

ARTE, EXPERIÊNCIA E MODOS DE ENGAJAMENTO

Daniela Abreu Matos

Resumo

O objetivo desse artigo é questionar uma associação imediata entre arte e transformação social, reconhecendo a potência transformadora nos modos de engajamento de sujeitos – neste caso, jovens moradores de comunidades periféricas – resultantes de propostas artísticas que apresentam na sua dinâmica interna o valor de uma experiência. Para isso, propomos pensar a condição transformadora do fazer artístico a partir da noção de experiência, na acepção proposta por John Dewey (1980), filósofo vinculado ao pragmatismo norte-americano, a partir da análise dos relatos de jovens integrantes da ONG CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes.

Palavras-chave: experiência; transformação; arte; engajamento.

Abstract

This article aims to question an immediate association between art and social change, recognizing the transformational potential in the individuals' modes of engagement - in this case, young residents of outlying communities - as results of artistic proposals that have internal dynamics of an experience. In order to do so, we propose to think the condition of the artistic transformation from the notion of experience in the sense proposed by John Dewey (1980), philosopher linked to American pragmatism, from the analysis of reports of young members of the NGO CRIA – Integral Reference Center for Adolescents.

Keywords: *experience; transformation; art; engagement*

Introdução

As últimas décadas do século XX marcam profundas mudanças nas formas de organização das lutas políticas, entram em cena atores e coletivos¹ que pautam a transformação social a partir de novas formas de atuação. Na América Latina, os movimentos populares ganham força após períodos difíceis de governos antidemocráticos e ditatoriais. A pauta das transformações sociais está ligada à possibilidade de diminuição das desigualdades e a garantia universal dos direitos humanos. Esse movimento contemporâneo é marcado pela pluralidade dos formatos de atuação, surgem associações, movimentos sociais, ONG's, coletivos que defendem, também, as mais variadas bandeiras políticas e temas de militância, tais como, questões de gênero, sexuais, étnicas, geracionais, trabalhistas, agrárias. Entre as novas formas de atuação estão grupos que pautam o potencial transformador da arte, herdeiros das propostas de pensadores e artistas como Bertold Brecht e Augusto Boal², entre outros, que propõem novas maneiras de ver o mundo, se relacionar com ele e, diante disso, transformá-lo. Nesse momento, surgem diversas ONG's – organizações não-governamentais –, movimentos sociais e grupos culturais que reconhecem como sua missão provocar mudanças

¹O debate sobre a idéia de novos sujeitos e movimentos sociais tem um marco importante, no Brasil, com a publicação do livro *Quando novos personagens entraram em cena – experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970/1980* de Eder Sader, em 1988. Essa obra que tem como objeto de estudo prioritário os movimentos sociais dos trabalhadores de SP, num Brasil ainda sob a força da ditadura militar, vai além de uma minuciosa análise sociológica desse objeto para construir de maneira muito sólida a percepção da “criação de um novo sujeito social e político”(CHAUI, p.10,1995).

²Bertold Brecht, escritor, poeta, ensaísta que desde o início do século XX propôs o fazer da arte como uma ação política e transformadora. Nesse sentido produziu intensamente, elaborando, inclusive o teatro didático, metodologia que influenciou muitos artistas e ativistas, inclusive brasileiros, a exemplo de Augusto Boal, este uma das principais lideranças do teatro de Arena de São Paulo, nos anos 60, e criador do teatro do oprimido, uma metodologia conhecida internacionalmente que alia teatro à ação social.

sociais através da arte, o que acaba retomando, e até mesmo fortalecendo, o debate sobre a função da arte nas sociedades contemporâneas³. No entanto é bastante comum o fato de que grupos e coletivos que pautam o fazer artístico, em sua potência transformadora, o fazem a partir de um entendimento, ao nosso ver, reduzido dessa mesma potência porque a consideram em uma dimensão excessivamente instrumental, ou seja, a arte a serviço de algo, externo a sua própria dinâmica. Nesse sentido, legitima-se muito facilmente a função social de um grupo de teatro – formado por jovens moradores de comunidades periféricas, por exemplo – se eles colocam em cena situações de exclusão, preconceitos e desrespeitos vividos no seu dia-a-dia. Contudo, se o espetáculo encenado for um texto clássico, ou mesmo, uma história de amor, a condição transformadora costuma ser colocada em dúvida, pergunta-se: "onde está sua função social?" Inúmeras são as propostas que surgem dessa nova sociedade civil organizada, e também do Estado, que consolidam uma visão instrumental, e, portanto, limitadora do fazer artístico e da vivência da dinâmica de criação. De repente, a arte é a resposta mais imediata para os graves problemas sociais vividos pelas populações excluídas do nosso país e a ela cabe oferecer as soluções. Apenas a participação de crianças, adolescentes e jovens em ações ligadas a diversas linguagens artísticas – teatro, música, dança, literatura – é apresentada como a saída para a resolução de graves problemas sociais e profundas desigualdades vividas no cotidiano.

³Alguns desses grupos têm, hoje, ampla visibilidade midiática como o AfroReggae, o Nós do Morro, entre outros. Este último tem a seguinte chamada no seu *website* (<http://www.nosdomorro.com.br>) "Grupo de Teatro Nós do Morro. Há 20 anos mudando realidades através da ficção." No entanto vale reafirmar que existem inúmeros grupos espalhados por todo o Brasil com diferentes graus de institucionalização que atuam sob princípios semelhantes e que reivindicam uma função transformadora para as experiências com arte.

Essa proposição é nova não porque inaugura um debate em torno da função social da arte, já que este é um tema recorrente e importante para a história social e política das sociedades modernas e contemporâneas, e sim porque re-coloca a questão em uma dimensão de maior porosidade entre as instâncias sociais, culturais e políticas e, dessa forma, nos oferece alguma possibilidade da instauração de lugares não-dicotômicos para o debate, a partir de uma reflexão crítica sobre o tema.

A nossa proposta, para esse artigo, é questionar uma associação imediata entre arte e transformação social. Para isso propomos pensar a condição transformadora do fazer artístico a partir da noção de experiência, conceito formulado como eixo central do pensamento de John Dewey (1980), filósofo e pedagogo vinculado ao pragmatismo norte-americano⁴. Buscaremos reconhecer uma potência transformadora ou, resistente, nos modos de engajamento de sujeitos – neste caso, jovens moradores de comunidades periféricas – resultantes de propostas artísticas que apresentam na sua dinâmica interna o valor de *uma experiência*.

Para examinar essa possibilidade, desenvolvemos um esforço analítico a partir do acionamento de relatos de jovens integrantes do CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes⁵ – organização

⁴Tradição filosófica inspirada nas reflexões de Charles S. Peirce e William James, no final do século XIX, que atribuía função significativa às experiências vividas e ao método experimental das ciências naturais na construção do conhecimento.

⁵O Centro de Referência Integral de Adolescentes tem como missão, por meio da arte-educação e do despertar de sensibilidades, provocar nas pessoas atitudes transformadoras de si e da sociedade em que vivem, de forma coletiva e comunitária. Isso se dá desde 1994, a partir de um trabalho de teatro com adolescentes baseado em proposta de arte-educação desenvolvida por Maria Eugênia Milet, sua fundadora e atual supervisora geral. (Disponível em HYPERLINK "<http://blogdocria.blogspot.com/p/sobre-o-cria.html>" <http://blogdocria.blogspot.com/p/sobre-o-cria.html>) Acessado em 16 de agosto de 2011)

não-governamental localizada em Salvador, na Bahia, desde 1994, cuja atuação está pautada em uma dimensão transformadora do fazer artístico.

Modos de engajamento re-inventados.

“Es una manera de expresión, de distraerte, de pensar en otra cosa, de conocer a otras personas, de armar otro mundo fuera de lo común” (sobre a arte).⁶Jovem participante de Centro Cultural Comunitário em Buenos Aires, Argentina.

A idéia expressada pelo jovem argentino de “armar outro mundo fora do comum” nos oferece um ponto de partida instigante para identificarmos as formas de engajamento que revelam diferentes maneiras de conexão com o mundo. Aqui estamos observando a atuação de jovens que vivem sob condições sociais excludentes, moram em bairros, comunidades, favelas, aglomerados, periferias – que, embora a variedade de termos para designá-los, têm em comum a ausência de direitos e precárias condições sociais. Outro ponto em comum entre os jovens, cujos relatos propomos analisar, é participação em grupos, coletivos, ONG’s, como forma de transformar esse espaço de ausência em espaço de ação.

Essas novas formas de atuação sócio-política dialogam com uma tradição de pensamento que as reconhece como uma possibilidade de produção que se dá a partir do próprio contexto de ausência, ou

⁶Resposta a pergunta "qual o significado da arte na vida das pessoas?" feita a jovens integrantes de Centro Culturais Comunitários localizados em bairros periféricos da cidade de Buenos Aires, Argentina. Disponível em [HYPERLINK "http://lamestiza-revista.blogspot.com/2007/11/arte-politica-y-jvenes.html"](http://lamestiza-revista.blogspot.com/2007/11/arte-politica-y-jvenes.html) <http://lamestiza-revista.blogspot.com/2007/11/arte-politica-y-jvenes.html>. Acessado em 30 de agosto de 2008.

escassez, ou mesmo por causa dessa condição. Muitos teóricos, a exemplo do geógrafo Milton Santos, reconhecem a força contestadora das produções que surgem a partir dos cotidianos vividos de exclusão e desigualdades. A contradição aparente – entre a pulsão criadora e a extrema escassez – é uma característica fundante desse pensamento.

As proposições de Santos (2001) (re)afirmam o lugar do território, da localidade, como ponto de partida de qualquer experiência, “o espaço de exercício da existência plena”. Dessa forma, o autor afirma a intensificação da relação sujeito e território e mesmo entre os sujeitos com a formulação do conceito de ‘cultura da vizinhança’ como uma estratégia de negociação com a situação de exclusão (quase) absoluta.

Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como alimento da política dos pobres, que se dá independente e acima dos partidos e das organizações. Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnica, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e seu conteúdo humano (SANTOS, 2001, p.144/145)

A força, destacada por Santos, é resultado das possibilidades e impossibilidades oferecidas pelo próprio território. Cada criação do homem é o resultado do enfrentamento das condições e constrangimentos impostos pelo ambiente, assim as músicas, o gestual e a dança dos integrantes do movimento HIP HOP, por exemplo, são os produtos deste embate que se revela em marcas intrínsecas às próprias criações do movimento.

Desse modo, acreditamos poder falar de ‘caprichosos modos de re-existência’, como propõe Salles (2004), ou mesmo de ações de resistência que configuram, então, novos modos de engajamento no mundo como resultados da experiência, que se torna completa, e por isso transformadora.

Seguramente, não é mais possível pensar as manifestações estéticas e culturais hoje sem articulá-las às questões básicas do desenvolvimento econômico e social. Por toda parte, emergem novos territórios culturais e disseminam-se novas dinâmicas de criação e intervenção que rapidamente se articulam como respostas e interpelações aos efeitos contraditórios dos processos neoliberais de globalização e transnacionalização da cultura e da informação. (HOLLANDA, 2004, p.7)

Nesse sentido, a produção dos indivíduos e coletivos reconhecidos como “periféricos”, pode ser entendida enquanto formulações possíveis de modos de engajamento. Algumas produções confirmam esse reconhecimento, como os textos apresentados a seguir, que pautam a mudança a partir de movimentos que se dão no cotidiano, porém disparados por dinâmicas artísticas propostas pelo CRIA .

O mundo gira, mas ele não é outro, nós que somos outros a cada momento, nós é que mudamos a cada toque, olhar... São tantas causas, tantas cismas, desejos e culpas. "Eu ando pelo mundo prestando atenção em coisas, em coisas que eu não sei o nome... pela janela do quarto, pela janela do carro, quem é ela? Quem é ela?" No fundo, todos nós sabemos que há uma busca, que as coisas tem um porquê. Na verdade, lutamos o tempo todo, passamos em vários lugares para voltar ao mesmo lugar, nus de pés descalços e de olhos fechados. Entretanto, ainda há evolução, as coisas acontecem e a gente está sempre crescendo. Vejo muita gente caminhando junto. Sueide Oliveira de Jesus Matos, 17 anos, moradora de Paripe e integrante do grupo Tribo do Teatro. (MATOS APUD MILLET, 2002, p.54)

Nessa fala, estão revelados os movimentos, as rupturas que deságuam em outros movimentos, com outros, que às vezes levam ao mesmo lugar, que, no entanto não é mais o mesmo lugar, está transformado.

(..) com o teatro do CRIA pude me enxergar melhor, conhecer a minha sexualidade, minha etnia e me reconhecer como cidadão brasileiro. Decidi fazer teatro na comunidade, porque sempre vivi precariedades sociais e poucos me socorreram; a vida foi tão cruel comigo que acabei descobrindo esse meu poder de liderança que agora coloco em prática. Desenvolvo ações (teatro) na comunidade há dois anos, com os jovens desta minha mesma comunidade. Assim pude colocar em prática os meus aprendizados, e por consequência, transformar outros em lideranças. Gilson Assis, 21 anos, morador do Calabar e integrante do grupo Tribo do Teatro. (ASSIS APUD MILLET, 2002, p.90)

Já na fala de Gilson está colocada a pulsão que resulta em ação, a sua experiência de ‘precariedades’ conformam uma força, também sua, de alterá-la, mostrando um novo caminho repleto de potencialidades.

Percebo que não há sangue só em mim. Corre sangue em outro corpo também, em um vulcão de idéias e palavras em erupção. Derretemos mitos, tabus e preconceito, fazendo de outros, aliados. Eu não me divido, mas há um pouco de mim em cada um. Jaiana Menezes, 16 anos, moradora da Boca do Rio e integrante do grupo Abebé Omi. (APUD MILLET, 2002, p.58)

A descoberta do eu que está em relação com os outros é um momento de intensidade, nas palavras de Jaiana uma “erupção” que revela outros, aliados, obstáculos e provoca mudanças.

Esses textos revelam muitos traços em comum, entre eles, o fato de serem resultados da vivência de uma dinâmica de criação impulsionada a partir da interação com o lugar vivido, o comum, no

entanto re-inventado pelo fazer artístico. As experimentações, das quais são resultados, acontecem em grupo, seguem uma metodologia de criação de texto composta normalmente por dois momentos: o primeiro, uma escritura individual a partir da questão *quem sou eu?*; o segundo, a composição de um texto coletivo do grupo (formado por, em média, 16 jovens) que dialoga com a questão *quem somos nós?*⁷

Importante destacar que as falas dos jovens, registradas em textos escritos, nos oferecem a possibilidade de reconhecer os modos de engajamento suscitados a partir de marcas que os compõem, já que não temos como captar a dinâmica do acontecer da experiência vivida.

Cotidiano, arte e experiência

A investigação desses fenômenos, e sua efetividade, nos aproxima do conceito de experiência proposto por John Dewey, que propõe entender a dinâmica cotidiana da vida como marcada por momentos de interação entre a criatura viva e o ambiente que surgem enquanto experiências incompletas, passageiras e efêmeras ou enquanto aquelas que tem valor de *uma experiência*, sendo por isso momentos de singularização dessa interação, de organização e organicidade entre as partes vividas. O que distingue a experiência completa é a sua capacidade de se consumir, de chegar ao seu fim a partir das junções e necessidades que são internas ao processo, e não por algum elemento que a interrompe, conferindo-lhe uma unidade.

⁷Para descrição e análise detalhada dessa metodologia de criação artística proposta e realizada pelo CRIA, ver a dissertação de mestrado *Uma tribo a mais de mil – o teatro do CRIA*. (Milet, 2002)

Uma experiência possui uma unidade que lhe confere seu nome, *aquela* comida, aquela tempestade, aquela ruptura de amizade. A existência dessa unidade está constituída por uma *qualidade* única que penetra toda a experiência, apesar das diferenças de suas partes constitutivas (DEWEY, 1980, p.90).

A importante compreensão oferecida pelo autor é de que podemos identificar na qualidade da própria interação seu caráter de completo ou incompleto. Essa distinção é fundamental para Dewey, na medida que sua proposta reconhece como estética toda experiência completa, o que oferece sólidos argumentos para alargar o conceito de experiência estética e sua possibilidade de realizar-se em momentos diversos na dinâmica da vida. Pode ser a visita a um museu, como também o fazer de uma comida, ou um encontro fortuíto com uma árvore florida, os relâmpagos de uma tempestade, uma música dançada a dois, uma poesia feita em grupo ou um texto encenado publicamente. É a interação mesma que vai dizer da qualidade que possui.

Dessa forma, nossa argumentação espera consolidar uma proposição que compreende o caráter estético presente em ações criativas pautadas no fazer artístico do cotidiano de jovens das periferias de centros urbanos brasileiros. Contudo, essa possibilidade da completude de algumas experiências não pode ser dada como característica comum a todas elas, assim o desafio continua sendo reconhecer quando acontece e porquê? Ou, de outro modo, o que marca a sua singularidade?

A construção desse caminho nos aproxima da relação, estabelecida pelos teóricos pragmatistas, entre o estético e o artístico. Nessa concepção, faz-se necessária uma distinção, mas não uma separação entre esses dois âmbitos da vida. Nos dois momentos há uma

ligação intrínseca entre o fazer e o sofrer, embora o estético esteja mais próximo da experiência apreciativa e o artístico do processo de fazer.

A experiência de criação artística é estética quando procura a sua forma, a sua unidade, a partir da interação estabelecida entre o homem e a própria forma, e encontra a sua completude quando a matéria exige seu fim, sua consumação. Nas palavras de J. Dewey, “o fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que *suas* qualidades *enquanto percebidas* controlaram a produção”(1980, p.99). Dessa forma, produção e recepção, criar e padecer estão presentes na experiência que é completa. Com as palavras da escritora Clarice Lispector, a lembrança em carne viva é o padecer que molda a escritura, que para nós, a faz *uma experiência*.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (LISPECTOR, 1984, p. 58)

Percebemos, desse modo, que o movimento da escritura do *quem sou eu? - quem somos nós?* é capaz de provocar essa dinâmica de criar e padecer que dá forma as representações belas, que apresentam unidade e completude. Na dinâmica vivida pelos jovens, o texto é escrito, re-escrito, falado, declamado muitas vezes até que seu criador/fruidor o reconheça como temporariamente acabado. Até a próxima abertura.

A compreensão de que *uma experiência* singulariza a relação do sujeito com o mundo é fundamental para a noção de unidade acionada como exigência para sua efetiva realização, o que não se opõe à formulação apresentada por Louis Quéré do seu caráter impessoal

(QUÉRÉ, 2007). Caráter impessoal é uma forma de entender que embora possamos dizer que a experiência é "tida" por alguém, a sua inteireza e completude está no aspecto relacional e partilhado entre a criatura viva e o ambiente. Ela acontece a partir do encontro, portanto não está no sujeito, nem no objeto isoladamente, mas na relação estabelecida entre eles. Instaura, desse modo, uma condição inter-subjetiva.

O desenvolvimento dessa proposição está ancorado na possibilidade de entendermos o sujeito não como agente e controlador da experiência e sim como um fator integrado a ela. Esse agente humano que está integrado a experiência tem um papel ativo no momento mesmo que padece na interação. É essa atividade daquele que sofre é a maneira encontrada de se apropriar da experiência e fazê-la sua, vivida. A partir desse movimento ela pode passar por uma individuação, ou seja, ganhar um nome, ser lembrada como "aquela experiência". É nesse movimento também que o vivido tem lugar como complexificador e tensionador e, até mesmo como qualificador, mas não como condição para a interação.

Essa apropriação que o individuo pode fazer da experiência como sua é um movimento intenso que confere marcas profundas. Os relatos nos quais os jovens integrantes do CRIA re-elaboram, e investigam, a sua participação nas dinâmicas criativas revelam a intensidade desse momento. Abaixo alguns relatos que mostram marcas dessa intensidade,

O teatro do CRIA para mim é não se amarrar a um estilo definido de arte, é uma tempestade de coisas ao nosso redor, que nos enriquece, que não tem títulos ou amarras. Neste teatro eu me percebo cidadão, respeitando a mim e aos meus sentimentos, venço obstáculos, me constituo como humano. Ted Wallace Alves da Silva, 15 anos, integrante do grupo Tribo do Teatro. (WALLACE APUD MILET, 2002, p.75)

Quando cheguei aqui, com todo o ‘bombardeio’ de boas energias e informações, me vi em outro mundo, mas na verdade estava no mesmo mundo, só que agora via-o de outra forma, enxergando a violência, a miséria, a corrupção...Mas também as oportunidades, a vontade de mudar, a esperança, um “mundo em cores” (...) A minha vida mudou muito, eu mudei, eu me sinto encorajada para ir em busca do que necessito, do que me faz falta e também para enfrentar meus medos. Aqui eu aprendi e estou aprendendo a olhar mais para mim e tentar descobrir meus segredos e ser alguém melhor sempre. Aqui eu estou aprendendo a lidar com a vida e com minhas dificuldades. Ainda me faltam muitas coisas, mas não esmoreço, não fico parada, ainda que às vezes, devagarzinho. Lucimar Cerqueira Sousa, 16 anos, integrante do grupo Mais de Mil. (SOUSA APUD MILET, 2002, p. 105)

Um teatro que traz belezas, dores e principalmente desabafos de um país desigual, de um estado dominado por um sistema monopolizador e uma cidade que não valoriza a beleza do gueto, da periferia e, principalmente, do indivíduo. (...) Aprendi a conviver e respeitar o diferente e tirar experiência, aprendizado e beleza do que não me é comum. Aprendi a ver a beleza do outro e ver a minha beleza refletida nas ações e atitudes de quem me rodeia. Aprendi a ser amigo e amar sempre sem ter medo de demonstrar o que sinto. Aprendi a ouvir mais e só falar quando preciso for. Entender o que está por detrás de uma fala e a conduzir o debate para um caminho mais proveitoso. Mudou tudo em mim. Meu jeito de me ver, de ver o outro, de encarar o mundo e de ver flexibilidade no caminho para minhas conquistas. Além de reforçar o meu desejo de ver um mundo melhor. Nilton Lopes, 17 anos, morador da Boca do Rio e integrante do grupo Mais de Mil. (LOPES APUD MILET, 2002, p.106)

"Tempestade", "bombardeio", "desabafos", são tentativas realizadas pelos jovens de localizar a sua experiência, encaixá-las no mundo. Contudo esse mundo já não é o mesmo, é outro, e pode ser "em cores"? Aqui a inquietude é revelada, o momento é disparador de novas

conformações, e por isso uma angústia que procura formas possíveis de descrever *uma experiência*. O território como lugar da experiência, na concepção já apresentada de Milton Santos, é componente fundante e regulador dela mesma. O lugar mostra as suas marcas no decorrer e na possibilidade da interação. Já para as formulações pragmatistas aqui acionadas, a experiência é regulada pela situação que,

(...) não é um objeto ou evento singular, ou um conjunto de objetos e eventos. Pois nós jamais experienciamos nem formamos juízos acerca de objetos e eventos isoladamente, mas apenas em conexão com um todo contextual. Este último é que é chamado uma situação (DEWEY, 1980, p.58)

Acreditamos na possibilidade da aproximação dessas concepções já que ambas nos fazem compreender que a situação surge no campo do possível e compreende as tensões, os constrangimentos que marcam a ocorrência da experiência. Desse modo, a situação que é problemática, ela mesma, aciona o processo de investigação, entendido enquanto a dimensão criativa da experiência completa, ou, estética. No caso da produção periférica, a escassez aparece com uma das situações problemáticas e geradora de novas possibilidades no sentido de alterá-la, ou seja, transformá-la.

No caso dos jovens moradores de comunidades periféricas e integrantes de grupos artísticos no CRIA, os constrangimentos que conformam a experiência são tanto aqueles relacionados à escassez e as marcas dos territórios quanto àqueles oferecidos pela linguagem artística, no caso o teatro proposto pela ONG. A situação, assim conformada, aciona o processo de investigação como revelado em relatos como o de Lucimar que diz se ver "num outro mundo" para no mesmo momento reconhecê-lo como "o mesmo", só que visto de outra forma, ou ainda a

fala de Gilson quando reconhece a situação de precariedade como impulsionadora do seu fazer teatral, portanto transformador da sua realidade.

Acreditamos, dessa forma, que a argumentação teórica pragmatista colabora com a possibilidade de pensarmos o fazer artístico desses jovens como dinâmica possível para a instauração da investigação que resulta em novas formas de engajamento do sujeito, no sentido de ação, e, portanto, novas formas de interação com o meio que o cerca, seu ambiente e contexto.

4. Considerações Finais

A reflexão apresentada e os relatos-textos dos jovens analisados neste artigo contribuem para a proposição de que a característica interna responsável pelo caráter transformador das dinâmicas artísticas é a sua potência de conformação enquanto *uma experiência*, o que a caracteriza enquanto experiência estética. Dessa forma, propomos mudar a rota das discussões em torno do papel transformador da arte ao reconhecermos a necessidade de "des-automatizar" a relação entre arte e transformação social. E também, com esse processo, reconhecer a transformação que se dá no cotidiano dos sujeitos que se re-inventam ao refazerem sua inserção social, a partir de novos e diversos modos de engajamento. A complexificação desse debate nos leva ao entendimento de que a garantia de um novo engajamento dos sujeitos com o mundo não pode ser tomada simplesmente pela participação na atividade de criação ou artística. Para que a experiência tenha um caráter estético, e não seja mais uma daquelas que reconhecemos como efêmeras, cotidianas, incompletas, ela precisa se desenvolver até a sua

cessação por características que são internas à sua própria dinâmica, essa participação integrada é condição para seu caráter singular e resultado da dinâmica de criação e padecimento que a constitui.

Essa percepção também contribui para questionarmos se as ações propostas pelo CRIA, ou por qualquer outra instância, funcionam da mesma maneira para todos os indivíduos. Reconhecemos que não. A relação de interação que move a experiência é sustentada pela adesão, que está relacionada à possibilidade de engajamento suscitada pelas condições da própria experiência. Portanto, ela é capaz de alterar o sujeito mesmo e sua forma de engajamento com o mundo, a transformação passa a ser um resultado possível dos fazeres artísticos, em suas mais variadas formas e linguagens.

Referências Bibliográficas

- HYPERLINK "<http://lamestiza-revista.blogspot.com/2007/11/arte-politica-y-jvenes.html>" *ARTE, política y jóvenes - ¿cuándo se juntan y cuándo no?* Revista Eletrônica La Mestiza. Buenos Aires, v. 2, novembro de 2007. Disponível em HYPERLINK "<http://lamestiza-revista.blogspot.com/Acesso>" <http://lamestiza-revista.blogspot.com>. Acesso em 30 de agosto de 2008.
- DEWEY, John. Arte como experiência. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. _____. Lógica: a teoria da investigação. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética?. In: **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) **Cultura e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. MILET, Maria Eugênia. **Uma tribo a**

mais de mil. Dissertação/ Mestrado em Artes Cênicas – UFBA. Salvador, 2002. QUERÉ, Louis. Le caractère impersonnel de l'expérience. In: **II Simpósio Internacional de Comunicação e Experiência Estética.** Belo Horizonte, UFMG, 2007. SALLES, Écio. Culturas Transitivas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) **Cultura e Desenvolvimento.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. VALVERDE, Monclar. **Estética da Comunicação - sentido, forma e valor nas cenas da cultura.** Salvador: Quarteto, 2008.

Daniela Abreu Matos

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

d.abreu.matos@gmail.com