

## **CORPO EM CASA: EXPERIMENTOS PARA TRANSFORMAR O MUNDO**

Nirlyn Karina Seijas Castillo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta a experiência do projeto artístico Corpo em Casa e discute seus atravessamentos nas esferas políticas, estéticas e de gestão. A partir do relato dos diversos mecanismos que dito projeto adotou, nos seus 8 meses de funcionamento, se tecem reflexões sobre a relação entre artistas, públicos, produção de conhecimento, experimentos para emancipação e libertação, experimentos de convívios não autoritários, experimentos para a gestão de projetos culturais, dentre outros.

Corpo em Casa esteve vinculado ao ativismo feminista, à luta das artes pela valorização da produção cultural e por formas de vida alternativas, à criação artística porque promoveu a remontagem/recriação de obras de dança para espaços não convencionais e domésticos, à formação de espectadores por suas dinâmicas em relação ao público, à formação de artistas-cidadãos pela lógica de autogestão coletiva do espaço e dos recursos, à prática democrática pelas suas formas de decisão/ação internas.

O objetivo fundamental nesta reflexão é reconhecer a potência das propostas artísticas como espaços de experimentação e produção de conhecimento do social fora dos paradigmas tradicionais e pontuar como esse processo se deu dentro do Corpo em Casa.

**Palavras-chave:** arte e feminismos, arte e ocupação de espaços não convencionais, arte e política, arte e transformação social.

### **Introdução**

Corpo em Casa foi uma proposta inédita na cidade de Salvador, realizada entre abril e novembro de 2016, que propôs uma temporada continuada de 5 meses de apresentação de obras de danças, num Casarão do Centro Histórico de Salvador, Casarão Barabadá, gerido completamente pelas artistas envolvidas, sem nenhum apoio financeiro do Estado, oferecendo uma programação que contou com 11 proposições cênicas, de 17 artistas (entre coreógrafas, bailarinas e colaboradoras), desenvolvendo um espaço de resistência intenso e coeso num momento em que a crise política, econômica e social só recrudescia no Brasil.

A experiência Corpo em Casa se constitui como um experimento de cunho sóciopolíticoestético no qual o próprio desafio de “fazer acontecer” estava no centro da produção de conhecimento, e onde os artistas envolvidos desenvolveram as competências necessárias para responder com sucesso aos desafios executivos, artísticos e de gestão. Toda a proposta Corpo em Casa visou sempre nossa autotransformação a

---

<sup>1</sup> Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade- IHAC/UFBA. E-mail: nirlynseijas@gmail.com

partir de uma ação que modificava as relações artísticas, trabalhistas e políticas que temos com nosso contexto, transformando-o dialeticamente.

### **Das nossas experiências prévias.**

Em fevereiro de 2016 fiz o convite para Thiago Cohen, Ana Brandão e Nefertiti Charlene, de realizarem comigo uma iniciativa que fizesse confluir nossos interesses artísticos, políticos e de gestão, trazendo outras artistas para trabalhar em conjunto, no Casarão Barabadá – onde tínhamos feito uma curta temporada entre agosto e setembro de 2015.

A proposta inicial era utilizarmos a dinâmica que tínhamos desenvolvido em aquela temporada, para criar uma nova programação maior, na qual cada obra pudesse se apresentar pelo menos 6 vezes, dando espaço para o amadurecimento das obras, para o aumento sistemático do público e para exercitarmos habilidades curatoriais e criativas.

Com esses três artistas construímos a estrutura base do Corpo em Casa. Nenhum de nós tinha experiência prévia específica com um projeto desta duração temporal, porém tínhamos outras experiências diversas de gestão de projetos que, de alguma forma, nos prepararam para assumir o desafio de criar esta nova estrutura.

Nefertiti Altan tinha experiência na área de gestão de projetos de ativismo político vinculado a comunidades feministas, Ana Brândão e Thiago Cohen tinham experiência de gestão de pequenas temporadas em espaços culturais alternativos e eu, tinha experiência da gestão e produção da Plataforma Internacional de Dança – que era um formato parecido a um festival onde haviam mostras de espetáculos, seminários, oficinas, etc. E havia desenvolvido entre 2012 e 2014 uma pesquisa sobre curadorias latino-americanas e suas ações políticas e tinha ficado fisgada com uma noção ainda não experimentada por mim que era a de “curadorias de acompanhamento”, na qual os curadores propunham aprofundamentos, contextualizações, campos teóricos, associações durante os processos de criação dos artistas, e ainda acompanhavam de perto as montagens das obras, pensando a ordem de fruição, o percurso do público, as dinâmicas, etc no espaço de exibição/apresentação.

Ressalto essa questão da experiência pois parte da reflexão aqui proposta tem a ver com a capacidade que tem os projetos artísticos de partir dos nossos repertórios subjetivos e cognitivos anteriores para organizar outras formas de experiências inusitadas, inéditas, etc. Reconheço que só pela ampliação dos nossos repertórios e

experiências poderemos imaginar um mundo fora do machismo, patriarcado, autoritarismo, dominação.

### **Curadorias de acompanhamento**

O Corpo em Casa foi um espaço em que pudemos experimentar nossa forma de ser curadores acompanhantes. Para isto determinamos que a iniciativa seria realizada no Casarão Barabadá, sempre às quintas feiras 19:30h. Abrimos uma convocatória para artistas interessadas em participar e chamamos a outros que já conhecíamos e que podiam dialogar com as obras curadas. Nesta convocatória já anunciávamos o desejo de que as obras fossem adaptadas e remontadas no casarão, com o acompanhamento das curadoras. Assim, quem se inscreveu, de alguma forma, iria experimentar conosco que tipo de relação artista/curador/artista podia acontecer.

Estabelecemos dois eixos temáticos para essas obras: feminismo e cultura popular, que após curadoria ficaram atreladas e das quais predominou o feminismo como um fio condutor de toda a programação.

Este feminismo foi entendido como a predominância de mulheres artistas querendo pensar e fazer trabalhos que reconfigurassem o imaginário corporal e simbólico que temos de mulher – sem essencialismos, que denunciassem nossas tragédias, que criassem espaços para o convívio profundo e cuidadoso entre elas, que enunciasse a presença de nossos desejos e sacrifícios na busca de um mundo onde possamos viver sem medo, sem opressão, sem violência. Não houve uma necessidade clara de nos identificarmos com correntes feministas específicas, mas é claro que o feminismo pós-colonial nos dizia respeito. Discussões, ações e performances feministas atravessaram o Corpo em Casa que se instaurou como uma microcomunidade alternativa contra o modelo patriarcal, autoritário e machista.

Durante todo o processo de realização, o critério de resolução dos problemas, conflitos e desafios, esteve determinado por pensar formas de relação que nos colocassem em situação de parceria com as outras companheiras, que dessem espaço para cada diferença e cada subjetividade, e que nos obrigasse a nos colocarmos honestamente frente às outras, evitando o autosilenciamento e enfrentando o medo ao atrito e ao conflito. Tanto nas resoluções de gestão quanto artísticas, o exercício de uma participação ativa, generosa, incisiva e suave ao mesmo tempo foi fundamental.

Entendemos esse exercício como indispensável para conviver num projeto temporário democrático e feminista.

A seleção das obras para a programação inteira foi feita por Nefertiti Charlene, Ana Brandão, Thiago Cohen e eu, e contamos com Naiara Rezende para todo o pensamento audiovisual que acompanhou o projeto. Organizamos as obras em 5 programações, que mudaram cada mês. A curadoria de julho teve duas sessões, a de agosto 4 sessões, a de setembro teve 3 sessões (a pesar de estarem previstas 4), a de outubro/novembro teve 6, e a obra que encerraria o Corpo em Casa teve duas sessões também.

A curadoria de acompanhamento aconteceu intensivamente durante o mês de junho e julho, e foi se espalhando ao longo dos meses a medida que as montagens foram acontecendo. Cada grupo de obras teve 4 ensaios no espaço para adequar-se ao casarão, para decidir a ordem e dinâmicas de apresentação e para criar vínculos entre os artistas envolvidos que os trouxessem para o lugar de criação coletiva, crítica e compartilhamento das próprias criações e as dos colegas. Nestes espaços curadores estivemos atentos a trazer fios condutores entre as obras, a questionar formas de mostrar os trabalhos, de provocar relações entre as obras, dentre outras operações específicas para cada conjunto.

E ainda durante as semanas de apresentação existia sempre um encontro semanal no qual todos os envolvidos (artistas, contrarregras e curadores) compartilhavam a experiência de estar com os públicos, pensar em mudanças, avaliar o que funciona ou não, pensar se as hipóteses feitas tinham se cumprido, propor aprofundamentos e novos riscos cênicos.

Artisticamente as obras tiveram 4 (ou mais) oportunidades para se testar, para experimentar possibilidades e modificar seus caminhos. Corpo em Casa era, ao mesmo tempo, espaço de apresentação e laboratório constante de criação, onde o caminho era errático e onde a instabilidade das estruturas nos permitiam pensar o espaço de performance como um espaço realmente aberto a interferências da experiência.

A processualidade, a escuta, o diálogo, a generosidade com o vivido, se tornaram pilares da estrutura curatorial do Corpo em Casa.

As curadorias funcionaram como acompanhantes, mediadoras e instigadoras dos desafios artísticos que todos os envolvidos tiveram ao repensar suas obras dentro do espaço doméstico, em relação às obras de cada programação e ao se mostrar às pessoas.

## **Vivendo como artistas-etc**

Outro aspecto relevante se instaurou no perfil mesmo das artistas envolvidas. Faz algum tempo, na pesquisa do mestrado, topei com um texto do artista Ricardo Basbaum chamado “Amo os artistas-etc”. Esse texto valoriza uma certa condição dos artistas que adotam várias funções para verem realizados seus empreendimentos, ele propõe que:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc);

E afirma que nesta forma de enunciação deveremos considerar que:

Artistas-etc não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a comprometerem diversos que revelam não apenas uma agenda cheia mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. [...] O ‘artista-etc’ traz ainda, para o primeiro plano, conexões entre arte e vida (o ‘an-artista’ de Kaprow) e arte e comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento [...] Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento (BASBAUM, 2005).

Essa provocação calha perfeitamente em nós, que fazia algum tempo estávamos agindo em diversas funções e considerando esse multitarefismo indispensável para nossos engajamentos. Desta forma, a proposta para o Corpo em Casa foi aprofundar essa noção, toma-la como potência e como procedimento. Convidar às artistas e expressamente avisá-las que o que estávamos convocando eram artistas-etc foi um passo para legitimar o fazer que deste lado do mundo é tão normal, mas que ainda hoje continua a ser questionado pelos mercados centrais dos países poderosos que insistem em ver na multiplicidade de funções uma falta de profissionalismo e de competência.

Desta forma, todas as artistas do Corpo em Casa precisaram se envolver diretamente na produção, divulgação e contraregragem ao longo da temporada. Não concebíamos apenas dançar e sair. Esse entendimento como artista/produtora/criadora/divulgadora/vendedora, etc foi um dos desafios mais complexos, porém, ao longo do processo, a maioria das envolvidas conseguiram

compreender as dimensões integrais que faziam o mecanismo Corpo em Casa funcionar. Os artistas que estavam dançando no mês de julho, podiam se tornar bilheteiros, ou colaborar com a luz, som, montagem, dos meses seguintes, e devia colaborar sempre com a divulgação e venda de ingressos para garantir a realização das sessões.

Poucas na equipe tinham tido essa experiência de deslocamento constante de função, e de envolvimento por longas temporadas com um coletivo de artistas, onde a lógica do compartilhamento, de tomada de decisões e de exercício constante de venda de ingressos, fosse tão relevante e fundamental. Ao longo do processo, fomos todos entendendo os por quês de cada espaço da estrutura. Ainda era preciso refletir sobre a importância desses papéis mesmo quando se tem algum apoio financeiro para desenvolver nossas práticas.

Desta forma, o trabalho técnico (som e montagem de luz), da técnica da bilheteria (dados a serem recolhidos, funcionamento mais eficiente de entregar ingresso, etc), da lógica de contrarregra (conexões elétricas, troca de lâmpadas, manuseio de refletores, operação cuidadosa da luz e do som durante as apresentações) e da preparação do lanche para todos (cozinhar compartilhadamente alimentos saudáveis e suficientes para a equipe toda) era compartilhado entre várias artistas que passavam os conhecimentos às próximas responsáveis; o trabalho de montagem, operação técnica e desmontagem do casarão era compartilhado por todas.

Outra regra do funcionamento era que a casa devia ser desmontada e montada de novo para acontecer cada sessão. O Casarão Barabadá tem moradores. Nesse tempo 4 pessoas moravam ali, e a condição para ocuparmos era entrar e sair devolvendo tudo como estava. Nós podíamos usar quase todos os cômodos que eram habitados por pessoas, sempre tirássemos todos os objetos e os colocássemos de volta ao final de cada sessão. A complexidade disto trouxe, ao mesmo tempo, alguns prejuízos que derivavam de estarmos mexendo nos objetos da casa (um dia a geladeira quebrou porque deixamos desligada sem querer), como trouxe um senso de familiaridade e comunidade que dificilmente pode ser instalada no espaço de teatro ou galeria. Desmontar e remontar toda vez o quarto de alguém implicava em um exercício de generosidade para com as moradoras. Essa generosidade era sempre de ida e volta, das moradoras que abriram as portas para o Corpo em Casa, e das artistas para cuidar e zelar pelo bom funcionamento da casa, enquanto estava sob nossa responsabilidade.

Com esse condicionante, chegar horas antes para desmontar coletivamente armários, descolar móveis, sofás, roupas, para poder fazer a montagem mesma das obras

era uma tarefa coletiva, que nos fez refletir e praticar muito a pontualidade e a corresponsabilidade com as outras e com o espaço íntimo dos moradores, uma vez que, qualquer descuido se configurava em desigualdade de esforço entre as envolvidas. A pontualidade não era justificada pela disciplina, mas pela concretude da necessidade do trabalho coletivo simultâneo no espaço.

Uma microcomunidade alternativa havia nascido quando toda quinta feira por quase um semestre chegamos ao Casarão Barabadá às 13h e saímos às 22h.

### **Quando o público é nosso parceiro e testemunho**

Em relação ao público, os desafios começavam no momento mesmo em que pensamos a montagens das obras. Por onde as pessoas vão entrar? Qual é seu percurso? Quantas pessoas mínimo e máximo para que experiência funcione? Como fazer uma “festa” cênica e lidar com o possível esvaziamento?

Entre 2007 e 2009 morei em Buenos Aires. Acredito que é uma experiência muito particular para qualquer artista do mundo, pois em lá, as obras ficam em cartaz por 5 ou 6 meses, e costumam voltar cada ano e se manterem por meses. Como o fazem? É claro que existe uma cultura de fruição de artes cênicas, mas vai além disso. Há muitos teatros adaptados em casarões, onde cabem entre 30 e 70 pessoas. E usam um sistema de reservas que colabora com que os produtores avaliem o fluxo de pessoas e interesse para cada sessão.

Propus para nós um desafio parecido, adaptado à nossa realidade. Em Salvador atualmente as pessoas não costumam priorizar a fruição de artes – nem mesmo os artistas, e as pessoas não costumam pagar pelo trabalho artístico. Ambos desafios colocam a um projeto como *Corpo em Casa* em uma empreitada homérica: precisávamos fazer nossos amigos, familiares, colegas, conhecidos entender a importância de aparecer, de colocar a carne junto conosco neste casarão. Entender que sem eles não faz sentido nada do que fazemos, entender que é por nós e por eles que cada escolha é feita. *Corpo em Casa* era uma festa organizada com esforço, entrega, amor, então fazia sentido que nossos convidados soubessem que realmente os queremos ver. Soa romântico, mas não é tanto.

Considerando isto, os curadores propusemos a seguinte lógica: todas devíamos garantir a venda e reserva de ingressos antecipadamente. O ingresso valia R\$ 25 dos quais R\$ 5 era destinado à própria pessoa que vendia ou reservava tais ingressos. Esses



R\$ 25 não era um valor que pagaria os custos do projeto, mas era o mais caro que podíamos cobrar, já que na cidade, propostas deste tipo costumam ser de graça, “pague quanto quiser”, ou patrocinadas.

Para cada sessão existia uma lista de reservas online, na qual todos íamos incluindo os dados das nossas vendas (nome, email, telefone). A venda podia acontecer parcelada, ou os convidados podiam pagar na própria bilheteria. Na tabela de reserva deviam estar registradas e confirmadas, no mínimo, quantidade de pessoas correspondente à quantidade de pessoas envolvidas naquela programação específica. Por exemplo, se essa noite tivéssemos 7 artistas, 2 bilheteiros, 3 contraregras, 1 curador, na reserva deviam ter pelo menos 13 pessoas para fazermos a sessão acontecer. Isso nos dava uma noção clara de quantas pessoas mínimo viriam e quem eram.

Um dia antes, os reservados recebiam uma confirmação por email, e duas horas antes da sessão recebiam uma ligação ou mensagem do bilheteiro confirmando de novo sua presença. A lotação do espaço variava de 30 a 60 pessoas máximo por sessão, a depender da montagem e do percurso que o público faria dentro do casarão durante as obras.

Esta dinâmica nos desafiou a pensar em estratégias de divulgação individualizadas. Geralmente, uma hora de cada ensaio era dedicado a estarmos nos telefones celulares convidando, confirmando, reconvidando pessoas para garantirmos o público de cada sessão. O início deste processo foi bastante difícil, pois não estamos acostumados a reiterar um convite mais de uma vez. Nos sentíamos envergonhadas. parecia que estivéssemos “pedindo”. Muitas conversas tivemos em relação a como fazer acontecer essa dinâmica com menos peso e mais legitimação.

Contudo, ao longo da temporada, todos os artistas, vendo o mecanismo funcionar, se sentiram cada vez mais empoderados a vender ingressos, sempre convocando discussões sobre o valor do projeto, a necessidade de pagar para assistir, a relação entre custo-benefício, etc. Cada um teve que desenvolver argumentos diversos para vender ingressos para as obras em que dançava e as que não também, desenvolvendo um sentido de pertença ao projeto como um todo, que foi nos vinculando como coletivo.

A longa duração do projeto também beneficiou o processo de formação de espectadores, pois haviam chance de chegar na semana seguinte, ou na seguinte, ou no mês seguinte, e “ficar sabendo” por outras pessoas que já tinham aparecido, e se sentir curioso/interpelados de chegar pela “insistência” das artistas envolvidas.



As reflexões que fizemos individual e coletivamente em relação ao público como peça fundamental para a arte que fazemos, foram reveladoras e nos colocaram no lugar de reconfigurar completamente a noção de “público” como massa homogênea que está no escuro do outro lado da cena. Essa noção que tanto acompanha um tipo de arte para a contemplação da beleza, não fazia sentido no Casarão Barabadá.

Não apenas pela proximidade cênica que a casa permite, mas sobretudo pelo trabalho de venda e reserva de ingressos, o público deixou de ser “desconhecido” e “avulso” e se tornou mais uma figura de testemunho, de coparticipantes, de micropatrocinadores, de torcedores. E isso foi evidente tanto para nós quanto para “eles”, pois nos relatos que recebemos das pessoas que nos visitaram o elemento “cuidado com o público” foi sempre ressaltado. As pessoas se surpreendiam de quanta energia e dedicação nós oferecíamos a cada convite, a cada pessoa que nos acompanhava. O tipo de relação estabelecida foi muito mais íntima e profunda do que em qualquer outro projeto em que tivéssemos participado antes.

### **Criando formas de gestão de recursos democráticas:**

A gestão do dinheiro também foi um diferencial. Criamos uma estrutura que “desse conta” da lógica instaurada para este projeto específico. Todo o dinheiro arrecadado, com exceção dos R\$ 5 dos ingressos vendidos, foi para um caixa geral. Os dados dessa arrecadação estavam numa tabela online, disponível a todas as integrantes da equipe. Existiam 3 funções a serem realizadas – Dançar (60%), Divulgar (5%) e Contraregrar/Bilheteria (35%), que tinham peso e frequências diferentes dentro do geral. Por exemplo, uma pessoa podia fazer 4 danças, 7 contraregras e 1 divulgação. Cada função tinha um valor diferente e assim cada artista recebeu um cachê correspondente aos trabalhos que desenvolveu dentro do projeto.

Cada cachê foi calculado especificamente para que refletisse a dedicação e tempo investido de cada integrante. Como não sabíamos quanto dinheiro arrecadaríamos no final do Corpo em Casa, a frequência de trabalho se tornou a medida de divisão dos recursos.

A ideia fundamental era pensar formas alternativas de divisão de dinheiro, que partissem da transparência e da justiça como princípios fundamentais, construindo uma “contramão” das práticas cotidianas na produção cultural na cidade. Normalmente os cachês são estabelecidos antes de começar os projetos, às vezes sem estabelecer cargas

horárias nem funções específicas, o que geralmente desdobra numa incompatibilidade entre o feito e o valor recebido pelo fazer. Além disso, o costume geral é que as planilhas orçamentárias são sempre privadas e sigilosas, administradas apenas pela pessoa encarregada pela administração das contas e o líder do projeto. A negociação sobre valores e funções se faz um a um separadamente, prática que infiro é herdada das dinâmicas empresariais de início de século que procuravam evitar a associação entre trabalhadores e estimular empreendimentos e atitudes individuais e individualistas.

No Corpo em Casa, a bilheteria era manejada por dois responsáveis, que mudavam cada mês, e os dados da arrecadação eram subidos a uma planilha compartilhada online com todos. Os valores totais, as frequências de trabalho e os cachês de cada participante ficou visível para todos. Finalizadas todas as temporadas, fizemos um almoço com todas as participantes, prestamos contas de todos os valores, fizemos as contas individualizadas e os pagamentos foram realizados.

Porém, a tecnologia criada é muito mais relevante pelo conhecimento que oferece do que pelo retorno financeiro especificamente. A participante que recebeu o maior cachê obteve R\$ 900,00 por 6 meses de trabalho. Isto deixa em evidência a insustentabilidade financeira deste tipo de projetos no contexto cultural atual. A aposta é a longo prazo quando possamos contar com públicos que contribuam, na verdadeira medida das suas possibilidades, com o fazer cultural que usufruem. De qualquer forma, o aprendizado neste sentido trouxe outras formas de construir a relação recursos financeiros-produção cultural, e isso era urgente para quem participou.

### **Corpo em Casa como experimento de transformação das dinâmicas sociais.**

O Corpo em Casa pode ser visto como uma iniciativa de transformação de mundo que se configurou como uma experiência progressista libertadora (FREIRE), na qual os “temas geradores” dos conteúdos cognitivos surgiram da problematização da própria prática profissional/vida dos envolvidos. Nesta perspectiva, a ideologia progressista reconhece que todos os seres humanos, mesmo crianças, tem os conhecimentos necessários para partir para uma prática criativa na qual vai aprender “fazendo”. Se parte do pressuposto que tudo o que vivemos foi criado culturalmente pelos atores dessa cultura e que, portanto, outras possibilidades poderão ser criadas por esses mesmos atores.

O conhecimento colhido nesta ocupação do Casarão Barabadá foi desenvolvido na interface entre as propostas dos curadores, as problemáticas de vários níveis (artísticos, de convívio, financeiros, de gestão, etc) e as formas de resolução destas problemáticas que as participantes propunham. A reflexão coletiva e a toma de consciência sobre feito, sobre as escolhas e caminhos, foram fundamentais para potencializar e aprimorar nossa capacidade de criar essa microcomunidade alternativa.

Perguntas, silêncios, apoio incondicional, escuta, exposição dos nossos próprios pontos de vista com argumentações longas e “didáticas”, foram ferramentas de experimentação no Corpo em Casa. Aqui se fez sempre necessário visibilizar as coerências e incoerências dos nossos acionamentos em relação as ideias políticas norteadoras do projeto como proposta artístico-cidadã. Isso permitia que as artistas visualizassem as conexões entre todos os elos da cadeia de ações que permitiam a realização das sessões a cada quinta, nesses 5 meses.

Descobertas aconteceram para todos. Fomos artistas, curadoras, gestoras, contrarregras, montadoras, bailarinas, e essas diferentes funções geraram níveis de associação indispensáveis para a transformação de mundo que estávamos procurando. A noção de artistas-etc cobrou corpo, carne, materialidade neste modelo de produção artística.

A preservação dos espaços de discussão, de sistematização, de reorganização das rotas e a construção de acordos temporários foram indispensáveis para permitir a gestão, sempre abertos a mudanças para acompanhar os deslocamentos subjetivos das envolvidas.

O diálogo foi priorizado como método de trabalho e relações horizontais e móveis foram sempre experimentadas. As autoridades eram fluidas e mudavam de mês para mês. Às vezes alguém estava mais à frente do processo, às vezes outras, o que nos permitia também perceber e refletir sobre os modos de gerir vinculados aos modos de ser e as particularidades subjetivas de cada um. Quando o diálogo faltou, o projeto todo parou para fazermos uma instância de diálogo que permitisse sua continuação.

Foi o caso de setembro, quando a equipe envolvida começou a sentir que os acordos feitos estavam sendo constantemente violentados, o que afetava as relações subjetivas entre as mulheres, e conseqüentemente suas performances. Ali, talvez o maior desafio foi entender que devíamos cancelar uma sessão aberta ao público para parar tudo e conversar.

Aqui foi momento de entender e repensar para quê e por que estávamos embarcados neste Corpo em Casa, e revisitar motivações iniciais políticas, ativistas e artísticas, onde o público e as apresentações faziam parte mas não eram mais importante do que as relações humanas estabelecidas entre estas mulheres artistas. O diálogo, o choro, a angústia, a exposição, foram norteadoras de uma retomada que nos realinhou. Fazer de gestão, fazer artístico e fazer público precisavam estar alinhados para o Corpo em Casa continuar sendo o que ele era: um projeto de dimensões políticas inéditas para todos nós.

Entender que o Corpo em Casa tinha sido um espaço concreto de aprendizado onde o aprendizado era atravessado pela dialógica entre viver, fazer, reconhecer as conexões e criticá-las (LUCKESI, 1991) modificou nosso mundo concretamente.

Desta forma, finalizo esta reflexão, reivindicando a capacidade libertária e emancipadora (para usar as palavras de Paulo Freire) de iniciativas artísticas coletivas que estão sendo continuamente testadas por nós da área da dança. Pensar estas iniciativas sob esta perspectiva poderia deslocá-las do papel acessório que a sociedade em geral lhes confere, e colocá-las no centro da discussão sobre democracia, cidadania e práticas de humanidade que tornam significantes nossas experiências artísticas. Inclusive poderia oferecer caminhos abertos e férteis para aprofundarmos a transformação que produzimos nesta microescala, pela adaptação deste tipo de formato a experiências concretas em outros âmbitos (educação formal, gestão de projetos sociais e comunitários, instituição familiar, etc).

A mudança do mundo começa em nós. Corpo em Casa é mais uma proposta que testa formas diversas de relação entre dança e vida, colocando seus fazedores frente a desafios transformadores que os tira do lugar de espectadores da própria vida, e os desloca para o centro da potência da ação e da mudança deste mundo.

Por último, não há como fechar esse artigo sem enunciar as participantes desta empreitada que chamamos de Corpo em Casa:

Daniela Amoroso – Coordenadora e Dona do Casarão Barabadá, Bruna Teixeira, Graciene Ávila e Georgia Boni – moradoras do casarão. Bárbara Freitas, Dj Oli, Lucas Lago, Heloísa Maria, Flora Rocha, Patrícia Leitão, Carolina Diniz, Inah Irenam, Fabiola Julia, Marília Daniel, Brisa Morena, Thaís Gouveia, Daniela Lisboa, Douglas Rodrigues – Artistas-etc convidadas. Brenda Medeiros – assessora de imprensa. Carla Almeida, Rafael Villanueva, Raiane Vasconcellos e Naiara Rezende – artistas audiovisuais-etc. Ana Brandão, Nefertiti Altan, Thiago Cohen e Nirlyn Seijas – artistas curadoras-etc.

## **BIBLIOGRAFIA**

BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc.* Em: Rodrigo Moura (Org.), Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

LUCKESI, Cipriano. *Tendências Pedagógicas da Prática Escolar.* Em: Filosofia da Educação. Cortez Editora, São Paulo, 1991. Pag 54-74.

CASTILLO, Nirlyn. *Prácticas Curatoriais como possíveis ações políticas: perspectivas latino-americanas.* Orientador: Prof. Dr. Carlos Bonfim. Dissertação (mestrado). UFBA- IHAC, Salvador, 2014.