

COMÉDIA TÁTICA: ENTRE UM BURRO COMENDO FIGOS E UM JIU-JITSU SEMIÓTICO

FABIO SALVATTI

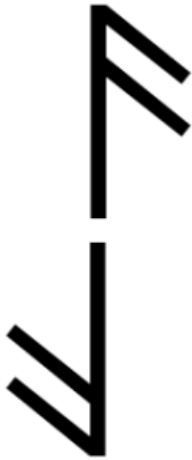
RESUMO >

A proximidade histórica entre humor e a crítica social nos leva a perguntar qual a possibilidade de aproveitar esta relação para propósitos que extrapolem finalidades artísticas e ganhem contornos de ativismo político. Para tanto, primeiro examinamos como comédia e política se associaram em determinados momentos da história da arte. Em seguida, partindo das experiências dos yippies e dos situacionistas, e considerando a distinção entre tática e estratégia feita por Michel Certeau, propomos a categoria de risoativismo.

Palavras-chave:

*Risoativismo, Comédia Tática,
Ativismo Político*

Fabio Salvatti



Toda piada é uma pequena revolução.
George Orwell

*O riso está a cavalo sobre uma dupla verdade.
Serve ao mesmo tempo para afirmar e para
subverter.*
Horward Bloch

*Liberdade de expressão é o direito de gritar
“teatro” em um fogo lotado.*
Provérbio Yippie

Certa vez, por volta de 208 a.C., o filósofo grego Crísipo de Solis, um dos maiores expoentes do estoicismo, deparou-se com uma cena inusitada: viu seu burro, bêbado, comendo figos. Crísipo divertiu-se com a situação e não conteve o riso. Riu tanto, tanto, que morreu asfixiado de tanto rir.

Por quê? Que força é esta, capaz de levar um filósofo estóico (famoso por apregoar que a razão deveria governar os atos humanos, e que as emoções destrutivas deveriam ser abandonadas), a se entregar a um fatal riso descontrolado? O que há de engraçado em um burro comendo figos?

¹ Estou parafrazeando Aristóteles que escreveu: nós somos as únicas criaturas compelidas ao riso. O fato de sermos “as únicas criaturas” é debatível, já que os avanços no estudo do comportamento animal podem sustentar o contrário (o que não é o foco deste artigo). Por isso, fixei-me no caráter totalizante do pensamento aristotélico.

A antropologia do século XX, com seu estudo etnográfico de populações de diferentes continentes, auxiliou a comprovar uma tese atribuída a Aristóteles: o riso é uma experiência comum a todos os homens¹. O humor seria universal, já que é experimentado em todas as culturas documentadas. Ainda assim, ele pode ser entendido como local, já que é necessário o compartilhamento de códigos e repertório para que o humor, como relação social, se estabeleça. Para nossa cultura, por exemplo, não há graça alguma (imagino que minha opinião coincida com a do leitor) em um burro comendo figos. É mais engraçado (apesar de sombrio) saber que uma morte foi causada por esta situação, do que a situação em si.

O historiador Georges Minois, ainda que reconheça a impossibilidade de definir o humor como categoria, defende a tese universalista da existência de uma marca comum, de um atributo cômico que transcende limitações culturais:

A primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares, desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser e achou isso muito estranho e divertido.

(...) O humor é universal, e essa é uma de suas grandes qualidades. Com certeza, o traço de humor encarna-se, inevitavelmente em estruturas e culturas concretas, mas pode ser apreciado por todos porque sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem. Na internacional do humor, os humoristas de todos os países estão unidos, animados pelo mesmo espírito. O humor é um sexto sentido que não é menos útil que os outros. (MINOIS, 2003, p. 79.)

Para Minois, então, não haveria um “humor tipicamente inglês”, ou um “humor judeu”, ou qualquer outro qualitativo identitário que se possa aplicar ao humor, já que se trata de um sexto sentido. Estas categorias seriam imposições externas que corresponderiam apenas a uma expectativa sobre determinada cultura.

² Fui responsável pela tradução de todas as citações de obras utilizadas no original em inglês ao longo deste artigo. É necessário, contudo, fazer uma nota de tradução. Muitas vezes a palavra *joke* é usada na literatura de língua inglesa sobre humor e comédia. É o caso desta frase. O correspondente direto em português seria *piada*, no entanto, basta fazer a substituição no texto de Stott para perceber que o termo é insuficiente como categoria. *Joke*, neste contexto, seria o equivalente uma unidade de humor, para a qual nos falta um substantivo em português. Nestes casos, optei por traduzir simplesmente por humor.

De modo contrário, o professor Andrew Stott sustenta que há um vínculo particular da comédia com cada cultura, localizada em espaço e tempo específicos.

A razão de como ou por que as coisas são engraçadas é determinada pela cultura.

Ainda que a comédia frequentemente pareça suspender, inverter ou abandonar normas dominantes, estas inversões são produzidas em relação às ortodoxias culturais das quais elas sempre provêm. Deveria, portanto, ser possível rastrear os eventos cômicos até as significações que eles transformaram. (...) O humor² portanto emerge de dentro do contexto social e necessariamente expressa a natureza deste ambiente, o que significa que todo o humor é necessariamente produzido em relação às estruturas dominantes de entendimento e à ordem epistemológica. (STOTT, 2014, p. 8-11.)

Portanto, a razão de Minois considerar que o humor escapa a definições é diferente da justificativa sustentada por Stott, de que seria justamente a característica local e perecível que faria da comédia um objeto escorregadio, que escapa ao escrutínio e “tem a tendência de fugir no momento que a atenção crítica é voltada a ela” (idem, p. 7.). O professor Maurice Charney, reforçando esta tese, diz que a falta de acordo a respeito do tema, nas discussões contemporâneas, nos deixa “sem pressupostos comuns e sem um conjunto de convenções pelas quais possamos concordar em como falar a respeito de comédia” (apud STOTT, 2014, p. 7.).

O filósofo francês Henri Bergson se dedicou, em 1900, à tarefa de dissecar o riso para observar sua composição qualitativa. Para isso, o autor analisou o cômico em geral, o cômico das formas e o cômico dos movimentos. Ele identificou que não existe cômico fora do propriamente humano, que é necessária uma insensibilidade emocional na relação e um apelo direto do cômico à inteligência. Se houver alguma identificação do espectador com a dor de quem tropeçou, não há riso. Outra característica que Bergson reconheceu foi um certo automatismo ou rigidez, seja de corpo ou de caráter. Por isso, para ele, rimos sempre que alguém nos dá impressão de ser uma coisa (ou de uma coisa ser uma pessoa). Ainda considerou que “tem possibilidade de se tornar cômica toda disformidade que uma pessoa normal pode imitar” (BERGSON, 1993, p. 29.), o que se relaciona com a característica anterior, da rigidez. Quanto aos movimentos, ele julgou que são cômicos se, em vez de corresponderem a uma reação normal ou esperada, apresentarem uma mecanização, como um boneco articulado, ou uma repetição automática de gestos. Do mesmo modo, “é cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é o moral que está em causa” (Idem, p. 45.), ou seja, quando o corpo sobrepõe-se à alma, como quando um espirro ocorre no momento mais solene do discurso de um orador.

É preciso que se esclareça que Minois escreve a respeito de *humor*, enquanto Stott está escrevendo a respeito de *comédia* e Bergson intitula seu livro de *ORiso* - ainda que os termos empregados predominantemente ao longo do texto sejam o *cômico* e o *risível*. A terminologia convencionalmente utilizada para descrever o fenômeno tem fronteiras imprecisas. Comédia, humor, riso, graça, não são palavras totalmente intercambiáveis, mas aparecem em diferentes autores com valências semelhantes. Talvez esta falta de

estabilidade dos conceitos se deva à relativa marginalidade, na história das ideias, do cômico como objeto de estudo, de teorização ou de filosofia; já que na Grécia, onde primeiro floresceu a comédia, os filósofos a relacionavam ao vulgar ou aos baixos instintos.

A comédia tem uma importante participação na origem da teoria literária, uma vez que a Poética de Aristóteles a utiliza para marcar uma distinção em relação à tragédia. Enquanto esta imita ações de caráter elevado, aquela imita pessoas inferiores, com aspectos indignos e ridículos. Prefiro, no entanto, mais do que utilizar a teoria literária para compreender a comédia como gênero, pensá-la multilateralmente, mais em seu aspecto tonal do que em seu aspecto estrutural. Etimologicamente, a palavra comédia tem raiz grega, com duas possibilidades de origem. Ou está relacionada com *kômos* (cortejo, festa) ou com *kômai* (vilarejo), ligados à palavra *oidé* (canto). Aristóteles adota a primeira opção de origem, mas há indícios de que as primeiras comédias eram cantadas pelos poetas expulsos da cidade, portanto, nos vilarejos. Esta última hipótese se associa mais intimamente com o culto a Dionísio, originalmente de ambiente rural. “O temperamento e as qualidades de Dionísio e a natureza de seu culto parecem ter exercido um grau significativo de influência nos princípios de festividade, inversão, liberdade sexual e travestimento que encontramos na comédia” (STOTT, 2014, p. 5.).

Um dos primeiros comediógrafos gregos célebres, Aristófanes, era conhecido por incluir em suas obras uma alta dose de provocação política. Aproveitando a tradição de insultos dos *kômos*, “em Aristófanes, os ataques pessoais, muito precisos, contra os homens políticos permitem calcar aos pés, como nas festas, uma espécie de ritual de inversão, de vida política às avessas” (MINOIS, 2003, p. 40.).

O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obscuro. (...) Sexualidade sem freio, escatologia: não é grande lição de humildade lembrarmos-nos, pelo riso, de que as condutas mais sublimes enraízam-se na matéria e no instinto, que partilhamos com as bestas? (Idem, p. 39.)

Se em Aristófanes temos a aproximação entre comédia e a vida política deste modo rude, insolente, agressivo, iconoclasta, na comédia latina, por outro lado, encontramos outra característica bastante relevante: a pretensão a uma lição moral. Ou seja, para os comediógrafos latinos, principalmente a partir de Horácio, o riso passa a ser um instrumento de educação. “Quase sempre a brincadeira elimina grandes adversidades com mais força e sucesso que a violência”, afirma Horácio (*apud* MINOIS, 2003, p. 87.). A extensa lista de teóricos e praticantes que buscam uma finalidade pedagógica no teatro (que inclui nomes como Piscator, Brecht e Boal), é debitária dessa motivação da comédia latina.

Os veículos romanos para estas comédias edificantes eram as sátiras. Ao contrário do que possa parecer, a palavra sátira não vem do grego *satyr*, como eram chamados os sátiros, figuras mitológicas que acompanhavam Dionísio e que tinham a metade inferior do corpo de um bode. Curiosamente, o termo sátira tem origem na palavra latina *satura*, que primeiro designava um prato com ingredientes misturados ou um determinado tipo de recheio, e depois passou a significar miscelânea, confusão.

Muito depois da Antiguidade Clássica, a sátira permaneceu como um dos recursos mais recorrente dos artistas interessados em envolver comédia e política, aproveitando tanto a característica iconoclasta originada em Aristófanes quanto

o perfil pedagógico da linhagem de Horácio. Jonathan Swift, que se consagrou com textos satíricos no século XVIII dizia que “a sátira é um espelho no qual as pessoas descobrem a cara de todo mundo, menos a sua” (SWIFT, 2016). Seria esta a razão, segundo ele, da boa recepção da sátira como estilo, já que poucos se ofendem com ela. Com viés crítico, a sátira denuncia desmandos e vícios e sujeita as ideias à análise cômica. “O apelo da sátira esteve tradicionalmente em sua habilidade de falar a verdade ao poder (...). A sátira pretende expor um objeto ao ridículo com a intenção de provocar nele uma reforma: supostamente é comédia com um propósito.” (STOTT, 2014, p. 160-162.). Empregando paródia, ironia e sarcasmo, frequentemente a sátira afirma defender justamente aquilo que critica, e estabelece com sua audiência uma cumplicidade, lhe lança uma piscadela, já que a real mensagem permanece subentendida e não enunciada, como uma dupla camada significativa.

Ao contrário de Swift, outros autores apresentam considerações críticas a respeito dos limites da sátira. Stott diz: “já que acalma nossas frustrações, o riso satírico pode, em última análise, encerrar a discussão e dissipar a energia requerida para fazer a mudança positiva” (Idem, 162.). Do mesmo modo, Minois sustenta uma opinião cética em relação ao recurso satírico:

A sátira política tem suas limitações e ambiguidades: ela ridiculariza seus adversários mas, ao mesmo tempo, desencadeia as crises e pode, assim, contribuir para a tolerância dos abusos. (...) O risco é ver o riso substituir a revolta e a cólera legítimas. (MINOIS, 2003, p. 483.)

Claro que esta cautela contrasta por exemplo, com o otimismo exagerado de George Orwell, expresso na primeira epígrafe escolhida para esta parte do artigo. Há duas razões pra este contraste. Em primeiro lugar, há a desconfiança do pressuposto de que qualquer uso do humor seja imediatamente e obrigatoriamente revolucionário, ou mesmo que seja fonte de uma liberdade de expressão absoluta.

Talvez a noção de humor como uma expressão inerente de liberdade seja sobre-romantizada. (...) Ainda que queiramos identificar comédia com liberdade de expressão e opor o riso contra a tirania de governos paranoicos, da mesma forma, a comédia pode ser usada a serviço da repressão. (...) O rebaixamento existente no humor racista e sexista, por exemplo, reforça e valida um discurso de poder que se baseia na humilhação sistemática de grupos escolhidos para garantir sua própria noção de identidade. (...) A questão de sobre o que rimos, e como isto é [ou não] censurado ou condenado pelas autoridades é altamente politizada. (STOTT, 2014, p. 150-151.)

Ou seja, ecoando Horward Bloch, autor da segunda epígrafe, Stott sustenta que a comédia tanto pode afirmar ou oprimir quanto subverter a ordem social. Em segundo lugar, uma vez instaurada esta consciência de que pode desempenhar um papel ambíguo, é necessário que a comédia tenha clareza de sua função social, a que propósito serve, sobretudo quando pretende reivindicar uma participação política assumida.

Talvez a questão da comédia e política possa ser reduzida a questões de efeito e eficácia. Quando o riso é dirigido para a agressão, pode ser uma arma extremamente poderosa, representando seus alvos de modo totalmente negativo e reforçando preconceitos. A comédia que busca fazer o mesmo com ideologias tirânicas ou preconceituosas, contudo, frequentemente tem de abrir mão de uma base considerável de seus argumentos antes de entrar na arena. (Idem, p. 169.)

Se quisermos aproveitar e ampliar a consideração sobre efeito e eficácia proposta por Stott, de que modo a relação dialética entre comédia e política pode ser repensada em termos táticos? Como esta relação pode ser aproveitada para propósitos que extrapolem finalidades artísticas e ganhem contornos de ativismo político? Ou seja, em um campo poroso e indistinguível entre arte e política, como propor uma comédia tática?

O Pentágono, edifício que abriga o Departamento de Defesa dos EUA em Washington, já provou ser bastante firme no solo e também bastante resistente a energias psíquicas. Em 21 de outubro de 1967, o Comitê Nacional de Mobilização para o Fim da Guerra no Vietnã organizou uma marcha do Lincoln Memorial até o Pentágono. Quando os 50 mil manifestantes lá chegaram, encontraram o prédio cercado por 3 mil soldados. Então Abbie Hoffman e seus companheiros do YIP (Youth International Party - Partido Internacional da Juventude, cujos membros eram conhecidos como *yippies*) se puseram na posição de Lótus, entoaram seu mais poderoso Ohm e direcionaram suas energias psíquicas contra o prédio, a fim de fazê-lo levitar. Quando isso acontecesse, segundo Hoffman, a Guerra do Vietnã acabaria.

Apesar do fracasso do ataque psíquico dos *yippies*, esta foi uma das histórias que promoveu a fama deste coletivo estadunidense de ativismo anti-guerra do final dos anos 60. Dois meses antes, Hoffman havia participado de um ataque à Bolsa de Valores de Nova York. Ele e seus amigos lançaram trezentas notas de um dólar, durante o expediente, no salão principal do prédio. Ao ver as notas, os corretores da bolsa abandonaram seus postos e lançaram-se ao chão para recolhê-las, o que provocou um pandemônio no local, todos gritando “Dinheiro! Dinheiro!”. O pregão parou por seis minutos, o que resultou em uma significativa perda para o mercado, muito maior do que os 300 dólares envolvidos.

Ao menos foi essa a história que Hoffman contou aos repórteres ao sair do prédio da Bolsa de Valores. Não houve uma foto que comprovasse a veracidade do relato. Supõe-se que a imprensa havia sido chamada por ele, que anunciara que seu grupo faria uma ataque à Bolsa³. Os jornalistas compraram o relato de Hoffman e catapultaram os *yippies* na história da contracultura dos anos 60⁴.

É muito provável que o relato da história do Pentágono também tenha sua dose de fantasia e exagero. Na verdade, não importa muito. O que Hoffman e os *yippies* perceberam foi que as relações de poder tem uma dimensão narrativa e que, portanto,

é preciso exercer a resistência no plano simbólico. “O valor da história não é a verdade, mas o sentido. Ou seja, o que faz uma história poderosa não são necessariamente os fatos, mas como a história cria sentido nos corações e mentes dos ouvintes” (REISENBOROUGH e CANNING in BOYD, 2012, p. 244.). Com narrativas poderosas, os *yippies* ocuparam parte do imaginário contracultural dos anos 60 e se tornaram influência direta para uma geração inteira de ativistas. A desobediência civil de Hoffman foi eficaz em combinar humor e exploração da exposição midiática.

Do outro lado do Atlântico, no mesmo ano de 1967, foi publicado em Paris o livro *A Sociedade do Espetáculo*, principal obra do filósofo francês Guy Debord. Ele sustentava que na fase capitalista em que estava vivendo a imagem tinha emergido como categoria fundamental de produção, ocupando o mesmo lugar que a mercadoria ocupara na teoria de Marx. Para Debord, “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se toma imagem” (DEBORD, 1997, #34.). Isso quer dizer que o capital invadiu não apenas a produção e o consumo, ou seja, a economia, mas também a comunicação e as relações sociais, ou seja, a cultura. O espetáculo serve como mecanismo de controle social através da sedução e da distração.

Apesar deste diagnóstico sombrio e aparentemente inescapável, o pensamento de Debord

³ Embora ele negasse terminantemente que as ações eram orientadas para a cobertura da mídia. “Nós não temos um conceito de ‘evento de mídia’. A ideia de manipular a mídia é ridícula. Os donos da mídia a manipulam. Nós só temos uns truques na manga”. (JORDAN, 2016).

⁴ Em outra matéria, publicada pela CNNMoney, a história é contada com muito menos efusão. Nela, a narrativa é de que os corretores pouco se alteraram com a chuva de cédulas, que eram em torno de 30 e não 300, e que o pregão não parou nem por um minuto.

tem como programa a revolução da vida cotidiana, a realização dos desejos oprimidos, a recusa dos partidos, dos sindicatos e de todas as outras formas de luta alienadas e hierárquicas, a abolição do dinheiro, do Estado, do trabalho e da mercadoria. (JAPPE, 1997, p. 4.)

Debord fez parte da fundação e foi o mais célebre nome da Internacional Situacionista, grupo de artistas, críticos e filósofos que esteve ativo entre 1957 e 1972. A formação original da IS foi a fusão da Internacional Letrista (da qual Debord fazia parte) com o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), que reunia artistas ex-membros do grupo COBRA, como Asger Jorn e o pintor e urbanista Nieuwenhuis Constant. Em sua primeira fase, a IS se anunciava como uma “frente revolucionária de cultura” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 15.) e buscava a articulação de uma esfera híbrida em que arte, urbanismo, manifestação política e conduta social se fundiam numa experiência complementar. Os Situacionistas almejavam uma nova relação com a cidade através do *urbanismo unitário*: uma apropriação afetiva, histórica e crítica do espaço urbano. Para Constant, proponente do conceito, o urbanismo unitário era “a teoria do uso combinado de artes e técnicas para a construção integral de um meio em relação dinâmica com experimentos em comportamento” (BLACK, 2006, p. 96.). Este novo urbanismo engendrava a construção de *situações* que afetassem esteticamente o conjunto das relações sociais. Como consequência, a

Internacional Situacionista pretendia a conversão da vida em um jogo apaixonante, prazeroso, criativo, urgente e crítico, que recusasse a separação e a alienação imposta pelo espetáculo sobre a experiência com o tempo e o espaço (SALVATTI, 2010, 80-82).

A partir do início dos anos 60 fica clara a cisão entre o grupo “esteta” (o antigo MIBI) e os “teóricos políticos” (liderados por Debord):

Enquanto os estetas almejavam infundir arte em todos os aspectos da vida, os teóricos políticos buscavam transformar as relações sociais diretamente, e não apenas vivificá-las mediante um condicionamento social abrangente e qualitativamente superior. (BLACK, 2006, p. 97).

A diferença entre os dois projetos ficou insustentável, e a vertente artística foi expulsa da IS, e alguns de seus membros fundaram, em seguida, a Segunda Internacional Situacionista, para manter os objetivos originais a que se propunham⁵.

Ao escrever a Sociedade do Espetáculo, ainda que bastante inspirado por Lefebvre e Marx, Debord manteve o uso de alguns conceitos iniciais da IS, como o *détournement*, que era um meio para a construção de situações. A tradução da palavra pode ser “desvio”, mas também “afastamento”, ou “sequestro”. Na prática, trata-se da apropriação e reutilização de um determinado fragmento cultural através da subversão de seu sentido. Essa reinvenção dos elementos da cultura passada é inspirada por Lautréamont, que concebia o *détournement* como tomar coisas do inimigo para montar uma outra coisa, que ajude a combater o mesmo inimigo. Ou seja, virar o espetáculo contra si mesmo, através da injeção de conotações subversivas em elementos apropriados da cultura de massa. Um jiu-jitsu semiótico.

⁵ Críticas bastantes contundentes a este “abandono” do projeto artístico de vanguarda pelo que chama de especto-situacionistas (por conta da teoria do espetáculo), são feitas por Stewart Home em *Assalto à Cultura*. São Paulo: Conrad, 1999. Do mesmo modo, Bob Black é ferozmente crítico em seu texto *A realização e supressão do situacionismo, tanto em relação a Home e suas considerações (que chama de ladainha “marcada por perversidade, moralismo e desinformação. [...] Com inimigos como Home, a IS não precisa de amigos”); quanto a respeito do sexismo da IS, que teve apenas 10% de seus membros mulheres e era “extremamente antifeminista”, e até à qualidade da teoria de Debord: “Os situacionistas (especialmente os debordistas) entregavam-se ao imputacionismo, ou seja, ilusão otimista disfarçada de teoria crítica (...). Os situacionistas fizeram de si mesmos um espetáculo, e essa foi sua perdição” (BLACK, 2006, p. 104-106, 112-113).*

O détournement funciona porque humanos são criaturas com hábitos, que pensam através de imagens, seguem instintos, e confiam em familiaridade e conforto como árbitros da verdade. Argumentos racionais e apelos sinceros à moralidade provam ser menos efetivos do que um détournement cuidadosamente planejado, que ignora os filtros mentais do público ao imitar símbolos culturais familiares para depois rompê-los. (MALITZ in BOYD, 2012, p. 28).

Tanto as narrativas dos *yippies* quanto o *détournement* dos situacionistas são demonstrações de que se pode adotar um uso tático de elementos artísticos para propósitos ativistas. A esta intersecção, indistinção ou porosidade entre arte e ativismo Stéphanie Lemoine e Samira Ouardi atribuíram o conceito de ativismo. Para elas, o ativismo começa quando a arte, como instituição social, econômica, política burguesa e capitalista, tem sua pertinência duvidada. “Ativismo nasce do cruzamento de questionamentos das possibilidades ainda abertas pela arte e pela política na contemporaneidade. (...) Se existe um ativismo, ele é essencialmente uma arte do viver, (...) uma espécie de tratado do saber-viver” (LEMOINE e OUARDI, 2010, p. 5.).

⁷ Na minha dissertação de mestrado cometi o erro de igualar estas duas categorias. Felizmente encontro aqui a possibilidade de me redimir desta falha.

⁶ O esquema apresentado a seguir é uma adaptação daquele apresentado por Janice Fine em “Choose tactics that support your strategy” in BOYD, 2012, p. 112-113. Muitos autores da teoria política, membros de guerrilha, ativistas, gestores, publicitários, e escritores das mais variadas orientações ideológicas escreveram sobre estratégia e tática, e seria ocioso reproduzir aqui a variedade de suas formulações. O que é suficiente, para o escopo deste texto, é a distinção entre esta primeira tradição, inspirada na terminologia bélica e outra, a partir de Certeau, que apresento a seguir.

O ativismo não se contenta em ser “do contra”, se trata menos de denunciar e contestar aquilo que na sociedade é inaceitável do que formular proposições positivas que auxiliem na exploração concreta de utopias. Neste horizonte, em oposição à seriedade do poder instituído e por um riso de resistência potencialmente insurrecional, é que gostaria de considerar a possibilidade de uma *comédia tática*.

O conceito de tática e sua distinção do conceito de estratégia é um ponto bastante significativo na história e na teoria do ativismo político⁶. Há pelo menos duas tradições teóricas que entendem tática e estratégia de modos diferentes.

A primeira delas, predominante e inspirada na lógica militar, considera estratégia um plano geral, e as táticas as ações necessárias para a implementação do plano⁷. Então, dentro desta tradição, o desenvolvimento de uma estratégia requer 1) a análise do problema; 2) a identificação de um objetivo; 3) o estabelecimento de um alvo (que é aquele com poder suficiente para atender suas reivindicações); 4) o reconhecimento de formas específicas de poder que se tem sobre o alvo. A estratégia se preocupa com quando, como e contra quem lutar, e como atingir o máximo de eficácia visando um objetivo. “Estratégia é o plano para a distribuição, adaptação e aplicação dos recursos disponíveis para obter uma finalidade desejada” (SHARP apud POPOVIC e MILLER, 2015, p. 190).

Neste contexto, as táticas são atividades específicas que 1) mobilizam um tipo e uma quantidade de poder determinado; 2) estão dirigidas a um alvo específico; 3) pretendem atingir um objetivo determinado.

Ao adotar uma tática, deve ser possível sempre responder à pergunta “Qual é o poder por trás desta tática?”. Se realizamos uma ação contra determinada empresa, o poder por trás da tática é econômico, deve custar tempo, capital ou consumidores a esta empresa. Se a ação for sobre um representante eleito, o poder por trás da tática deve ser político, deve custar-lhe financiamento ou votos. Se o poder for analisado separadamente em duas categorias, o poder estratégico é aquele forte o suficiente para atingir determinado objetivo, o poder tático é aquele que ganha terreno na disputa e representa avanço em direção ao objetivo.

A temporalidade da tática é sempre mais imediata do que a da estratégia. Enquanto a estratégia se ocupa do longo prazo, com a visão de como o resultado final será, a tática se preocupa com o agora e adota improvisações, se necessário. No meio termo entre as dimensões temporais da estratégia e da tática está a campanha, que é uma série de táticas conectadas e coordenadas empregadas em um período específico de tempo com começo, meio e fim. Neste quadro conceitual, as táticas estão subordinadas às campanhas, que estão subordinadas às estratégias. É uma estrutura de pensamento hierárquica.

O segundo modo de estabelecer relações entre estratégia e tática está amparado pelas proposições do sociólogo francês Michel de Certeau. Em 1980, ele publicou *A Invenção do Cotidiano*, uma investigação que chamou de “artes do fazer”. Estavam incluídos no escopo de interesses de Certeau as práticas com o espaço, o uso da língua e as crenças. Ele faz uma distinção entre produtores e consumidores, e, espelhando o desequilíbrio de poder entre estas duas categorias, apresenta uma oposição entre estratégia e tática (1984, p. 36-37). A estratégia seria a manipulação das relações de força pelos sujeitos de poder (econômico, político, militar, científico), capazes de se distinguir do ambiente, criar e delimitar um lugar “próprio”, de onde podem exercer seu poder sobre o

“outro”. Logo, estratégia pressupõe controle. Em oposição, tática seria a ação calculada a partir da ausência deste locus próprio. Sem delimitações, o espaço da tática é o espaço do outro, com as condições para o exercício da autonomia. A tática se move em um terreno organizado por leis que lhe são estranhas, em um território inimigo, sempre no campo de visão do poder estratégico dos produtores. Por este motivo, a tática não pode se dar ao luxo do planejamento, nem de reconhecer seu adversário como um todo. Opera em ações isoladas, tira proveito das oportunidades, mas, como não tem um lugar fixo, não consegue conservar qualquer ganho. Para Certeau, a tática é a arte do fraco.

A contradição inerente da estratégia é que seu controle nunca é perfeito e que a situação sobre a qual ela foi construída está em mudança constante, o que faz com que aspectos da estratégia se tornem obsoletos. Sua segregação em um pequeno grupo de elite aumenta a miopia da estratégia, porque seus muros mantém os outros do lado de fora, mas também obscurecem sua visão. A estratégia se torna perigosamente auto-referencial.

Táticas, por outro lado, são ações em constante aprimoramento e correção, baseadas na observação direta do ambiente real. (...) Não há uma presunção sobre como as coisas vão desenrolar, como há na estratégia. Ao contrário, há prontidão para aproveitar as mudanças imprevisíveis; isto é chamado de agilidade tática, e é geralmente o que distingue os levantes populares das instituições que eles pretendem derrubar: eles têm a estratégia, nós temos as táticas.

Estratégias são abaladas pela imprevisibilidade. Táticas são aliadas das imprevisibilidades. (GOFF in BOYD, 2012, p. 269.)

A proposição de Certeau, portanto, não relega a tática a uma subdivisão da estratégia. Para ele, tática é uma resposta democrática à estratégia. Uma perspectiva certeaudiana da Comédia Tática assumiria, portanto, essa potência nômade, provisória, imprevisível e democrática para a adoção do humor como ação política. A estas experiências podemos dar o nome de Risoativismo.

O risoativismo busca a divulgação de uma determinada denúncia, de determinado chamado à ação ou de determinado posicionamento político através do recurso do humor. Ao fazer isso, certamente um dos desejos é de que a própria ação risoativista executada sirva para divertir os agentes. Além disso, ações risoativistas também buscam a simpatia daqueles que não necessariamente estão envolvidos ou posicionados sobre o assunto reclamado por elas. Nesta perspectiva, as ações buscam tanto informar quanto convencer os não-ativistas. Ou seja, o humor, a ironia, o sarcasmo, permitem que uma mesma ação contenha muitas camadas significantes. O riso pode ser uma estratégia de acessibilidade para temas ou posições consideradas usualmente como radicais. (SALVATTI, 2016, p. 112)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre o significado do cômico. 2a Edição. Lisboa: Guimarães, 1993.
- BLACK, Bob. Grouxo-Marxismo. São Paulo: Conrad, 2006.
- BOYD, Andrew (org). Beautiful trouble: a toolbox for revolution. Nova York: OR Books, 2012.
- CERTEAU, Michel de. The practice of everyday life. Berkeley: University of California, 1984.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- JAPPE, Anselm. “A arte de desmascarar”. Folha de São Paulo, caderno MAIS!, páginas 4-5, 17 de agosto de 1997.
- JORDAN, Ken. “I know we won - Abbie speaks”. Entrevista com Abbie Hoffman, publicada no Reality Sandwich, 07 de maio de 2007. Disponível em http://realitysandwich.com/34/i_know_we_won_abbie_speaks/. Acesso em 04 de fevereiro de 2016.
- LEMOINE, Stéphanie e OUARTI, Samira. Artivisme: art, action politique et résistance culturelle. Paris: Ed. Alternatives, 2010.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Unesp, 2003.
- POPOVIC, Srdja e MILLER, Matthew. Blueprint for revolution: how to use rice pudding, lego men and other nonviolent techniques to galvanize communities, overthrow dictators, or simply change the world. Nova York: Penguin, 2015.
- SALVATTI, Fabio. “Davi tirando sarro de Golias: o risoativismo dos Yes Men”. Urdimento, Florianópolis, n.26, julho 2016. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/7720/5887>. Acesso em 10/08/2016.
- _____. O prank como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, 2010.
- STOTT, Andrew. Comedy. 2a Edição. Nova York: Routledge, 2014.
- SWIFT, Jonathan. The battle of the books. in <http://www.gutenberg.org>. Acesso em 03 de fevereiro de 2016.

ABSTRACT

The historical proximity between humor and social criticism leads us to ask what is the possibility to take advantage of this relationship for purposes that go beyond artistic goals and gain political activism contours. For this, first we examine how comedy and politics merged at certain times in the history of art. Then, based on yippies' and Situationist's experiences, and also considering the distinction between tactics and strategy made by Michel Certeau, we propose the category laughtivism.

KEYWORDS Laughtivism, Tactical Comedy, Political Activism.