, tão curto, geral e pobre de sentido como a maioria das inscrições que lemos sobre os túmulos. É que a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas”. (HALBWACHS, 1990, p.55). Esta citação demonstra claramente a ideia de Halbwachs a respeito da ciência histórica.

⁶⁴ Op. Cit. Halbwachs, p.106

⁶⁵ FENTRESS; WICKHAM, 1992.

3.2 O HUMORISTA ENQUANTO PROFISSIONAL

A partir das considerações sobre as manifestações e representações sociais do riso, ilustraremos nossa análise apresentando a memória e o relato de uma das humoristas mais relevantes desse cenário artístico. Em uma reportagem de 30 de abril de 2018, na qual o jornal *O Povo* apresenta uma retrospectiva em homenagem aos 30 anos de carreira da humorista Valéria Vitoriano e sua personagem mais significativa, Rossicléa, a artista descreve sua iniciação nesse tipo de trabalho:

O “casamento” de Valéria com a personagem celebra Bodas de Pérola agora em 2018; o dia 14 de agosto de 1988 é que determina esse marco, tendo como palco o Estoril ao lado da prima em 1º grau e também humorista Karla Karenina (Meirinha). De lá para cá, muitas, inúmeras histórias. “Pra fazer a Rossicléa, eu precisava escolher um lugar pra ela. Eu sou daqui de Fortaleza, mas ela precisava ser do interior, precisava ter uma história bem amarrada e a minha grande inspiração foram as empregadas da casa da minha avó”, relembra a humorista, filha de Iemanjá e também mãe de dois filhos (de 17 e 23 anos).⁶⁶

Evidencia-se, nesse trecho, algumas explicações que ajudam a entender a composição de estética da personagem: não apenas mulher, mas vinda do interior do estado, numa tentativa de se inspirar em empregadas domésticas. Ao observar suas apresentações pode-se perceber sua característica voz, suas roupas bastante destoantes, brincos, maquiagem, bijuterias e penteados em semelhança a excentricidade já observada em outros personagens cujos atores são homens (Raimundinha, Skolástica, Mastrogilda). A ideia seria promover o riso por meio da composição de uma mulher caricata e “ridícula”, ou sem o senso do ridículo, que ao admitir sua excentricidade, rompe com o belo, na contramão da experiência narcísica. Um elemento importante a se observação é a inspiração em empregadas domésticas para compor a ridicularização e gerar efeito cômico. O que haveria de significativo nessa categoria profissional para que servisse de alvo para piada? Quando se verifica que a maioria dessas profissionais concentra em si uma série de aspectos de setores sociais historicamente injustiçados e violentados⁶⁷; são predominantemente mulheres, interioranas, negras, pobres, com baixa escolaridade, etc⁶⁸. Isso é um exemplo de como o humor local tende a debochar não dos setores sociais privilegiados, mas daqueles que já são menosprezados socialmente, contribuindo para a reprodução de uma percepção social de estigmas, cujas raízes se encontram no passado colonial

⁶⁶ Jornal *O Povo*, 30 de abril de 2018.

⁶⁷ VELHO, Gilberto. (p. 13-30, .2012)

⁶⁸ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953>

patriarcal brasileiro. Portanto, é possível perceber o preconceito de classe e gênero, bem como racial e regional, na composição desse humor.



Imagem 5 Rossicléa

Segundo Clara Rosa Cruz Gomes (2012, p.17), “o palhaço revela o feio, a fome, a miséria, a simplicidade e talvez, por isso, traga consigo uma profunda esperança e transformação”. Quais seriam, portanto, as representações sociais enraizadas na mentalidade coletiva que serviriam de repertório para a criação de caricaturas. Segundo Peter Berger, na sua análise sobre o riso, “uma boa caricatura ou uma boa piada podem ser, muitas vezes, mais reveladoras de uma realidade social particular do que vários tratados sociais científicos. Assim, o cômico pode ser, amiúde, compreendido como uma espécie de sociologia popular (Berger, 2017, p,136)”. Na construção da caricatura seria preciso haver uma manipulação de elementos do universo do ridículo, que por sua vez, na gênese do uso do termo molecagem, tinha a finalidade de agir como corretor do desrespeito limite dos padrões morais. Segundo o depoimento da própria Valéria Vitoriano, a ideia seria esconder-se por meio da discrepância e da excentricidade da personagem.

A minha primeira motivação, de cara, era me esconder, né, lógico. Era uma mulher que se escondia atrás de outra mulher, já completamente diferente do resto, porque os demais eram homens que se vestiam de mulher. Mas é porque eu num imaginava que naquela época as novelas, tinha a viúva Porcina, e tinha uma coisa muito caricata. (...) Então o que eu entendia de humor era a cara pintada, era o palhaço, era o exagero, era o over, então isso eu joguei pra Rossicléa, né. A maquiagem da Porcina, o escracho da Derci, a referência cara de pau e séria da Berta Lourão, sabe, então eu peguei de várias divas, talvez inconscientemente e fui criando em cima. (Depoimento de Valéria Vitoriano)

A máscara do palhaço que, paradoxalmente minimiza e amplia. Liberta o sujeito da responsabilidade sobre o que é dito de formal real, como uma blindagem. Minois (2003, p.231) argumentou que “imunidade do bobo, que por usar a máscara de louco, está livre para falar a verdade impunemente, em vez da cólera, prova o riso. É nisso que se reconhece a sofisticação da ironia. A máscara paradoxalmente esconde e revela”. Percebe-se com esse relato de Valéria Vitoriano que a intenção inicial da artista de fazer da personagem, do nome e da indumentária um “esconderijo”. É interessante a relação feita entre a necessidade de se esconder “atrás de outra mulher, já completamente diferente do resto”, em um campo de atuação que se firma com a quase totalidade de artistas homens. Nesse caso, não haveria a inversão de gênero. A mulher real zomba da mulher fictícia que é composta de elementos estéticos presentes na realidade cotidiana, elaborando piadas e gerando riso em cima das representações que ridicularizam a mulher que não está disposta a nem a exibir sensualidade nem a corresponder aos padrões de feminilidade.

A tática de “esconder-se” atrás do personagem já havia sido afirmada em outra entrevista concedida em 2017, entretanto, diferentemente do objetivo da intenção inicial, não houve apenas uma preservação da “Valéria”, mas algo parecido com uma substituição pela “Rossicléa”, de modo que mesmo fora do palco é recorrente a denominação da artista pela personagem:

“Às vezes, quando eu preciso dizer pra alguém ‘Oi, eu sou a Valéria Vitoriano’ escuto logo um ‘Quem?’ Ninguém sabe quem é a Valéria Vitoriano. Acho que por isso eu estrago tanto também na Rossicléa, pra passar batida e quando tirar tudo tá um pouquinho melhor. E não me faz falta ser conhecida pelo meu nome. A personagem é meu alter ego, já uso dela pra dizer muita coisa que eu quero dizer e não posso enquanto Valéria.”⁶⁹

Segundo Tiburi, “(...) se olharmos por um prisma moral, o ridículo contemporâneo não é o riso que pode nos melhorar, mas justamente aquilo que ajuda a nos piorar.” (TIBURI, 2017 p.28). O ridículo reside entre o risível e seu contrário. Esse caráter ambivalente é

⁶⁹ <http://www.somosvos.com.br/valeria-rossiclea-duas-mulheres-um-corpo/>

profundamente explorado na comédia local. Neste mesmo texto, a autora traz uma questão interessante: por que rimos de coisas não risíveis e, noutra situação, não rimos do risível? É sabido que o risível assim é classificado a juízo do contexto.

Em 21 de fevereiro de 2019, em entrevista concedida para esta pesquisa, Valéria Vitoriano respondeu à seguinte questão: Em sua opinião, devido a sua experiência como cearense, humorista, empresária do ramo do humor e também como espectadora de humor, em que ponto a prática humorística do Ceará se diferencia das demais?

Ela se define, se diferencia a partir do momento que ela sendo aplicada desde o final dos anos 80, né, quando a gente percebeu esse mercado, né, essa possibilidade, porque no final dos anos 80 o humor era como se fosse música ao vivo. Todas as casas, os bares, os lugares, as barracas tinham a música e tinham o humor, então era vendido. Era passado para o público em geral a nossa molecagem, né, vamos dizer assim. E todos que faziam naquela época, eu também me incluo, todos nós éramos só jovens brincando de fazer graça, né. Claro que subir num tablado, a partir do momento que eu subi no tablado e que eu vi que... Existia um *boom* naquela época de jovens abrirem um porta-malas de um carro e colocarem aquelas músicas antigas de um Waldic Soriano e tirar onda com isso, e beber na calçada com o disco e todo mundo brincar com o brega, né, e eu acho que isso foi onde começou tudo porque a partir daí o Júlio Trindade, o visionário Júlio Trindade, do Pirata criou o Festival Bregal, o Primeiro Festival Brega do Ceará. E aí muita gente, muitas pessoas da mesma faixa etária de 17 a 25 ou 30 participamos desse festival. Então existia ali um chamado, uma coisa diferente da noite, né, era a molecagem cearense, era o “iiiiiiiiiiiieeeeeiiiiii”, era o mangar, que é próprio do cearense.

Algumas considerações importantes que podem ser feitas a partir desse depoimento. A artista descreve que havia um “boom” de uma prática entre os jovens de brincar com a estética brega, o que era reforçado pela influência midiática televisiva, pois até telenovelas⁷⁰ exploravam essa temática. Mas também pela força da música, como exemplificou a entrevistada ao citar o cantor e compositor baiano Waldic Soriano. Essa estética brega se tornou um artifício constante utilizado pelos artistas na composição de seus personagens. Isso se verifica nas imagens das personagens femininas demonstradas no capítulo anterior, mas também nos masculinos, configurando mais um exemplo evidente de isomorfismo.

A relação de articulação entre arte e mercado não é um fenômeno recente, entretanto, quando essa proximidade é muito intensa, a ponto do elemento artístico se submeter às oscilações do mercado, ocorre no campo estético e performático duas possibilidades: em um processo de mercantilização de bens culturais, equiparando o grau de qualidade da produção à sua demanda quantitativa de compra, as manifestações artísticas que não têm “sucesso”

⁷⁰ Em 1987 a Rede Globo exibiu a telenovela *Brega e Chique*.

mercadológico desaparecem e, por outro lado, aquelas que “sobrevivem” se prendem a uma “fórmula de sucesso”, limitando o interesse pela inovação. No campo do humor isso se verifica na preocupação que às vezes os humoristas têm de apresentar textos novos, na insegurança diante de novas tentativas performáticas, assim como, na obrigação da “perpetuação” do mesmo modelo cômico, literalmente, por décadas.

A influência da cultura “brega” é tão forte que Lailton Rocha Melo, humorista, ator, cantor e presidente da Associação Cearense de Humor, agregou o termo ao seu “fazer humor”, apresentando como Lailtinho Brega, vencendo o 1º Festival Brega em Fortaleza-Ceará, em 1989. Marcondes Falcão Maia, popularmente conhecido apenas como Falcão, nasceu em Pereiro, no interior do Ceará, é um dos que mais incorpora na sua composição artística a estética brega, inclusive se denominando mais como cantor do que propriamente como humorista. João Salviano de Sousa Neto, ou João Netto é ator, dramaturgo, comediante, e mímico, nascido na cidade Mauriti, é intérprete do personagem Zé Modesto, também porta indumentárias similares.



Imagem 6 Lailtinho Brega



Imagem 7 Falcão



Imagem 8 Zé Modesto

Um aspecto interessante na análise do caso dos três artistas citados é que ao mesmo tempo em que no palco interpretam personagens que são diferentes da vida cotidiana que esses artistas levam fora dos palcos, aquilo que se apresenta como algo risível não é completamente diferente o quanto poderia; ou seja, em determinados aspectos a vida pessoal dos atores e a comicidade por eles produzida, que se pressupõe fictícia, se confundem. Enquanto que

Lailtinho e Falcão mantém nos personagens seus nomes próprios, João Netto traz um nome original para seu principal personagem, entretanto, na sua performance nos palcos as características biográficas do personagem se confundem com as do ator. Um exemplo seria nesse trecho de uma apresentação do personagem Zé Modesto:

Eu tenho um filho em comum com a minha mulher chamado “mudestim”. Pequeno, “mago” e ignorante que eu num sei a quem puxou. Pra quem num sabe eu sou do Mauriti, uma cidade tão atrasada que o arco-íris ainda é em preto e branco, e a avó de “Mudestim” mora lá. O bixim passou agora por média na escola, aí disse “Pai, vamo passear no Mauriti, pai? Peú ver vó!” Eu digo, “vamo meu filho, vamo! Mas vamo escrever uma carta, né que lá num tem internet. Meu filho pega a caneta e o papel. Papai vai ditando a carta e meu filho escreve. Bota aí: Fortaleza, 1º de abril de 2009. E ele escrevendo “Querida vó, eu mais pai vamo praí sexta-feira”. Aí “mudestim” disse, “Pai, e sexta-feira escreve é com “C” ou é com “C”?”. Eu digo, vamo domingo... Tem alguém aqui do Rio de Janeiro? Carioca? Olha ali uma favela ali, bem na frente. Tudo bem, carioca? Tudo bem, querido? Tá de fériaxxxxxxxxx? Ixquema do carioca é praia. Copacabana, pitbull.⁷¹

Essa característica da produção humorística cearense demonstra a fragilidade dos argumentos, como alguns que exemplificamos no primeiro capítulo desse estudo, a respeito da eventual tentativa dos piadistas de minimizar o incômodo que um ouvinte possa ter ao ser objeto ou alvo da piada contada. Algumas características notáveis merecem destaque na análise, como a presença constante da demarcação da particularidade lingüística para gerar cômico, por meio do intenso uso e demonstração de variantes diatópicas (de caráter regional) e diastráticas (de caráter social, pertence a um grupo específico de pessoas).

Outro aspecto relevante seria justamente a referência à cidade de Mauriti, no interior do Ceará. Diferentemente de Valéria Vitoriano que é nascida em Fortaleza, mas desenvolveu uma personagem que se apresenta como vinda do interior, João Netto não faz distinção entre as origens do ator e a do personagem. E ao trazer a sua cidade de origem para o discurso performático, o faz atrelando a estigmas e estereótipos, retomando a ideia do interior como sinônimo de pobreza, atraso tecnológico, cujas pessoas apresentam baixa escolaridade. Além disso, o próprio João Netto, entrevista, concedida no ano de 2013, ao programa humorístico apresentado por Falcão, o *Leruaite*⁷², afirmou que saíra de Mauriti, já adulto, mas ainda analfabeto, para “ganhar a vida”.

Esse modelo de piada, reproduzida cotidianamente em três ou quatro apresentações semanais para turistas e em aparições televisivas, para utilizar o termo de Max Weber, rotiniza ideias estereotipadas que passam por um processo de naturalização, sobretudo quando provoca

⁷¹ Apresentação disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=uJp0FkefmFI>

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=FvHspJGpaRc>

um riso sincero inclusive em quem poderia ficar ofendido com a estereotipia que lhe foi direcionada, reduzindo o valor do outro e do “diferente”. É nesse momento que se vislumbra, por meio na naturalização, banalização e aceitação, o caráter simbólico da violência, conceito desenvolvido por Bourdieu. Na síntese de Byung-chul Han⁷³, “a violência torna-se autoreferente no sentido de que a pessoa é quem explora a si mesma”. Em situação de cumplicidade, agressor e vítima se confundem. O que poderia explicar esse riso sincero contra a própria situação?

Tal situação não poderia ser comparada a outras vertentes humorísticas caracterizadas pela autoderrisão. A questão que se coloca não é apenas sobre a capacidade de rir de si, até porque, as experiências cômicas do cotidiano dão repertório para todos (experiências engraçadas como tropeço ao andar, sujar-se por desatenção, quebra de situações mecanizadas, coincidências banais, etc), tais situações são experiências efêmeras ocasionais. Trata-se do riso sincero de si mesmo, mas a respeito do que se é condicionalmente, independente da circunstância, rir do que se enraizou em si. Aqui, nos termos de Alfred Schutz, a “província finita de significado” tem suas fronteiras fragilizadas e seus limites confundidos com a “realidade suprema da vida cotidiana”.

Ao ser questionada sobre como a artista lidava com piadas machistas e como percebia a reação tanto das pessoas da plateia quanto dos colegas (muitas vezes comandados por Valéria, que também é empresária), por se tratar de uma mulher fazendo humor em um campo onde predomina homens, a comediante responde:

Nas minhas piadas não porque quem as fazia era eu e eu nunca fiz. Agora dos colegas sim. Do público sim. Velado muita das vezes. Mas, aí é que tá, eu nunca parei pra pensar sobre isso, entendeu? E me justificar e me ou me vitimizar eu não estaria trabalhando hoje, entendeu? Eu passei por cima de muita coisa e passo e hoje muito mais porque eu sou uma mulher comandando só homem, né. Eu tenho uma produtora, eu tenho muitas pessoas aqui e eu num sou homem. Então pro homem não é fácil receber ordem de mulher, infelizmente, porque era pra ser tudo normal.

O riso e a experiência cômica atuariam nessa situação como mantenedoras de incorporações de representações estruturais. Apesar de ter a potencialidade contrária, como se demonstra no caso da piada como “antirrito” (BERGER, 2017), ou seja, a piada como atrevimento jocoso perante a hegemonia das estruturas dominantes, que proporciona um alívio pela suspensão das estruturas, percebe-se que o contrário também ocorre, o riso que mantém o desconforto daquele cuja história já desfavoreceu. Nessa ambivalência, parece ocorrer uma

⁷³ Byung-chul Han. (2017, p.170)

tentativa de se colocar no lugar do sujeito estabelecido, “bater” no outsider, em vez de refletir sobre esse caráter, sua percepção como algo a se evitar, ou criar uma identidade de resistência.

No caso citado, seria como se houvesse uma legitimação, uma autorização de deboches. Numa analogia à análise de Agamben na análise do Homo Sacer⁷⁴, em que qualquer um poderia matá-lo sem cometer homicídio, seria como se a sociedade tivesse já elencado seus alvos para o escárnio, de modo que se pode humilhá-los sem parecer como ofensa, ocorre a permissão, pois aquele que rege o processo, e com isso também gargalha, é o próprio humilhado, quase como um riso de autoflagelo. Sobre o humor, “ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e uma de quem se ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri.” (BREMNER & ROODENBURG, 2000. P.65), no caso praticado no Ceará (e que não é exclusivo), a pessoa que “provoca” é a mesma “de quem” se ri.

Na análise histórica do riso feita por George Minois, há uma situação que demonstra um caso histórico de humilhação por meio do riso para efeito corretor: os charivari, comuns no medievo europeu. A intenção de tal prática era fazer a vítima sentir-se envergonhada, excluída do grupo, o que poderia forçar o exílio ou até mesmo o suicídio do indivíduo.

Os charivari consiste num agrupamento ruidoso dos membros das comunidades dos vilarejos, entre os quais alguns vão disfarçados e batendo sobre utensílios de cozinha; eles se encontram diante da residência de um dos paroquianos que está excluído do grupo por uma conduta repreensível. (...) Segundo Arnold van Gennep, “o charivari aplica-se aos maridos que apanham das mulheres; aos avarentos – especialmente na infância, a padrinhos e madrinhas mesquinhos -; aos estrangeiros que, vindos para instalar-se ou mesmo de passagem, não pagam as boas-vindas; às moças loucas por seus corpos; às mulheres adúlteras; aos bêbados inveterados, brutais e escandalosos; aos delatores e caluniadores, aos maridos que frequentam prostíbulos; enfim, a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, excitam contra eles a opinião pública da comunidade local”. (MINOIS, 2003, p.170). (...) O charivari “faz rir muito, mas aqueles que são visados jamais se livram do ridículo e da vergonha que ele causa”. O riso do charivari é típico da tirania do grupo contra a liberdade individual, em uma sociedade corporativa, profundamente anti-individualista. É um instrumento de controle da sociabilidade e dos costumes conjugais aldeões; ele pune os desvios domésticos. (p.171-172). (...) Na Idade Média, o riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. Por meio da paródia bufa e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecendo do bode expiatório e humilhando o

⁷⁴ “Observemos agora a vida do homo sacer, ou aquelas, em muitos aspectos similares do bandido (...). Ele foi excluído da comunidade religiosa e de toda vida política: não pode participar dos ritos de sua gens, nem (se foi declarado infamis et intestabilis) cumprir qualquer ato jurídico válido. Além disto, visto que qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio, a sua inteira existência é reduzida a uma vida nua despojada de todo direito, que ele pode somente salvar em uma perpétua fuga ou evadindo-se em um país estrangeiro. Contudo, justamente por ser exposto a todo instante a uma incondicionada ameaça de morte, ele encontra-se em perene relação com o poder que o baniu. Ele é pura zoé, mas a sua zoé é capturada como tal no bando soberano e deve a cada momento ajustar contas com este, encontrar o modo de esquivá-lo ou de enganá-lo. Neste sentido, como o sabem os exilados e os banidos, nenhuma vida é mais política do que a sua.” (AGAMBEN, 2002, p.189)

desencaminhado. O riso é, nessa época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina. (p,174)

Esse efeito sancionador relatado no período medieval advém de ações que não podem ser consideradas humorismo, pois este pressupõe que todos rirão em conjunto. Mas essa lógica corretora emerge aos palcos na contemporaneidade, pois na sociedade burguesa contemporânea a “lista” de tipos sociais passíveis da sanção cômica se expande. Segundo Agnes Heller (1992, p.54-55):

(...) a classe burguesa produz preconceitos em uma maior medida que todas as classes sociais até hoje. Isso não é apenas consequência de suas maiores possibilidades técnicas, mas também de seus esforços ideológicos e hegemônicos: a classe burguesa aspira a universalizar sua ideologia. (...) o preconceito contra determinados grupos (os preconceitos nacionais, raciais, étnicos) só aparecem no plano histórico, em seu sentido próprio, como sociedade burguesa.

Essa piada de cunho corretivo seria o “braço suave” (expressão usada em oposição à metáfora do “braço armado”) das estruturas sociais, que encontram no riso mais de seus vários instrumentos de reprodução. Os protagonistas das piadas, até mesmo quando mudam, encontram-se na mesma situação de inferiorização. A piada, com efeito do passar do tempo, apesar de suas alterações superficiais, como no caso da mudança do protagonista, mantém sua estrutura, sua distribuição desigual de posições e privilégios. Um exemplo disso é trazido em Dagoberto José Fonseca (2012, p.39)⁷⁵. Como a piada se apresenta envolvida em “alegria”, não há motivo para se alertar, já que não é uma violência bruta. E seria algo que merece se reproduzir e perpetuar pois é compreendido como legítimo, prazeroso e até lucrativo.

O caso lingüístico é um evidente exemplo dessa lógica. A gramática normativa, oficializada, tanto se distancia do coloquialismo cotidiano quanto não é conhecida em profundidade (sobretudo numa sociedade com altos índices de analfabetismo). Logo, seu manuseio de configura como um elemento de distinção entre setores sociais estratificados. Os comediantes podem apelar para a construção de piadas cujo desrespeito à norma culta seja o tema e, nisso, se demarca, de um lado um fronteira entre o “certo” e o passível de ridicularização (isto é, não aceitação, por parte daqueles que, fora do universo da piada, ou daquilo que Schutz define como realidade suprema, de fato não dispõe de um capital cultural considerado

⁷⁵ “Quando negro voa? Quando cai da construção” é alterada para “quando pobre voa”. Altera-se detalhes da piada mas se mantém uma lógica preconceituosa.

respeitável em âmbito linguístico). Essa lógica parece ser comum a vários contextos humorísticos.

Gírias, sotaques, regionalismos, gestos, ambiguidades e trocadilhos, são constantes na manifestação cômica. Um exemplo: quando se aceita sem resistência a inserção de termos ingleses ou franceses no linguajar local, mas se envergonha resquícios lingüísticos sertanejos. A piada toma essa discrepância como dada, e dela parte, pois compreende-se que ocorre a internalização de padrões hegemônicos. Concordamos com etnometodólogos, Garfinkel, que as palavras não representam coisas, elas são as coisas. “O riso, exclusivamente humano, converte-se num elemento desumanizador, portanto trágico”⁷⁶. Ao ser questionada sobre essa particularidade do humor praticado no Ceará, Valéria Vitoriano argumenta, em entrevista concedida para esta pesquisa:

“Agora todo lugar existe humor, se você me pergunta “Porque que aqui é diferente?”, mas todo lugar tem, acontece que aqui durante muito tempo tinham 40 ou 50 lugares onde se fazia humor, então vai se testando e vai se melhorando ou não, né. Então, e a dificuldade dos outros lugares é essa. O humor do mineiro é um humor mais devagar, é um humor mais virado pro sertanejo, é um humor mais contemplativo, é uma coisa em menor escala e mais virada pro teatral porque num existe esse mercado de bar que hoje, que depois de 2010 começou a ser formatado, eu acho, aqui em Fortaleza com a chegada do Stand Up, né. Porque na verdade se você parar pra pensar o Stand Up já existe há muito tempo em outros países, né. Então o Stand Up no Brasil começou com Zé Vasconcelos lá atrás, então, mas o que a Rossicléa fazia já era Stand Up porque era uma pessoa com o microfone na mão falando coisas engraçadas, né. O que diferia? O personagem! Ter sido usado uma caracterização que isso ficou muito próprio do humor cearense, é tanto que o restante dos humoristas e as pessoas que fazem Stand Up batem muito nisso “porque que o humorista cearense tem que se vestir de mulher e se maquiar todo?” Eu não sei. Eu acho que é muito da cultura mesmo, do escárnio que sempre houve no Ceará, no nosso nordeste machista de achar que fica engraçado homem vestido de mulher. Eu acho que isso já mexe com um monte de questões, né, do escárnio mesmo com a homossexualidade, com a situação, né?”

Essa preocupação com a elaboração de uma produção cômica mais consciente, que não se promova às custas do aumento da estigmatização de minorias sociais ou do reforço de estereótipos, tem começado a adquirir relevância na prática performática devido a uma crescente conscientização da sociedade. Em relação a violência simbólica na comédia, sobretudo quando se compara com décadas anteriores. O que, por sua vez, acompanha uma redução da abertura e receptividade por parte do público que, com essa conscientização, demonstra uma resistência relativamente maior ao “politicamente incorreto”. Piadas racistas, misóginas, classistas ou homofóbicas, apesar de ainda integrar a maior parte das temáticas

⁷⁶ HORKHEIMER; ADORNO, 1986.

humorísticas, sua receptividade não é a mesma. E os humoristas que, por meio da incorporação dessas lógicas preconceituosas, tem os preconceitos naturalizados, incorporados, estruturados e compondo seu Habitus, sentem que há certos desencaixes entre o que se aceita individual e subjetivamente por peso da história, e, por outro lado, aquilo que os atuais campos e circuitos sociais não aceitam com tanto naturalidade.

Quando perguntada sobre essa questão da permanência de discursos preconceituosos na prática humorística local e sobre o que ela fazia diante disso enquanto humorista, Valéria responde:

“Vou ter que entrar no roteirinho, entendeu? Só que hoje o humor, principalmente o cearense, tá tendo uma outra reviravolta, né. Porque o humor cearense hoje, as pessoas que fazem humor hoje têm que ter uma responsabilidade muito grande porque o mundo mudou e o que se falava nos anos 90 não se aplica mais hoje. É inconcebível hoje você ter um set de piada de bichinha, uma coisa de machista, sabe? Então eu acho que isso foi o que deu uma breca na cearensidade percebendo isso. “Porra, de novo?”. Então o mundo mudou e algumas pessoas não mudaram. (...) Isso pra mim não motiva você fazer humor porque você tem uma barreira social, entendeu? Uma condição. (...) Bem, na minha cabeça, eu vou te falar, eu só fiz e só faço até onde eu acredito né. Porque no momento que você chega no outro e outro se ressentem, cabe a você pisar fundo ou passar por a outro esquema. Então, pra minha personagem, na minha vivência em cima do palco eu sempre provei por isso, até evito falar de política, evito falar de alguns temas pra que eu não possa causar algum desconforto.”

Há uma frase da artista que é muita reveladora de uma questão central sobre a situação da dificuldade da mudança do cômico diante da mudança da receptividade: “Então o mundo mudou e algumas pessoas não mudaram”. Tal situação remonta o conceito de Histerese:

A presença do passado nessa espécie de falsa antecipação do porvir que o habitus opera nunca pode ser tão bem-observada, paradoxalmente, senão quando o senso do porvir provável se encontra desmentido e quando as disposições mal-ajustadas às possibilidades objetivas por causa de um efeito de histerese (...) recebem sanções negativas porque o entorno com o qual realmente se confrontam está demasiado distante daquele com o qual se ajustam objetivamente. (BOURDIEU, p.102,103 2009.)

Histerese é um desencaixe de temporalidade. Uma desarmonia entre estrutural entre habitus e campo. Compreender a histerese corresponde a ter consciência da “perturbação” provocada por tal desencaixe e também admitir a capacidade dinâmica do habitus. A história (contexto mutável) é constituinte do habitus. O desajuste entre disposições, o que é “dado, e os fatores conjunturais ou ocasionais estão no cerne do conceito bourdieusiano de histerese.⁷⁷

⁷⁷ A histerese dos habitus, que é inerente as condições sociais da reprodução das estruturas nos habitus, é sem dúvida um dos fundamentos do desacordo estrutura entre as ocasiões e as disposições para aproveitá-las que gera

Esse desencaixe, exemplificado com o caso de Dom Quixote, se apresenta na nossa análise em duas situações. Primeiramente como um dos fatores provocadores do riso, por este ser trazido pela incongruência da ruptura da sequência lógica; mas mais além, o efeito da histerese também se manifesta quando um tipo específico de comicidade não cabe em determinado contexto, seja porque não provoca o cômico pelo fator “piada velha”, seja porque os receptores não dispõem de repertórios necessários para plena apreensão do elemento risível, mas, sobretudo, quando tal fator cômico começa a ser percebido como indesejável ou evitável (pelo público e com resistência de determinados profissionais do riso) pelo violência provocada, por ser politicamente incorreto, por não se ajustar a padrões de moralidade nascentes.

Essa lógica tem forte relação com a delimitação da fronteira entre “conservadores” e progressistas em determinados campos (e o do humor não é diferente). É o “envelhecimento”. Dagoberto José Fonseca (2012) tem um trabalho interessante sobre a potencialidade violenta de determinadas esferas do humor. A piada é uma narrativa, portanto, carregada de representações e anseios sociais reais, ainda que se trate de ficção.⁷⁸ E a gargalhada do ouvinte se interpreta como aprovação social do discurso e da representação, reforçando, portanto, o que já é hegemônico e enraizado.

Portanto, a mera atribuição de um caráter cômico a narrativas, discursos e representações faz com que, entre os que riem e os que fazem rir, possa existir a ideia de que o “peso”, a tensão, o mal-estar e demais incômodos que tais falas ou piadas podem gerar se anulem. Como se a gargalhada anulasse a dor. Tal manuseio da linguagem cômica parte da incapacidade de reconhecer as diversas potencialidades da comédia, sua própria capacidade impactante e relevante.

as ocasiões perdidas e, em particular, a impotência, freqüentemente observada, para pensar as crises históricas segundo categorias de percepção e do pensamento que não sejam as do passado. (BOURDIEU, 1983, p. 77).

⁷⁸ As piadas ganham vida, efetivamente, num universo específico engendrado pela produção cultural e pela história local, fazendo parte de um intercâmbio entre a língua e o poder, a palavra, suas representações, seus significados e as relações sociais vivenciadas – tanto material como simbolicamente- por todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa intenção com essa pesquisa, de modo geral, foi analisar as potencialidades e peculiaridades socioculturais do riso e como as relações interpessoais condicionam e são condicionadas pela experiência cômica. Rir é uma ação humana e contextual assim como o trabalho. Então o trabalho que tem o riso como matéria prima converte-se num objeto sintomático de inúmeras problemáticas sociais.

Para ilustrar essa questão mais ampla trabalhamos objetivamente com a produção cômica local que reivindica para si o caráter “central” da composição da identidade local, por isso a preocupação em compreender a noção de manipulação da tradicionalidade por invenção da tradição.

Tentamos compreender o jogo simbólico, o manuseio, as elaborações e ressignificações que foram ajustados para compor um profissional da comicidade. O humorista cearense traz na sua elaboração profissional, uma complexidade conceitual nem sempre

consciente por parte do sujeito, mas que apresenta uma questão interessante que é o rir de si mesmo. É nesse momento que se fez necessária a análise do caso em consonância com as teorizações de Bourdieu a respeito da violência simbólica.

O uso (e abusos) das excentricidades, que por si só são fundamentais na elaboração do humor, sejam elas lingüísticas, estigmatizadoras, e|ou de caráter estereotipado, regem a produção cômica local que, com sua vinculação ao mercado turístico, associado a um processo de modernização que se afirmava surgir a partir da década de 1980, um processo de naturalização não reflexiva de condições sociais fazem com que a produção do humorismo local se estabeleça como mais um instrumento de reprodução das estruturas sociais.

Em conformidade com as estruturas sociais por vezes violentas os agentes das práticas humorísticas tendem a operar o cômico e o risível não como um instrumento de atrevimento diante de uma estrutura hegemônica injusta, ao contrário, atua a seu serviço. A auto-alimentação da estereotipia apresenta-se em analogia ao *amor fati*, ou seja, um ajustamento inconsciente às estruturas de dominação. Sobre isso Nuno Amaral Jerónimo (2015, p. 136) afirma que

O humor – e a comédia, por consequência – não procuram leituras exaustivas das grandes estruturas sociais porque para executar tal tarefa iriam necessitar de se afastar de tal forma do quotidiano reconhecível que este deixaria de ter piada. O humor sobrevive essencialmente da compreensão da interação cotidiana. Mesmo que muitas vezes possam estar em causa, como preocupação central dos humoristas, algumas estruturas fundamentais da vida social, a sua representação cênica é sempre ao nível da interação simbólica entre indivíduos.

Em parte a vinculação do humor ao mercado consolidando aquilo que os frankfurtianos classificam como riso industrial contribuiu para tal situação. Afinal “rimos do fato de que não há nada de que se rir (HORKHEIMER; ADORNO, 1986, p.131). a cumplicidade se converte no ponto central deste modelo de comicidade, e por sua vez também, é o que caracteriza o aspecto simbólico da violência, pois

(...) o humor sociológico requer a participação ativa do ouvinte, sua cumplicidade. Ele gera uma simpatia vinda da solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano. É então que se percebe a dimensão defensiva do humor, arma protetora contra a angústia. (MINOIS, 2003, p.559)

Poderíamos compreender então que a inovação que se configura no fim da década de 1980, ou seja, a profissionalização do humor, não corresponde a uma inovação sobre as percepções e representações sociais. Seriam, portanto, práticas “novas” movidas por idéias “velhas”. O riso corretor, que já havia enraizado na sociedade fortalezense desde a passagem

do século XIX para o XX, que criminalizava a molecagem e tinha no deboche um instrumento de coerção, agora em vez das ruas, dos lares e de outros espaços cotidianos o deboche sobe aos palcos, posteriormente apresenta-se diante das câmeras, ilustra publicidade direcionada ao mercado turístico e se converte, portanto, numa fonte de renda. Logo com o peso do mercado a estrutura se solidifica e, justamente devido ao vínculo com o turismo, os isomorfismos estéticos se consolidam, pois uma piada enquanto efeito catártico é muito forte na sua primeira enunciação. Na segunda já não tem o mesmo peso para o mesmo ouvinte, então se ou ouvinte nunca é o mesmo a piada é sempre a mesma, logo a estrutura se conserva e se camufla. Então o estigma de tão presente e banalizados e se faz ausente e imperceptível, reforçando mais uma vez a centralidade do conceito de violência simbólica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Ed.70, 2011.

_____. HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas”. In: LIMA, L. C. (ORG). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Teoria da Semiformação*. Tradução de Newton Ramos de Oliveira. São Carlos: UFSCar, 2003

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes, coordenadoras. – 8 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

AMOSSY, R. Estereótipo. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004 [2002].

ARENDDT, Hannah. Da violência. Crises da república. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBALHO, Alexandre. Relações entre Estado e Cultura no Brasil. Ijuí: Unijuí, 1998.

_____. Textos Nômades: política, cultura e mídia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARROS, José D'Assunção. História e memória – uma relação na confluência entre tempo espaço. Mouseion, vol.3, n.5, Jan- Jul/ 2009.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. A cultura no mundo líquido moderno.: tradução Carlos Alberto Medeiros.- 1. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. Tradição e autonomia no mundo pós-moderno in: Em busca da política. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2000.

_____; MAY, Tim. Aprendendo a pensar com a sociologia.: Tradução Alexandre Werneck. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BECKER, Howard S. 2008 [1963]. Outsiders. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar.

BERGER, Peter, L. O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana- Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

_____. Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural. ; tradução Waldemar Boff, Jaime Clasen. 2. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

BRASILEIRO, Ismael de Oliveira Filho Estado de Graça: O humor cearense como dimensão da economia criativa e em prol de desenvolvimento local / Ismael de Oliveira Brasileiro Filho — Fortaleza, 2010.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A miséria do mundo. Tradução de Mateus S. Soares. 3a edição. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. A economia das trocas simbólicas. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Meditações Pascalianas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

_____. Conceitos fundamentais./ editado por Michael Grenffel; tradução de Fábio Ribeiro.- Petrópolis, RJ; Vozes, 2018.

_____. Glossários, vocabulários, etc. 1930-2002- (Orgs) I.. Catani, Afrânio Mendes. II. Nogueira, Maria Alice. III. Hey, Ana Paula. IV. Medeiros, Cristina Carta Cardoso de. – i. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BRASILEIRO, Ismael de Oliveira Filho Estado de Graça: O humor cearense como dimensão da economia criativa e em prol de desenvolvimento local / Ismael de Oliveira Brasileiro Filho — Fortaleza, 2010. P.63.

CALABRE, Lia; MOREIRA, Raquel. Financiamento da Cultura sob a Ótica dos Direitos

Culturais: possibilidades e desafios do Plano Nacional de Cultura. XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil. Setembro de 2012.

CAMINHA, Adolfo. A Normalista. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1997.

CANCLINI, Nestor García. As Culturas populares no capitalismo. São Paulo:Brasiliense, 1983a.

CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER. Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.8, n.16, 1995,

CORIOLANO, L. N. M. T. O turismo nos discursos, nas políticas e no combate à pobreza. São Paulo: Annablume, 2006.

CORREIA-LIMA, B. C.; CABRAL, A. C. A.; BANDEIRA-DE-MELLO, R.; PESSOA, M. N. M.; SANTOS, S. M. D. Ceará, Estado de Graça: Raízes Culturais Históricas Que Antecedem o

Campo Organizacional do Humor . Revista Organizações em Contexto, v. 11, n. 21, p. 367-399, 2015.

_____. & SCOTSON, J.L. Os estabelecidos e os outsiders. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.23.

DOS SANTOS, Paulo Deimison Brito. Riso e função social na filosofia de Bergson. Revista Ideação, N. 37, Janeiro/Junho 2018.

ELIAS, Norbert. Escritos e Ensaios I: Estado, Processo, Opinião Pública, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (2002)

FARIAS, Airton de. História do Ceará.- 1ª reimp.- 6. ed. Rev e ampl. – Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

FONSECA, Dagoberto José. Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira. – São Paulo: Selo Negro, 2012.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” IN Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIRÃO, Raimundo. Vocabulário Popular Cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

GOFFMAN, E. (1975). Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes (Trad.). Rio de Janeiro: LTC.

GOFFMAN, Erving, Apud, NIZET, Jean. A Sociologia de Erving Goffman. / Jean Nizet, Natalie Rigeux. Petrópolis, RJ: vozes, 2016.

GOMES, Clara Rosa Cruz. Caminhos do riso – São Paulo: Claridade 2012.

GREFFE, Xavier Arte e mercado / Xavier Greffe ; [organização Teixeira Coelho] ; tradução Ana Goldberger. - 1. ed. - São Paulo : Iluminuras : Itáu Cultural, 2013.

HAN, Byung-Chul. Topologia da violência. Tradução de Enio Paulo Giachini.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. Ed. Paz e Terra.1992.

HERSCOVICI, Alain. *Economia da cultura e da comunicação*. Vitória, UFES, 1995.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997).

JERÓNIMO, Nuno Amaral. *Humor na sociedade contemporânea*. Tese de doutorado em Sociologia. Covilhã, 2015.

Lefevre F, Lefevre AMC. *Pesquisa de Representação Social. Um enfoque quali-quantitativo*. Brasília (DF): Liberlivro, 2012.

MARREIRO, Flávia. *Irreverência cearense: atualização e permanência*. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: D. Rocha, 2003.

MONSMA, K. James C. Scott e a resistência cotidiana no campo: uma avaliação crítica. *BIB*, Rio de Janeiro, n. 49, p. 95-121, 2000.

LIMA, B. C. C. (2012) *Economia criativa no Ceará: um estudo da institucionalização do campo do humor*.

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

ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza belle époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: D. Rocha, 2001.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. *Humor, língua e discurso*. – 1.ed. São Paulo: Contexto, 2014.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SECUNDO, Francisco; ACSELRAD, Marcio. *A identidade cultural em tempos liquefeitos: o ‘Ceará moleque’ e a contemporaneidade?* LOGOS 30 *Tecnologias de Comunicação e Subjetividade*. Ano 16, 1º semestre 2009 .

SILVA, M. *Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza (1850-1890)*. 1. ed. Fortaleza: Museu do Ceará, SECULT, 2009.

SILVA NETO, Francisco Secundo da. O Ceará moleque dá um show: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense ao espetáculo de humor de Madame Mastrogilda. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

SIMMEL, Georg. Questões fundamentais da sociologia.; tradução Pedro Caldas. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SÓLDON, Renato. Ceará Moleque: humorismo cearense. Fortaleza: Silveira Marinho & Cia, 1936. Acervo do setor de Obras Raras da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel.

TIBURI, Marcia. Ridículo político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamento correto.- 1.ed. –Rio de Janeiro: Record, 2017.

TROTTA, Felipe. No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo/ Folio Digital – Rio de Janeiro: 2014.

Velho, Gilberto. (2012). O patrão e as empregadas domésticas. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 69, p. 13-30.

VIEIRA, Sulamita. O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000.

YONNET. Paul. O planeta do riso. Sobre a midiatização do cômico. In: *Le débat*, março-abril, 1990, n.59.

WATSON, Rod. GASTALDO, Édison. *Etnometodologia e Análise da Conversa*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ZALLO, R. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal, 1988.