



# UTOPIA COMO DEVIR

*cultura e experimentação artística*

*UTOPIA AS BECOMING: CULTURE AND ARTISTIC EXPERIMENTATION*

*Naiene Sanchez Silva<sup>1</sup>*  
*Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira<sup>2</sup>*

- .....
- 1 Doutoranda do Programa de Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCI/ECA-USP). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, especialização em Gestão Cultural pela Cátedra de Girona/Observatório Itaú Cultural e é mestra em Ciência da Informação pela ECA/USP. E-mail: ssnaiene@gmail.com
  - 2 Docente e pesquisadora no Departamento de Informação e Cultura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI/ECA-USP). E-mail: mbol.lucia@gmail.com

## RESUMO:

O artigo aborda os distintos usos e entendimentos atribuídos à ideia de utopia. As reflexões críticas ao longo do texto serão sustentadas por pensadores como Marilena Chauí, Darcy Ribeiro, Antonio Gramsci, Edouard Glissant, dentre outros. Ao final, é feita uma análise sobre a relação entre a ideia de utopia, alteridade e política cultural a partir da experimentação artística na obra de Zé Celso.

**Palavras-chave:** utopia; imaginário utópico; cultura; experimentação artística.

## ABSTRACT:

This article addresses the different uses and understandings attributed to the idea of utopia. The critical reflections throughout the text will be supported by thinkers such as Marilena Chauí, Darcy Ribeiro, Antonio Gramsci, Edouard Glissant, among others. In the end, an analysis is made of the relationship between the idea of utopia, otherness and cultural politics based on artistic experimentation in the work of Zé Celso.

**Keywords:** utopia; utopian imaginary; culture; artistic experimentation.

“Vida sem utopia, não entendo que exista”.  
Caetano Veloso (Um Comunista, 2014, 4 min 22 s).

## O RENASCIMENTO DO SENTIDO DA IMAGINAÇÃO UTÓPICA

Sobre os usos e entendimentos da palavra utopia, Chauí (2008) expõe que o termo apareceu pela primeira vez como gênero literário no ano de 1516 – momento em que Thomas More publicou a obra *Utopia* (em grego, *óu* significa “não” e *tópios*, “lugar”).

Como gênero literário, o termo utopia passou a ser usado para classificar narrativas anteriores ao século XVI – como, por exemplo, obras originadas no período da Antiguidade grega.

Vale dizer que na obra ficcional de More há uma ilha chamada “Utopia”, na qual impera o convívio harmonioso entre as pessoas. A ilha, regulada pelos princípios da jurisprudência e do bem comum, centra-se no valor do humanismo. O desenrolar da ficção indica que a existência de Utopia prevê que toda convivência social deve ser subordinada à lei. Sobretudo, para que o *modus operandi* da ilha seja bem-sucedido, as leis devem ser justas e, igualmente, capazes de conduzir a todos ao estado de felicidade e satisfação.

O contexto social vivenciado por More justifica o fato de a jurisprudência e a política serem chaves indispensáveis para o imaginário utópico.

Vivendo em uma Grã-Bretanha sacudida pelos tumultos da Reforma protestante e da Contra-Reforma católica, das lutas políticas e religiosas de facções que se digladiam no Parlamento e campos de batalha, no período do surgimento da monarquia absoluta dos Tudors, ou de Henrique VIII, que prefere a adulação, a corrupção e a mentira em vez da prudência e da verdade. Thomas More inventa uma sociedade ideal, na qual reinam a liberdade e a igualdade, a paz e a ordem, a justiça e a lei (Chauí, 2020, p. 9).

Fato é que o advento da utopia, circunscrito à corrente de pensamento renascentista, centrou-se no valor do humanismo – a saber, valor que exalta a capacidade humana de discernir e, igualmente, de intervir na natureza. A origem do termo localiza-se, portanto, em um contexto cultural europeu que privilegiava o desenvolvimento da razão (Chauí, 2008).

Publicada em 1626, a obra *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, pode ser considerada, de certo modo, uma espécie de inspiração para que o sentido atribuído ao termo “utopia” – ainda fiel ao valor do humanismo – fosse atualizado.

Ao incorporar o avanço tecnológico ao imaginário utópico, Francis Bacon contribuiu para a criação daquilo que conhecemos hoje como o gênero literário da ficção científica.

Sobre as nuances que diferenciam os gêneros literários correlatos, pode-se destacar que na ficção científica “[...] as máquinas farão todo trabalho, deixando aos homens o tempo para cultivar o espírito e o corpo; a natureza estará completamente dominada [...]” (Chauí, 2008, p. 11). Além disso, nessa proposta literária, a padronização dos gostos, dos hábitos e dos desejos aproximam os seres humanos das máquinas.

Ambos os gêneros literários levam em consideração que o projeto utópico será alcançado por intermédio do progresso da razão.

Constata-se, assim, que nos séculos XVI e XVII, o termo “utopia” centra-se na razão como uma competência humana indispensável para a invenção de métodos destinados ao domínio da natureza, ou ainda à invenção de máquinas que servirão para aumentar a qualidade de vida dos seres humanos.

Mais adiante na história, no século XIX, a utopia foi “[...] deduzida de teorias sociais e científicas, sua chegada é tida como inevitável porque a marcha da história e do conhecimento de suas leis universais garantem que ela se realizará” (Chauí, 2008, p. 11). É nesse contexto que surgem as utopias políticas. Tal constatação não desvalida a presença do tema da política nas obras de More ou Bacon; contudo, a partir do século XIX, conciliar ciência e utopia torna-se o mote para galgar o desmonte do capitalismo.

Importante destacar que ambos os formuladores da teoria socialista – Karl Marx e Friedrich Engels – tinham ressalvas quanto ao sentido atribuído à relação entre o termo “utopia” e socialismo. Para entender a crítica feita à ideia de utopia nesse contexto, é necessário dizer que Marx e Engels instauram uma oposição entre socialismo utópico e científico. Para esses pensadores, se por um lado “[...] o socialismo utópico é uma sabedoria afetiva e parcial, expressão do imaginário dos oprimidos [...]” (Chauí, 2008, p. 11); por outro lado, o socialismo científico situa-se no campo da prática, trata-se do momento no qual a classe trabalhadora se reconhece como tal.

Diferentemente do socialismo utópico que “ergue-se contra o sofrimento dos humilhados e oprimidos”, o socialismo científico configurava-se como a possibilidade de conhecer as reais “[...] causas materiais (econômicas e sociais) da humilhação e da opressão” (Chauí, 2008, p. 11). O socialismo científico distancia-se de qualquer tipo de possibilidade utópica, ideológica ou doutrinária, mas “[...] valoriza na utopia seu caráter antecipador de um saber concreto sobre o social e seu caráter prefigurador da sociedade nova” (Chauí, 2008, p. 12). Por um lado, a posição de Marx e Engels sinaliza que, ao imaginar o futuro, desviamos nossa atenção da desigualdade e das lutas que

constituem a realidade. Por outro lado, a invenção de uma narrativa futura é, por vezes, capaz de prever modelos sociais baseados na consciência das consequências causadas pelas ações realizadas no presente. Como já foi demonstrado por pensadores de distintas disciplinas, há forças que trabalham pelo apagamento do passado. A banalização da consciência histórica e social pode ser feita a partir da promessa de garantia de um futuro melhor. A manipulação dos nossos desejos pode determinar metas e objetivos que convergem para agirmos de modo a idealizarmos e nos empenharmos para a construção de um tipo específico, ou ainda condicionado, de futuro. Daí então, pode-se dizer que nem toda produção da imaginação utópica resulta na tomada de consciência ou na conquista de um modo de convivência próspero, sustentável e harmonioso entre os seres humanos. O projeto utópico, por vezes ancorado em uma questionável ideologia, pode, inclusive, prejudicar o convívio entre os seres humanos e acirrar as desigualdades sociais.

Todavia, Darcy Ribeiro sugere que o exercício de imaginar o futuro pode contribuir para a tomada de consciência do presente – a saber, levando em consideração a perspectiva do antropólogo, a imaginação utópica pode ampliar nossa capacidade de análise sobre nossas subjetividades e, igualmente, sobre as condições históricas e sociais que influenciam nossas vidas. Imaginar o futuro configura-se, assim, como um caminho para nos apropriarmos do passado e agirmos no presente.

Defensor de um projeto utópico para o Brasil, o antropólogo Darcy Ribeiro explica que o termo utopia possui dois componentes principais: o primeiro é satisfazer as necessidades básicas das pessoas; o segundo é estimular o sonho e a criatividade, para que possamos inventar um novo futuro<sup>3</sup>.

A proposta de Darcy Ribeiro nos faz pensar que inventar um futuro para o Brasil exige da imaginação um tipo de consciência capaz de levar em consideração os desvios incontornáveis que, para muitas pessoas, parecem ter ficado no passado, mas que reverberam como

.....  
3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nNzvlQmsaN4>.

violências e injustiças no presente. Além disso, a fala do antropólogo incita-nos a pensar que inventar um novo futuro depende de nossa capacidade de transformar a cultura no presente<sup>4</sup>.

Darcy Ribeiro lembra-nos que os povos colonizados foram impedidos de sonhar, tiveram que moldar seus desejos, reprimir seus ritos e transformar seus hábitos; os sobreviventes tiveram que simular um modo de vida avesso ao que conheciam. Deparar-se com uma realidade utópica na qual as pessoas viviam em harmonia com a natureza, desconheciam o sentido de propriedade privada e a lógica predatória e extrativista que regulava o capitalismo, despertou o comportamento violento dos exploradores europeus, levou ao apagamento cultural dos povos originários e ao genocídio dos indígenas. As colônias tornaram-se terreno de experimentação das aventuras exploratórias que visavam a concretização dos objetivos dos colonizadores, das vontades e dos caprichos despertados pelo acúmulo desenfreado de riqueza e poder.

Segundo Teixeira Coelho, a chegada dos europeus ao continente americano marca o que se entende hoje por imaginação utópica ocidental. Nesse momento, a tradição europeia deparou-se com o que se esperava do paraíso – comum a uma vasta gama de diferentes religiões. O pensador afirma que “o próprio Thomas More, com sua *Utopia* exemplar e desencadeadora de toda uma corrente, talvez não tivesse chegado a escrevê-la se não tivesse havido as grandes viagens marítimas ao final do século XV” (Coelho, 1982, p. 70).

Levando em consideração o que se entende por imaginação utópica e o projeto de destruição colocado em prática pelos colonizadores, surgem as seguintes questões: conseguimos sobreviver às utopias? Caso não sejam úteis ou ameacem os grupos hegemônicos, as utopias estão condenadas à destruição?

Para Darcy Ribeiro, sempre tiveram sonhos para nós desde a colonização do Brasil. Sendo assim, para ele, inventar um projeto próprio

.....  
4 Esse tipo de reflexão pode ser útil para compreendermos que mesmo uma dura crítica à utopia pode conter um elogio relativo a seu caráter prefigurador.

para o Brasil não é almejar um futuro que corresponda ao presente europeu ou norte-americano. A imaginação utópica tem o potencial de alavancar e colocar em prática um projeto que dê garantias aos mais afetados pela luta de classes. Sem utopia não há mudança social. Sobretudo, o pensador não deixa de mencionar que a população de nosso país merece e tem o direito de sonhar. Ousar inventar o futuro, na bela formulação de Felwine Sarr.

A fala de Darcy Ribeiro nos faz refletir sobre a questão da utopia como direito. O direito à utopia diz respeito ao poder de escolha sobre as possíveis utopias que as pessoas desejam ou não aderir. Sobretudo, pela perspectiva de Darcy Ribeiro, o direito à utopia garante a transformação do presente. No entanto, o direito à imaginação utópica parece ser privilégio de poucos em um país como o Brasil.

Por um lado, Darcy Ribeiro destaca que o termo utopia se relaciona com a ideia de transformar o mundo para melhorar a vida dos seres humanos. Por outro lado, faz-nos pensar que estamos todos imbricados no desenho de um país e de um mundo futuro, mas que nem todos estão habilitados a transformar, ou ainda, imaginar o que será do país em que vivemos.

Ao fim e ao cabo, destacamos que, para o antropólogo, projetos que são desenhados para manter as desigualdades sociais não podem ser chamados de utopia. De acordo com Darcy Ribeiro, no contexto brasileiro, a utopia está na mescla, nas hibridações, na mestiçagem que caracteriza o contexto sociopolítico do país. As características naturais do Brasil, a diversidade de flora e da fauna são qualidades que fortalecem as utopias. Ademais, o modo como os povos originários se organizam é outro fator que contribui para compreender a utopia brasileira em chave positiva. Sob essa perspectiva, a utopia está na garantia de direitos básicos, como o direito à escola para todas as crianças, a garantia ao alimento, à saúde e ao emprego.

Fato é que a imaginação utópica – como ideal promissor de futuro, capaz de superar as limitações de um presente que pode ser transformado em algo melhor – é inerente aos seres humanos. E, nesse



sentido, não se pode descartar a existência de forças conservadoras que atuam para censurar a imaginação utópica (Coelho, 1982).

O exercício de imaginação posto pela utopia não traz consigo garantia de realização ou aplicabilidade, “no entanto, o discurso utópico pode inspirar ações ou uma utopia praticada, que assume o risco da história, mas com a finalidade de alcançar o fim da história ou do tempo e atingir a perenidade” (Chauí, 2008, p. 8).

Em suma, a presença da imaginação utópica afirma que há espaço para desejar uma outra realidade, sinalizando, assim, que é razoável indignar-se com as injustiças, dores e angústias que podem ser associadas a um recorte social específico. A imaginação utópica permite-nos refutar o presente, sua tônica é a busca pelo novo, pela superação dos infortúnios que assolam a realidade e pela manutenção da suposta harmonia que o cenário imaginado pode oferecer. Privilegia-se o oposto daquilo que estamos vivendo para, então, validar o contrário dos valores que orientam a atual convivência que estabelecemos com os demais seres humanos e com a natureza. O avesso do hegemônico é, nesse sentido, a referência a ser seguida.

O direito à utopia garante-nos, dentre outras coisas, imaginar uma realidade fundada na novidade da diferença do outro. Sob a égide dessa lógica, o exercício da imaginação no escopo da utopia deveria prever o “[...] encontro com a alteridade absoluta” (Chauí, 2008, p. 7).

## A UTOPIA E O “NOVO”

Ao refletir sobre o sentido de utopia nos defrontamos com o tema do “novo”, isto é, do ineditismo. Na esteira desse pensamento, as utopias são possíveis a partir da oposição que se faz à realidade, fogem do óbvio, desviam do hábito, são sinônimos de criatividade e conseqüentemente de liberdade. Ao serem inventadas, as utopias nos convidam para um novo amanhã, nos lançam adiante, forçam a imaginação, estão prontas para acolher o desconhecido, dependem da inventividade de quem as concebe.

Contudo, no âmbito da cultura, o que se entende por “novo” é uma questão que merece cautela para que a complexidade do termo não seja banalizada. Tanto é assim que a história nos ensina que a cultura não deve se afirmar como imposição de novos padrões políticos, religiosos, econômicos, jurídicos, dentre outros. Um modelo cultural – no mínimo perverso – se constitui quando um novo referencial nos é imposto; isto é, quando escolhem por nós quais valores devem nos orientar, quando nos dizem o que é belo, feio, justo, injusto, verdadeiro ou falso.

A invenção de um novo futuro depende da maneira como lidamos com a cultura no presente. Igualmente, o sentido atribuído à cultura influencia o modo como as utopias são imaginadas. Inventar um novo futuro pode, nesses moldes, configurar-se como um exercício de imaginação com distintos graus de consciência histórica e social. Um possível significado sobre o conceito de cultura pela perspectiva do “novo” pode ser identificado na obra de Antonio Gramsci. O filósofo escreve sobre a transformação da cultura pela classe trabalhadora e, nessa mesma direção, busca definir o que seria uma nova cultura. Para Gramsci, a ideia de inovação possui uma conexão inseparável com o passado. Sob essa ótica, a inovação é um termo que deve ser problematizado, uma vez que somos o resultado de uma ampla, diversa e não tão jovem história. O novo depende da consciência crítica que se estabelece com o passado. Fruto de investimentos e descobertas que ocorreram ao longo dos anos, a ideia de inovação, se observada nesse contexto, não deve ser atribuída a uma determinada pessoa ou a um evento específico.

A ideia de cultura em Gramsci nos faz lembrar das problematizações endereçadas à questão da autoria, uma vez que qualquer tipo de descoberta é, segundo esse pensador, fruto de uma construção histórica. Logo, uma nova cultura depende do despertar crítico das pessoas. Para o pensador, essa condição antecede a descoberta de novas ideias: a conscientização das massas está na frente da ideia de inovação.

De acordo com o 11º caderno de *Memórias do cárcere*, Gramsci (1999, p. 65–96) explica que

criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas ‘originais’; significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, ‘socializá-las’ por assim dizer; e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral.

Assim como a história, a cultura “[...] se cria como um processo pelo qual o novo se nutre da tradição e produz o novo conhecimento”, o qual “se renova e se transforma na medida em que se renova e se transforma a vida na luta entre as forças em presença” (Schlesener, 2013, p. 4). Sinônimo do despertar crítico, “a cultura apresenta-se, pois, como saber que se produz na ação, por meio da qual o pensar se cria e transforma” (Schlesener, 2013, p. 3).

A cultura, como despertar crítico, destaca-se como espaço do conflito, convida-nos a pensar o mundo a partir de diferentes vozes e ideias, isto é, significa privilegiar um ambiente em que a tônica é a constante revisão, atualização e problematização dos valores dominantes e padrões consolidados. Trata-se de entender a cultura como um constante projeto de ampliação da consciência humana. O novo é, nesses termos, algo intrínseco à cultura.

Como um ato consciente, a cultura funciona como possibilidade de construção ininterrupta e coletiva de valores, símbolos e ideias. Assim como o novo, a transformação é parte constitutiva da cultura. De acordo com Gramsci (1999, p. 94–95), “criticar a própria concepção do mundo, portanto, significa torná-la unitária e coerente e elevá-la até o ponto atingido pelo pensamento mundial mais evoluído”. Na esteira desse pensamento, “não se pode separar a filosofia da história da filosofia; nem a cultura da história da cultura” (Gramsci, 1999, p. 94–95).

Gramsci sugere que um determinado grupo pode superar “[...] seus interesses econômicos–corporativos imediatos [...]” (Coutinho, 2011,

p. 110) por intermédio da experiência catártica. Quando isso ocorre, atinge-se uma “[...] dimensão universal [...]” (Coutinho, 2011, p. 10); isto é, torna-se possível a elaboração de uma pauta comum, capaz de despertar a consciência histórica dos indivíduos.

A catarse – aqui entendida como a experiência artística que pode levar o espectador da obra trágica a expurgar seus sentimentos – é um termo aristotélico usado por Gramsci para defender sua tese sobre a relevância da emancipação do sujeito da dominação econômica. Ao valer-se do conceito de catarse e aplicá-lo em sua obra, o filósofo sugere que na experiência catártica a esfera do particular, isto é, o que pode ser resumido em termos estritamente econômicos, alcança um estado ético em que o universal passa a significar a prática política entendida em seu sentido amplo.

Para Gramsci, toda prática humana pode ser submetida à experiência da catarse, isto é, pode sujeitar-se à passagem do particular para o universal. Carlos Nelson Coutinho (2011, p. 124) explica que o “conceito de catarse ocupa certamente um posto central na ontologia social de Gramsci”, isso significa que “[...] o ser social é constituído por uma relação sempre mutável de particular e universal, de objetivo e subjetivo, de necessidade e liberdade” (Coutinho, 2011, p. 124).

Se observada pela perspectiva da catarse, a cultura viabiliza uma experiência universal que se relaciona com a tomada de consciência, destacando-se como meio para a construção de uma pauta comum. A visão gramsciana serve para pensarmos a cultura como possibilidade de tomada de consciência, tornando possível, assim, uma reorganização da sociedade. A cultura, como tomada de consciência, anuncia um novo modelo de sociedade e serve de canal para criar condições para nos libertarmos de possíveis dispositivos de dominação.

A fim de compreender o que se pode esperar de uma nova cultura, Gramsci reflete sobre o tema da arte. Empenha-se, então, em identificar as obras artísticas que acompanham o *cânon*; ele acredita que o *cânon* faz parte de um caldeirão composto por outras obras de menor

valor artístico. Pouco valor artístico não significa pouco valor cultural; esse último se revela “quando expressa o modo de vida de setores significativos da sociedade” (Frederico, 2016, p. 29). Gramsci não está interessado em lutar “por uma nova arte”, mas por uma “nova cultura capaz de reconciliar os artistas com o povo” (Frederico, 2016, p. 29).

## **“NOSSAS BARCAS ESTÃO ABERTAS PARA TODOS AS NAVEGARMOS”<sup>5</sup>: EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA E UTOPIA**

A figuração de outros futuros ancora o pensamento de Edouard Glissant, escultor de relações e escritor das relações, que compõe um livro poético no diálogo com Hans Obrist, intitulado *Conversas do arquipélago*. Para ele, nascido na Martinica, uma das tantas ilhas a compor o Arquipélago das Antilhas, a interdependência e a diferença coexistem no arquipélago, compondo zonas de contato em permanente dinâmica que se abrem para o imprevisível e para o diverso em constante devir. O arquipélago permite começar a entender e a resolver as contradições do mundo. Os encontros, potencializadores de relações, são eixo estruturante das reflexões de Glissant. Pensar pelo arquipélago em um mundo em que tudo está imbricado possibilita pensar o eu e o outro na perspectiva de uma alteridade radical, abrindo novos caminhos:

Os continentes nos oprimem. Eles são largos e suntuosos. Os arquipélagos possuem a propriedade de difratar, eles produzem diversidade e expansividade, são espaços de relação que admitem todas as incontáveis particularidades do real. Estar em harmonia com o mundo por meio dos arquipélagos significa habitar essa difração e, ao mesmo tempo, unir litorais e aproximar horizontes. Eles abrem caminho para um mar de errâncias: para a ambiguidade, a fragilidade, a deriva [...] (Glissant; Obrist, 2023, p. 22).

.....  
5 Edouard Glissant, *Poética da relação*.

A experimentação, expressa no pensamento arquipélago de Glissant, sustenta-se na contaminação das relações em um mundo marcado pelos efeitos da colonização e o necessário protagonismo dos que sofreram tais efeitos para a compreensão de sua própria experiência. Daí para a criação de perspectivas de (re)imaginação e reinvenção do mundo em outra chave.

Em oposição à força do processo de globalização – que reduz e diminui as sociedades, padroniza e dilui, como máquina a operar de cima para baixo –, Glissant sustenta a ideia de globalidade, que produz diferenças capazes de dar origem ao novo. Uma sociedade mundial é a força que se faz necessária no combate à globalização, avessa, portanto, a qualquer isolamento, defende ele. Subjaz a ideia de que é no estabelecimento de relações que há saída para o processo avassalador da globalização. Toda identidade se desdobra numa relação com o outro. “Eu posso me transformar ao me relacionar com o outro, sem com isso perder ou diluir minha identidade” (Glissant; Obrist, 2023, p. 49). No emaranhamento de fios diversos, as oposições binárias se anulam e as combinações imprevisíveis, que tornam audível a multiplicidade de vozes advindas de toda parte, florescem. Globalidade a compor o Todo-o-Mundo, no qual, defende Glissant, todas as culturas têm a possibilidade de entrar em contato umas com as outras, influenciar umas às outras. A luta local está necessariamente vinculada à ideia de “um mundo em que caibam vários mundos”, máxima zapatista, que para ele se constitui em emblema da luta por reconhecimento ancorada na diversidade, na crioulização, meio pelo qual várias culturas distintas entram em contato umas com as outras em determinado lugar do mundo. O resultado é inesperado, completamente imprevisível. “A crioulização não é um estado de identidade. É um processo que nunca cessa” (Glissant; Obrist, 2023, p.27).

Na relação entre a ancoragem em um lugar e a abertura para o mundo, a figuração de outros mundos é possível. Só conseguimos entender o mundo partindo de um lugar concreto e abrindo-nos para as coisas do mundo: “podemos partir desse lugarzinho real localizado em um

arquipélago, um pequeno arquipélago do mundo, e dali viver a vida do mundo, em seu aspecto global” (Glissant; Obrist, 2023, p. 78). A partir das reflexões anteriores é possível apreender a ideia de utopia como a que nos oferece algo novo e imprevisível e, ao mesmo tempo, não almeja “futuros resplandecentes e amanhã gloriosos”. Note-se a partir do diálogo entre Glissant e Obrist (2023, p. 59):

EG: Somos todos jovens diante do mundo. E essa juventude é a capacidade de sentir todos os fluxos do mundo misturados, mesclados, de uma forma completamente inesperada – e totalmente inextricável. Utopia é a força para sentir isso.

HUO: Muito bonito isso. A utopia é um sentimento: a habilidade de sentir que tudo está entrelaçado.

EG: Ainda assim, não podemos ter uma definição de utopia. Isso porque, pela primeira vez na história, o mundo não é um sonho, não há um projeto de mundo. O mundo é um sofrimento, um sofrimento por tudo. Um sofrimento que é de todos nós. Estamos todos no mesmo mundo, descendentes de colonizadores, descendentes de senhores, descendentes de escravizados, estamos todos neste Todo-o-Mundo, neste exato momento – e nenhum de nós está salvaguardado dele. Dessa forma, temos o dever de tentar lidar com nosso sofrimento – e de imaginar no que esse sofrimento pode se transformar: arte, justiça, liberdade.

A utopia, nesse sentido, é o que nos falta no mundo, bem como nos falta uma imagem para ela. Ela nos oferece algo novo e imprevisível e pressupõe que aceitemos a ideia de mudança. Perceber, intuir e sentir essa mudança a operar no mundo é o que nos fará alcançar a utopia. Tal abertura para o devir, que se constrói coletivamente, constitui o sentido de utopia.

A utopia, propõe Glissant, é uma necessidade infundável e, como tal, torna-se uma urgência que liberta. É uma totalidade sem um modelo,

sem a ideia de que aquilo que fazemos é absoluto e vale para todos, perspectiva nociva e excludente. Portanto, sem imposição, mas como construção provisória e dinâmica.

Glissant nos sugere a utopia como força de invenção de um povo ausente, um povo que falta, que é capaz de se mover pela fluidez de sua identidade e da interação com os outros, que em sua diferença projeta novos devires. Os batutos, povo da África criado por Glissant em *Sartorius*, não querem existir como povo, mas como exemplo de multiplicidade. Sua identidade provém da constante troca com o outro. Ademais, cabe ressaltar que:

Nem sempre a natureza desses encontros é de convergência e harmonia, mas Glissant ajuda a perceber que mesmo grupos conflitantes transformam-se mutuamente, e de forma particularmente profunda e indelével. Valorizar a relação, portanto, não implica idealizar um mundo sem diferenças, mas defender o direito à opacidade, à multiplicidade e à transformação, em um movimento que passa pela demolição dos preceitos de pureza e originalidade que pretensiosamente justificaram o colonialismo (São Paulo, 2021, p. 243).

Utopia e pensamento do tremor constituem um binômio inextricável perante a imprevisibilidade do mundo em que vivemos. “O pensamento do tremor é o sentimento instintivo que nos leva a recusar quaisquer categorias de pensamento fixo ou imperativo” (Glissant; Obrist, 2023, p. 102). Permite que estejamos em contato com o mundo e com os povos do mundo em experimentação, sem fixidez em um sistema de pensamento, sem rigidez na defesa de uma identidade rígida. “É possível transformar-se sem se diluir”, defende Glissant.

Pensamento do tremor, pensamento arquipélago. Vetores que ampliam, que celebram a diversidade, que buscam novas formas de relação. Um pensamento que treme porque “busca o estágio da utopia no qual todas as culturas do mundo, todas as imaginações



do mundo, podem se encontrar e se entender mutuamente, sem se desvanecer ou se perder” (Glissant; Obrist, 2023, p. 116). Pensamento que amplia a conversa do mundo, que nos oferece algo novo e imprevisível que pode gerar acontecimentos, esses momentos de suspensão que permitem que outras potencialidades habitem, que instauram descontinuidades, novas situações preñes de mudança.

Isabelle Stengers (2018, p. 452), em *A proposição cosmopolítica*, destaca como existem inúmeros tipos de utopia, algumas das quais incitam a se dirigir ao mundo com outras questões, gerar acontecimentos operadores de transformação.

Na perspectiva de Franco Berardi (2019, p. 84), em *Depois do futuro*, a utopia é a “libertação de um possível que atualmente é impossibilitado de se expressar pela constituição necessitante (mas não necessária) do mundo”.

A proposta de Celso Furtado (2012, p. 41) talvez seja a que mais se aproxima de uma política cultural pensada a partir da perspectiva utópica. Lê-se:

A política cultural que se limita a facilitar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em nossa época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social, o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa e sim abrir espaço para que ela floresça. [...] Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coitada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo de nossa cultura.

Teixeira Coelho, em *Arte e utopia*, escreve sobre o teatro, a loucura poética do teatro, no sentido do acontecer que instaura uma ação

ritual, dionisíaca, e realiza a utopia em sentido largo. Teatro épico cuja ambição poética deixa que o teatro aconteça, cria acontecimento no ato de se revelar.

O teatro de Zé Celso surge como configuração da poética do teatro, movida pela utopia. Oficina/Uzyna/Uzona: a mudança de nome não é trivial, mas reveladora do percurso de experimentação, ousadia e liberdade que o move<sup>6</sup>. “A u-zona sabe onde fica sua utopia”, destaca Teixeira Coelho (1987, p. 167).

## A IMAGINAÇÃO UTÓPICA E O OFICINA

A sobrevivência do Oficina ancora-se na resistência dos vínculos selados pelas lutas e pela paixão que move os artistas que ali atuam. Baseados na liberdade proveniente do exercício da arte, os artistas, liderados por Zé Celso, inventaram e seguem inventando suas próprias regras de convívio, fazendo do Oficina um espaço que privilegia a atividade criativa e a cooperação.

Zé Celso fundou o Oficina, no ano de 1958, junto a outros estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP), tais como: Renato Borghi, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. Artistas cuja herança artística contribuiu para desafiar cenários autoritários do passado. Trata-se de contribuições artísticas cujo engajamento da obra nos mantém vigilantes no presente e inspiram um desenho de futuro consciente e harmonioso entre os seres humanos.

A primeira sede do Teatro Oficina foi no bairro do Bixiga (região central de São Paulo), no Teatro dos Novos Comediantes. Posteriormente, a companhia teatral passou a exercer suas atividades dentro do Teatro de Arena. Durante esse período, duas montagens legitimam o compromisso político do Teatro Oficina. Lê-se:

6 No ano de 1994 é fundado o Teatro Oficina Uzyna Uzona, projeto arquitetônico assinado por Lina Bo Bardi e Edson Elito. No ano de 2015 foi considerado pelo *The Guardian* o melhor teatro do mundo. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>.

[...] após um período de acolhimento no Teatro de Arena, aproximaram-se dos campos da política e da crítica ao comportamento por meio de peças como *Pequenos burgueses* (1963), de Máximo Gorki, censurada no ano seguinte, quando o Brasil mergulhou na ditadura militar. A histórica montagem de *O rei da vela* (1967), também encenada por Zé Celso, marcou a reabertura do teatro após um incêndio. [...] O espírito e o pensamento do escritor modernista Oswald de Andrade compõem em tudo que o Oficina levou à cena doravante (Santos, 2022).

No ano 1974, Zé Celso foi preso e torturado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O exílio em Portugal rendeu apresentações de obras teatrais e uma produção audiovisual crítica ao salazarismo intitulada *O parto* (1975).

Zé Celso valeu-se esteticamente da tropicália dos anos 1960, suas peças centram-se na brasilidade, não omitem a predileção pela cultura popular – as montagens do *Rei da vela* (1967) e *Os sertões* (2002) comprovam essa percepção. O fazer artístico do Oficina consagrou como território de resistência política e artística. Sempre fiel a seus propósitos, o Oficina destaca-se pelo seu legado de posicionamento político, combativo, poético e antimercadológico.

Importante destacar que o engajamento político do Oficina revela a possibilidade de um projeto utópico-artístico comprometido com consciência social e desejo de mudança cultural. O Oficina cria condições para sonhar, desejar e, a partir de então, projetar futuros e transformar aquilo que é passível de crítica no presente.

Engajamento e criatividade são, portanto, marcas do legado artístico de Zé Celso. A obra do multiartista é a prova de que confiar no potencial criativo da nossa cultura pode fortalecer modelos de convívio que levam em consideração a questão da utopia e, sobretudo, da alteridade.

Nos termos de Glissant, Zé Celso é movido pelo pensamento do tremor, abertura para a invenção e a experimentação, recusa de

quaisquer categorias de pensamento fixo ou imperativo. Nas palavras de Zé Celso: “o Oficina sempre teve muito mais um encanto com a aventura, com não perder a vontade de experimentar [...] Isso é fundamental, porque é coisa de criação – a transa de experimentar a vida” (Corrêa, 1998, p. 318). Relaciona-se também com o pensamento arquipélago: do território do Bixiga, expande-se para o devir mundo, para Todo-o-Mundo. Ritos no Teatro Terreiro.

A experiência artística, por intermédio do rito, permite que nos percebamos a partir do outro, isto é, a arte pode nos conduzir ao exercício da alteridade no encontro de um outro corpo e, assim, despertamos para uma outra percepção do mundo. A arte é um tipo de experiência que possibilita sentir e pensar como o outro, mesmo em sua ausência.

Na experiência artística, o artista pode me invadir a ponto de eu não distinguir mais quais são minhas ideias e quais são as ideias dele. Os valores, as diferenças, as ideias não se escondem, ao contrário, todos os elementos se expõem. Trata-se de uma experiência baseada no princípio da alteridade e, conseqüentemente, da consciência do outro. O tratamento dado ao conceito de alteridade, nesse contexto, pode ser entendido do seguinte modo: “vejo o que ele vê. Reconheço que meu mundo sensível é também o dele, pois assisto à sua visão: ‘meu’ verde passa nele e o ‘seu’ em mim — experiência iminente que vejo na tomada do espetáculo por seus olhos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 276). De acordo com Merleau-Ponty, a arte faz visível o invisível e, sobretudo, a experiência artística, por intermédio de sua capacidade de fazer do corpo (dos sentidos) uma fonte de conhecimento, destaca-se como meio para a construção de uma realidade na qual não há fronteiras entre o “eu” e o “outro”. Nesse sentido, vemos, e o outro nos vê. Ou ainda, o olhar do outro nos localiza no mundo e nos faz ver que existimos a partir dele. A experiência artística opera em complementaridade com o outro.

Ao mesmo tempo que Zé Celso marcou o passado, escrevendo a história do teatro brasileiro, ele é futuro porque sempre se fará

presente. Seu teatro-ritual possibilita a travessia no tempo, o encontro entre ausências, o despertar de si a partir da relação com o outro e, especialmente, o reinventar-se a si mesmo.

O teatro de Zé Celso coloca em prática “o encontro com a alteridade absoluta” (Chauí, 2008, p. 7), tal como Chauí acredita ser o princípio da imaginação utópica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As utopias estão nos interstícios, configuram-se como lugares inventados, sua localização é no ínterim, são pensadas no presente e ao mesmo tempo projetam o futuro. Por vezes, as utopias são conquistadas a duras penas, são as lutas que podem garanti-las. As utopias são surpreendentes porque podem revelar limites sociais e históricos; ao mesmo tempo, são um risco porque podem ofuscar nossa percepção sobre a realidade.

A experiência teatral propiciada pelo teatro de Zé Celso revela-se no encontro com o outro, configurando a presentificação do ausente, o cruzamento de tempos, uma reunião entre desconhecidos; evoca ancestralidades distintas e diversas que são capazes de sonhar juntas, imaginar e desejar um futuro comum.

A experiência artística que acontece no teatro de Zé Celso é tomada de consciência sobre a responsabilidade da construção coletiva de uma dramaturgia utópica capaz de inventar e presentificar corpos ausentes para que, assim, a imaginação ultrapasse as fronteiras entre passado, presente e futuro.

## REFERÊNCIAS

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: UBU, 2019.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 7-12, jul. 2008. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003). Acesso em: 2 mar. 2024.

- COELHO, José Teixeira. *Arte e Utopia: arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COELHO, José Teixeira. *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).
- CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *De Rousseau a Gramsci: ensaios de teoria política*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- FRASER, Nancy. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FREDERICO, Celso. *Ensaio sobre marxismo e cultura*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016. (Coleção Contra a Corrente, v. 1).
- FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção Arquivos Celso Furtado, v. 5).
- GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. *Conversas do Arquipélago*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere: introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 1.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- SANTOS, Valmir. Teatro Oficina Uzyna Uzona. *Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe*, São Paulo, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-teatro-oficina-uzyna-uzona>. Acesso em: 2 mar. 2024.
- SÃO PAULO. Ministério do Turismo. *Faz escuro, mas eu canto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Itaú, 2021. Catálogo da 34ª Bienal de São Paulo. Disponível em: [https://issuu.com/bienal/docs/34bsp\\_tenteio\\_pt](https://issuu.com/bienal/docs/34bsp_tenteio_pt). Acesso em: 2 mar. 2024.
- SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.
- SCHLESNER, Anita Helena. Hegemonia e cultura: a dimensão da educação e a formação Escolar em Antonio Gramsci. *Revista Novos Rumos*,

Marília, v. 50, n. 2, 2013. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/3466>. Acesso em: 2 mar. 2024.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 2 mar. 2024.

UM COMUNISTA. Compositor e Intérprete: Caetano Veloso. In: ABRAÇAÇO. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music International, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pM-V3f28Oqc>. Acesso em: 2 mar. 2024.