

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Belas Artes**

**Programa de Pós-graduação em Artes**

Luciana Lanza de Melo Franco

**APRENDER DANÇA: movimentos na ocupação do Espaço Comum Luiz Estrela**

Belo Horizonte

2025

Luciana Lanza de Melo Franco

**APRENDER DANÇA: movimentos na ocupação do Espaço Comum Luiz Estrela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Córdova Christófar

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.307 Franco L. L. M., 1984-  
F825a Aprender dança [recurso eletrônico] : movimentos na ocupação do  
2025 Espaço Comum Luiz Estrela / Luciana Lanza de Melo Franco. – 2025.  
1 recurso online.

Orientadora: Gabriela Córdova Christófaro.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Dança – Estudo e ensino – Teses. 2. Dança – Aspectos sociais –  
Teses. 3. Movimentos sociais – Belo Horizonte (MG) – Teses. 4. Arte  
e sociedade – Teses. I. Christófaro, Gabriela, 1972- II. Universidade  
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LUCIANA LANZA DE MELO FRANCO** - Número de Registro **2023703772**.

Título: **“APRENDER DANÇA: movimentos na ocupação do Espaço Comum Luiz Estrela”**

Profa. Dra. Gabriela Córdova Christófaro – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Raquel Pires Cavalcanti – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Gilberto Amâncio de Almeida - Titular - EBA/UFMG

Prof. Dr. Vanilto Alves de Freitas – Titular – Universidade Federal de Uberlândia

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 17/09/2025, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Pires Cavalcanti, Professora do Magistério Superior**, em 19/09/2025, às 13:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanilto Alves de Freitas, Usuário Externo**, em 22/09/2025, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Amancio de Almeida, Professor do Magistério Superior**, em 29/09/2025, às 13:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 30/09/2025, às 09:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4554732** e o código CRC **23367477**.



*Dedico este trabalho a minha mãe, Aida. professora da educação básica da rede pública estadual e de atendimento educacional especializado. Com ela, aprendi a beleza de ocupar territórios, munida de esperança e amor.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por acolherem e viabilizarem o desenvolvimento da minha pesquisa, em ambiente criativo e inspirador.

À minha querida orientadora, Gabriela Córdova Christófaro, por me ensinar tantas coisas, me instigar, me desafiar, e por acreditar em mim. Obrigada por essa dança!

À Profa. Raquel Pires Cavalcanti, ao Prof. Vanilto Alves de Freitas (Vanilton Lakka) e ao Prof. Gilberto Amâncio de Almeida, membros da banca de qualificação e de defesa da pesquisa de mestrado, pela inspiração e incentivo.

Ao Fábio, pela parceria dia após dia. Pela inspiração, como artista. E por todos os sonhos que compartilhamos e realizamos juntos.

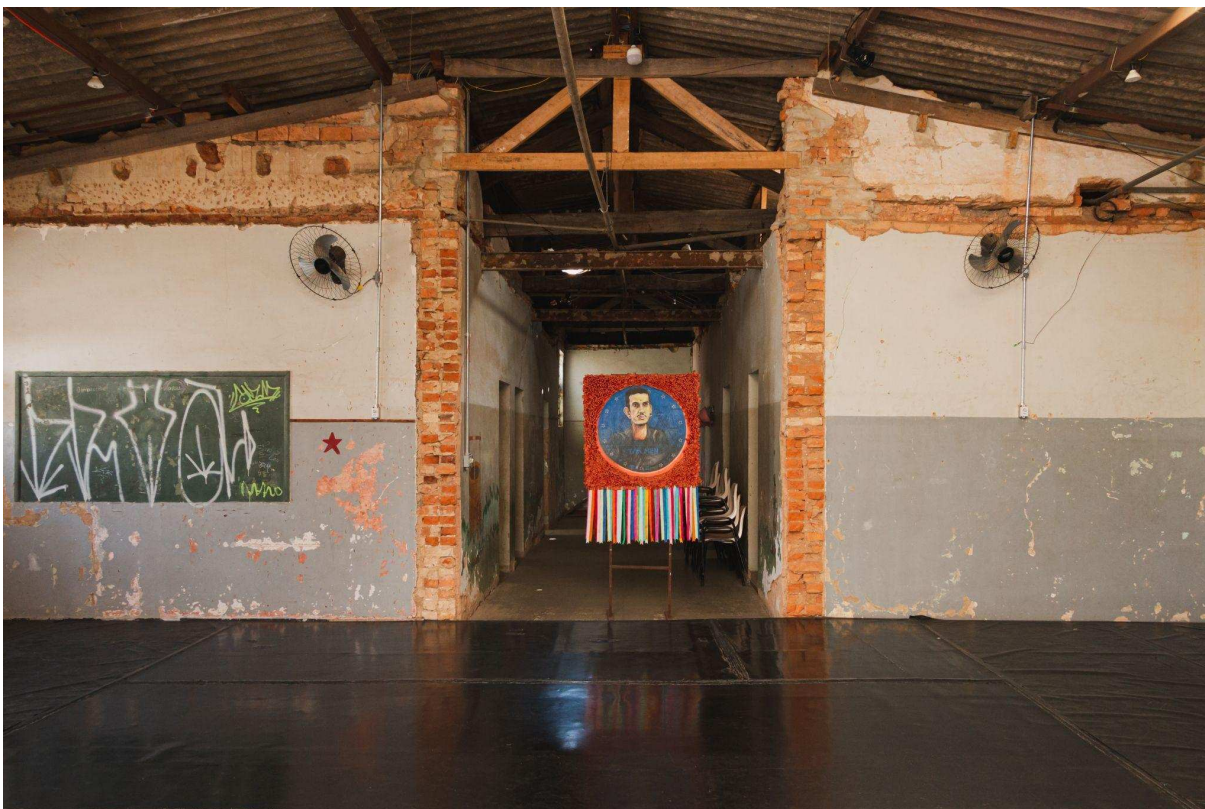
À minha mãe, Aida, e ao meu pai, Wagner, por possibilitarem um ambiente constante de amor e respeito, onde pude crescer e aprender.

À minha irmã, Renata, pelo exemplo, referência e inspiração em tantos aspectos, desde criancinha.

Ao meu irmão, Lucas, pela parceria, alegria constante e simpatia contagiante.

Às companheiras e companheiros, amigas e amigos do Espaço Comum Luiz Estrela, pela oportunidade de poder arriscar, experimentar, inventar e dançar juntas!

Às mestras e aos mestres, e a todas as danças e andanças pelas quais passei para chegar até aqui!



**CHÃO D'ESTRELAS - ESPAÇO COMUM LUIZ ESTRELA**

Foto: Rosa Ros

## RESUMO

A pesquisa aborda experiências de aprendizagem em dança no contexto da ocupação cultural urbana Espaço Comum Luiz Estrela (ECLE), localizada na fronteira entre a zona centro-sul e a zona leste da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. O objetivo se constituiu em identificar, numa perspectiva política e artística, aspectos de um ensino-aprendizado em dança que nasce junto a movimentos sociais e de luta. A pesquisa, de caráter qualitativo e exploratório, conforme Gil (2010) traçou uma análise crítico-interpretativa, com base em referenciais teóricos, materiais em foto e em vídeo, além da experiência da pesquisadora bailarina, que faz parte da ocupação desse espaço, desde o seu início. No estudo, interessou a noção de território e a relação entre território e educação, em autores, como Milton Santos (1994), Muniz Sodré (2020), Nêgo Bispo (2023) e Krenak (2022); o corpo-território, em Célia Xakriabá (2020); o conceito de território educativo (Goulart, 2020; Macaé Evaristo, 2020); a educação, em perspectiva social (Arroyo, 2004; Freire, 1986, 2018; hooks, 2019); a relação entre dança e política em autores, como Lepecki (2012); Inaicyra Falcão (2015), bem como a 35ª Bienal de Artes Coreografias do Impossível (2023). A aprendizagem em dança no ECLE apresentou algumas características principais. São elas: ocupar e cuidar; dançar a luta; improvisar; memória e rastro; roda e cortejo; festa, acontecimento e rito. O aprender dança na ocupação Espaço Comum Luiz Estrela acontece através de experiências diversas, em oficinas, na apreciação de obras de dança, no encontro com a Capoeira Angola e com outros grupos ocupantes, nos eventos e encontros promovidos e envolveu um público constituído por artistas, movimentos sociais da cidade, estudantes e pesquisadores do ensino formal, e a comunidade local. Este trabalho apresenta, por consequência, um registro histórico da ocupação, a partir das danças ocorridas ali.

Palavras-chave: dança; ensino-aprendizagem; ocupação; território; Espaço Comum Luiz Estrela.

## ABSTRACT

This research addresses dance learning experiences in the context of the urban cultural occupation Espaço Comum Luiz Estrela (ECLE), located on the border between the south-central and east zones of the city of Belo Horizonte, Minas Gerais. The objective was to identify, from a political and artistic perspective, aspects of dance teaching and learning that arise alongside social and combative movements. The research, qualitative and exploratory in nature, as described by Gil (2010), involved a critical-interpretative analysis based on theoretical frameworks, photographic and video materials, and the experience of the researcher-dancer, who has been part of the occupation of this space since its inception. The study focused on the notion of territory and the relationship between territory and education, drawing on authors such as Milton Santos (1994), Muniz Sodré (2020), Nêgo Bispo (2023), and Krenak (2022); and the body-territory, as discussed by Célia Xakriabá (2020). The concept of educational territory (Goulart, 2020; Macaé Evaristo, 2020); education from a social perspective (Arroyo, 2004; Freire, 1986, 2018; hooks, 2019); the relationship between dance and politics in authors such as Lepecki (2012); Inaicyrá Falcão (2015), as well as the 35th Biennial of Arts Choreographies of the Impossible (2023). Dance learning at ECLE presented some main characteristics. These are: occupying and caring; dancing the struggle; improvising; memory and trace; circle and procession; celebration, event and rite. Learning dance at the Espaço Comum Luiz Estrela occupation takes place through diverse experiences: workshops, appreciation of dance works, encounters with Capoeira Angola and other occupying groups, events and gatherings, and involves an audience comprised of artists, social movements from the city, students and researchers from formal education, and the local community. This work consequently presents a historical record of the occupation, based on the dances that took place there.

Keywords: dance; teaching-learning; occupation; territory; Luiz Estrela Common Space.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Inspiração para o ECLE.....	21
Figura 2 - Fachada do ECLE.....	25
Figura 3 - Dança no chão rachado.....	43
Figura 4 - Processo de construção do piso liso 1.....	44
Figura 5 - Processo de construção do piso liso 2.....	44
Figura 6 - Congado.....	46
Figura 7 - ECLE e o ensino formal.....	49
Figura 8 - Visitas guiadas.....	51
Figura 9 - Visita guiada.....	51
Figura 10 - Oficina de dança para monitores da Escola Integrada.....	52
Figura 11 - Mulheres no improviso: estudos de dança.....	55
Figura 12 - Divulgação: Semana de estudos em Dança Contemporânea.....	58
Figura 13 - Oficina de dança no ECLE com Vanilton Lakka.....	59
Figura 14 - Oficina de dança no ECLE com Bruno Duarte.....	61
Figura 15 - Oficina de dança no ECLE com Vladimir Rodriguez.....	62
Figura 16 - Aulas regulares de dança no ECLE com Fabio Costa.....	64
Figura 17 - Espetáculo da Cia. Mário Nascimento 1.....	66
Figura 18 - Espetáculo da Cia. Mário Nascimento 2.....	66
Figura 19 - Espetáculo do Camaleão Grupo de Dança.....	67
Figura 20 – Divulgação: exibição de videodança no ECLE.....	68
Figura 21 – Videodança Ser Versátil.....	69
Figura 22 - Videodança Arritmia.....	69
Figuras 23 e 24 - Roda de conversa.....	70
Figura 25 - Videodança de Eliatrice Gischewski.....	71
Figura 26 - Espetáculo Antrópodes.....	71
Figura 27 - Capoeira Angola.....	73
Figura 28 - Obra de Alisson Damasceno.....	76

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cefart	Centro de Formação Artística e Tecnológica
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CPC	Centro Popular de Cultura
EBA	Escola de Belas Artes
ECLE	Espaço Comum Luiz Estrela
ELA-Arena	Escola Livre de Artes Arena da Cultura
FCS	Fundação Clóvis Salgado
FMC	Fundação Municipal de Cultura
FHEMIG	Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais
FUMEC	Fundação Mineira de Educação e Cultura
Iberescena	Fundo de Ajuda as Artes Cênicas Iberoamericanas -
HNPI	Hospital de Neuropsiquiatria Infantil
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC	Ministério da Educação
MSTC	Movimento dos Sem-teto do Centro
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte
PPGArtes	Programa de Pós-Graduação em Artes
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNE	União Nacional do Estudantes
UNIP	Unidade de Psicopedagogia

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 ECLE: MODOS DE EXISTÊNCIA.....</b>	<b>16</b>
<b>3 TERRITÓRIOS, EDUCAÇÃO, DANÇA E POLÍTICA.....</b>	<b>26</b>
3.1 Território: um espaço em construção/construído.....	26
3.2 Território como espaço do aprender.....	30
3.3 Dança e política: a experiência de um aprender dança contextualizado social e politicamente.....	36
<b>4 APRENDIZAGEM EM DANÇA NO ESPAÇO COMUM LUIZ ESTRELA.....</b>	<b>43</b>
4.1 ECLE: um território educativo.....	47
4.2 Aprender dança no ECLE.....	50
4.2.1 Vínculo com o ensino formal.....	50
4.2.2 Improvisação em dança: aprender com o risco.....	53
4.2.3 Oficinas e residências: aprender na troca.....	57
4.2.4 Espetáculos e vídeodança: aprender com a apreciação artística.....	64
4.2.5 Encontro de territórios - Capoeira Angola no Estrela.....	72
4.3 Dança na ocupação.....	77
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aborda experiências de aprendizagem em dança no contexto da ocupação cultural urbana Espaço Comum Luiz Estrela (ECLE), localizada numa linha tênue entre zona centro-sul e zona leste da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. O objetivo se constitui em identificar, numa perspectiva política e artística, aspectos e características metodológicas dessas danças, considerando-as parte constituinte de um ensino-aprendizado específico, que nasce junto a movimentos sociais e de luta da cidade. A pesquisa, de caráter qualitativo e exploratório, objetiva realizar análise crítico-interpretativa com base em referenciais teóricos, materiais em foto e em vídeo, além da experiência da pesquisadora bailarina, que faz parte da ocupação desse espaço, desde o seu início. Este trabalho apresenta, por consequência, um registro histórico da ocupação, a partir das danças ocorridas ali.

Buscamos identificar como o ensino-aprendizagem em dança ocorreu no Espaço Comum Luiz Estrela, considerando o contexto trazido por esta ocupação. Para isso, abordamos experiências ocorridas em doze anos de existência do ECLE, considerando diferentes propostas, a estrutura física desse espaço, e sob quais questões políticas e sociais, compreendendo ainda o ato de ocupar e cuidar como característica fundante desse espaço. Ao reconhecer essas experiências é possível identificar o trânsito de diversos grupos, matrizes culturais, núcleos de pesquisa e ação, atuantes dentro do Espaço em diferentes momentos, que realizam ou realizaram seus projetos, ao mesmo tempo que contribuíram e influenciaram diretamente na manutenção da casarona e do coletivo ECLE. Essa movimentação rendeu ao Espaço Comum Luiz Estrela os títulos de Museu de Território<sup>1</sup> e Ponto de Cultura<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Museus que possuem ou não coleções de bens culturais móveis e se caracterizam essencialmente pela utilização do território para a realização de ações de preservação, estudo, pesquisa e comunicação, visando à valorização e o desenvolvimento desse local. Não são considerados museus de território aqueles que expõem seus acervos distribuídos em um espaço a céu aberto, sem ter como objetivo a valorização e desenvolvimento do território em que está inserido.

<https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/guias-e-manuais/cartilha-cadastro-nacional-d-e-museus.pdf>

<sup>2</sup> Um Ponto de Cultura é uma entidade da sociedade civil, sem fins lucrativos, que desenvolve atividades culturais em suas comunidades. São reconhecidos pelo Ministério da Cultura como parte da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), [de acordo com o Portal Gov.br](#).

A partir desse entendimento, o conceito de território será esmiuçado numa ordem cronológica de pesquisadores sobre o tema de maneira crescente, começando pela proposta de Milton Santos, em 1994, de revanche do conceito de Território, onde o território nunca será um conceito cristalizado pois se transforma através do uso e da ocupação, em que espaço e tempo não se separam.

Em 2020 Muniz Sodré (que usa Milton Santos como referência) defende que a construção de território independe do Estado e das instituições, acontecendo através de pessoas em torno de interesses comuns, que geram movimentos, sinergias e, desse modo, criam espaços no tempo que se estabelecem como territórios.

Essa retomada do conceito de Território aparece ainda com mais força através das experiências que foram então publicadas em 2022 nos livros e textos de Ailton Krenak que investiga sobre alternativas ao necrocapitalismo, e dá exemplos concretos de como se relacionar com a Terra e o Território sob outras perspectivas. A pesquisa amplia ainda ao trazer o pensamento de Nego Bispo sobre a reconstrução de Territórios através da valorização e do inventário dos modos de fazer, que também poderia ser chamado de cultura de cada povo.

Ao unir esses pensadores buscamos reconhecer que Território é um conceito fluido que sempre dependerá do tempo e espaço onde acontece. Que cada Território é constituído pelo uso que lhe é dado, e que este uso é definido pela população independente de Estado ou de instituições. Entendemos ainda que para a construção de Territórios é necessário pensar e experimentar novas relações de convívio com a Terra e com as pessoas, e que dessa forma reconhecer e valorizar os modos de fazer de cada coletivo/comunidade é fundamental para a definição específica de cada Território.

Por consequência, exploramos, então, de forma mais detalhada, o possível ensino-aprendizado que ocorre em ambientes que se configuram como territórios. Para isso, nos debruçamos sobre os conceitos de educação formal, não formal e informal. Focamos em uma educação que transborda os espaços regulares de ensino e que foi reconhecida no âmbito das políticas

educacionais no Brasil, no ano de 2010, por meio do Programa Mais Educação<sup>3</sup>, que busca pensar e praticar uma Educação Integral. A partir de teóricas como bell hooks (2019), Beatriz Goulart (2020) e Macaé Evaristo (2020), chegamos à definição de Território Educativo. Dentro dessa perspectiva de Território Educativo, fazemos ainda mais um recorte ao investigar especificamente sobre um ensino-aprendizado que ocorre dentro dos movimentos sociais e de luta da cidade, inspirados pelos conceitos de esperança-ação, e rigorosidade criativa de Paulo Freire (2018, 1986) e a partir do conceito de Pedagogias Outras de Miguel Arroyo (2004), que valoriza a possível construção de um currículo a partir das experiências vividas para além das salas de aula formais.

Avançamos, então, para um possível ensino-aprendizado em dança que se insere no contexto político e social, numa perspectiva que amplia o conceito de coreografia a partir do pensamento curatorial da 35ª Bienal de Artes de SP - Coreografias do Impossível, e do conceito de coreopolítica por André Lepecki (2012). Essa perspectiva do ensino-aprendizado é ainda abordada a partir de pensadores que discutem modos de aprender dança e também a relação entre dança e a cidade, como Thereza Rocha (2015), Vanilton Lakka (2015).

A partir desse embasamento teórico, entendendo que o Espaço Comum Luiz Estrela se configura como um Território Educativo, chegamos à análise crítico-interpretativa de experiências da aprendizagem em dança no ECLE, buscando identificar perspectivas e características metodológicas comuns.

Ao observar as danças que foram possíveis de acontecer no Espaço Comum Luiz Estrela, o que elas podem nos ensinar sobre a metodologia da ocupação? Quando a dança esteve presente no Estrela, como ela se deu? Quais movimentos foram possíveis? Quem eram as pessoas que dançavam? Por que elas dançavam? O que elas estavam querendo dizer?

Depois de apresentar as inquietações que sustentam esta pesquisa, que relaciona dança numa perspectiva social e política, peço licença para através dessa breve contextualização que farei a seguir, apresentar meu interesse de investigação na dança que vem sendo construída no Espaço Comum Luiz Estrela. Com isso pretendo destacar como as relações e os movimentos sociais pelos quais passei durante a minha vida me levaram até o Estrela, e porque eu acredito

---

<sup>3</sup> O Programa Mais Educação foi instituído pelo governo federal do Brasil pelo Decreto Nº 7.083, de 27 de janeiro de 2010. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/decreto/d7083.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7083.htm). Acesso em: 30 jul. 2025.

que o que aconteceu ali nesses doze anos mereceu ser investigado por uma pesquisadora do movimento.

Falar de mim e da minha trajetória em confluência com o Estrela se torna um estímulo para que eu fale das outras pessoas e suas trajetórias desenvolvidas ali dentro e nas redondezas. Porque antes de mais nada, é disso que o Estrela é feito, de pessoas moventes, dançantes, dançadeiros, performadores e performadoras, uma dança de muitos territórios, que se encontraram no ECLE e assim o constroem.

A minha formação como bailarina, professora e produtora de dança aconteceu graças a um percurso de aprendizado e aperfeiçoamento, onde tive a oportunidade de passar por instituições de importância e reconhecimento em Minas Gerais. Depois de viver essas experiências, agora com 41 anos de idade, eu escolho falar nessa pesquisa de mestrado sobre uma outra dança. Isso, porque eu pude perceber através dos meus processos artísticos diários, que existe um ensino-aprendizado em dança que acontece em outros tipos de espaço e que influenciaram profundamente a minha construção de corpo e de identidade. A artista que sou hoje é completamente influenciada por experiências em dança vividas fora das salas de aula tradicionais, dessas com espelho, barra, piso liso; e também fora dos palcos italianos, aqueles que fazem o recorte entre uma plateia sentada e separada do artista no palco bem grandioso. Falo aqui de danças que acontecem nas relações sociais, nos encontros, nos movimentos sociais, na cidade, na vida. Essas experiências fora dos espaços institucionalizados me ensinaram e moldaram meu jeito de pensar, de mover e de construir dança, fazendo sentido o que traz Inaicyra Falcão (2021, p. 28-29):

Pude ver-me indagando sobre todos os anos de trabalho, sentindo a necessidade de reelaborar essa experiência vivida, para que pudesse conceituá-la e propor novos caminhos ou, pelo menos, novas formas de trilhar os caminhos já abertos. Esse trabalho foi como uma parada, um intervalo no tempo, para poder sistematizar o conhecimento que possa ser unido a outros trabalhos na mesma área.

Morei na minha cidade natal Sete Lagoas, até os 19 anos, e durante esse tempo, tive uma formação em balé clássico e jazz, no Expressar Studio de Dança, uma tradicional escola particular de dança da cidade. Mas recordo aqui as experiências de coletividade e movimentos sociais pelos quais passei, neste período da infância e adolescência, onde também ocorreram

um ensino-aprendizado em dança e através da dança. Ressalto as festas de família, os eventos da igreja, a colônia de férias dos artistas brincantes, o voluntariado na creche das freiras, as festas da escola, o movimento estudantil. Nesse período, eu já tinha minhas inquietações a respeito do fenômeno da mobilização social, e me interessava observar o que movia as pessoas, o porquê de as pessoas dançarem juntas, e o que aquelas danças queriam comunicar.

Quando vim para Belo Horizonte, no ano de 2003, ainda não havia faculdade de dança na cidade. Cheguei, então, no curso de Comunicação Social em Jornalismo, da Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC) Concomitante a isso cursei também o profissionalizante em Dança do Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart) da Fundação Clóvis Salgado (FCS). Na faculdade de Comunicação, participei ativamente do Diretório Acadêmico de Comunicação Social. Nessa época, o coordenador do curso, Professor Leovegildo Leal, trouxe para a FUMEC o curso de extensão de Teatro, orientado pelo diretor Paulo César Bicalho e sua filha, a diretora Papoula Bicalho. Juntos, Paulo e Papoula davam aulas de teatro e criavam peças com esses estudantes advindos dos cursos de comunicação, psicologia e direito, em sua grande maioria. O Grupo se chamava Facamolada, e eu fiz parte dele durante todo o período do curso de graduação. O Facamolada teve como principais inspirações o Centro Popular de Cultura (CPC), uma organização associada à União Nacional de Estudantes (UNE), criado em 1962, no Rio de Janeiro, e extinto pelo golpe militar no Brasil, em 1964. Outra inspiração era o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e também o encenador alemão, Bertolt Brecht, e o russo, Constantin Stanislavski. Nossas peças sempre tinham um cunho político e reivindicativo. Fazíamos manifestações em forma de teatro e também teatro em forma de manifestação, para reivindicar questões sociais relacionadas a direitos humanos básicos, dignidade no trabalho, diferenças sociais, ditadura militar e o risco de voltarmos à barbárie, semana da arte moderna, precarização da educação etc.

Participar do diretório acadêmico dos estudantes e do projeto de extensão de teatro, concomitantemente a meus estudos em jornalismo e em dança, chamou minha atenção para a importância de viver a prática das teorias apresentadas dentro das salas de aulas, em outros espaços, como grupos extracurriculares, ou em ruas e praças. Tinha interesse por investigar onde era possível praticar uma comunicação de mundo mais democrática, uma educação menos alienante, e uma arte menos elitista.

Minhas inquietações recebiam conforto e estímulo quando eu me encontrava com amigos, estudantes, artistas, advogados, arquitetas, professores, jornalistas, pessoas politicamente organizadas em sindicatos, grupos, coletivos, que, desde 2010, já estavam nas ruas de Belo Horizonte discutindo sobre o direito à cidade. As pessoas se sentiam ainda oprimidas em suas liberdades de expressão e de utilização dos espaços públicos, visto que, o então prefeito, Márcio Lacerda, havia estabelecido um decreto que proibia a realização de eventos em uma das principais praças públicas da cidade, a Praça Rui Barbosa, conhecida popularmente por Praça da Estação. Os carnavais de luta da cidade começam nesse momento uma retomada dos territórios, e dessa forma a experiência de ocupar espaços públicos, através da arte do encontro, cresce cada vez mais.

Em 2013, ano em que o ECLE nasceu, diversos movimentos de luta da cidade, estavam nas ruas para denunciar os preços abusivos das tarifas de ônibus nas cidades brasileiras. Porém, os atos foram incorporando uma série de outras demandas das classes populares, como o acesso à moradia, educação, cultura, mobilidade urbana e saúde de qualidade. Historicamente, esse período ficou marcado como um levante de manifestações populares por todo o Brasil. Diante dessas questões pulsantes de indignação coletiva, pelo direito à cidade, em Belo Horizonte, os manifestantes, artistas e estudantes começam a realizar eventos em que se destacava o viés artístico, que relaciono ao que Lepecki (2012) considera como coreopolíticas, ou seja:

O aparecimento do sujeito político: efeito e causa de um novo entendimento de coreografia. Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolícia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopolícia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição.

Esses encontros nas ruas da cidade de BH, entre grupos e coletivos diversos, fizeram germinar o sonho de ocupar um casarão, que estava há 19 anos abandonado pelo governo, e fazer ali

um centro cultural autogestionado, aberto à comunidade e construído a partir das demandas da própria comunidade, em sua grande maioria artistas e estudantes. Dentre essas pessoas estavam meus amigos e colegas de trabalho, que então me chamaram para fazer parte desse sonho. E por mais que pareça ingênuo falar de sonhos, a partir dos estudos sobre o direito à cidade, respaldo esse momento histórico com a seguinte citação de Lefebvre (1991, p. 119) “A utopia deve ser considerada experimentalmente, estudando-se na prática suas implicações e consequências”. Essa pesquisa trata então das danças ocorridas ali, numa perspectiva do ensino-aprendizado em dança, dentro desses 12 anos de ocupação do Espaço Comum Luiz Estrela

A partir da Introdução, esta dissertação está estruturada em três capítulos seguidos das considerações finais.

O Capítulo 2 contextualiza a pesquisa, a partir da história e da observação dos modos de existir da ocupação cultural e urbana Espaço Comum Luiz Estrela.

O Capítulo 3 se aprofunda em referenciais teóricos para abordar os conceitos de Território, Território Educativo, ensino-aprendizado formal, informal e não formal, ampliando os espaços de aprendizado possíveis. Também fazemos a conexão entre o ensino-aprendizado em dança em uma perspectiva política, dentro dos movimentos sociais e de luta da cidade.

O Capítulo 4 apresenta análise crítico-interpretativa de experiências de aprendizagem em dança identificadas no Espaço Comum Luiz Estrela, ressaltando suas perspectivas e características metodológicas. Buscamos também ampliar a investigação para a potente relação entre a dança nos movimentos sociais e os movimentos sociais no ensino-aprendizado de dança.

## 2 ECLE: MODOS DE EXISTÊNCIA

O Espaço Comum Luiz Estrela (ECLE) é uma experiência de ocupação, que, em outubro de 2013, trouxe uma nova função social para um imóvel localizado na rua Manaus, No. 348, no bairro Santa Efigênia, na cidade de Belo Horizonte. Trata-se de um patrimônio histórico público tombado, e que estava abandonado há dezenove anos pelo governo de Minas Gerais. Com a missão primeira de salvaguardar o espaço do esquecimento e preservar sua história, a metodologia estabelecida para uma ocupação considerou que o processo se daria através da construção de um centro cultural autogestionado pela comunidade. Ocupado por uma mescla de pessoas da sociedade civil, dentre movimentos sociais de luta da cidade, artistas, profissionais, pesquisadores e estudantes, em 2015, o coletivo recebe legalmente a Cessão de Uso<sup>4</sup> do governo de Minas, por vinte anos. Em 2020, o ECLE é reconhecido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), como um Museu de Território<sup>5</sup>, um conceito que vem se fortalecendo desde a segunda metade do século XX, a partir dos filósofos Hugues de Varine e Georges Henri Rivière. O Museu de Território diz de um espaço em uso, musealizado, vivo e vivenciado pela comunidade; um espaço que foi construído a partir das demandas e necessidades desta comunidade, e que se torna também um ponto de memória viva. Em 2024, outro importante reconhecimento acontece para o Espaço Comum Luiz Estrela, que recebe a chancela de Ponto de Cultura<sup>6</sup>, através da Rede Cultura Viva do Governo Federal. Em 2025 o coletivo completa 12 anos de ocupação através da arte.

A implementação das políticas de preservação dos bens de patrimônio arquitetônico e cultural na cidade de Belo Horizonte é descrito por Liliane Augusta Moreira<sup>7</sup> (2018) como um processo tardio, que destaca uma cidade que não aprendeu a reverenciar suas memórias, e foi

---

<sup>4</sup> Judicialmente, refere-se à transferência temporária do direito de usar um bem, seja ele móvel ou imóvel, de uma pessoa (cedente) para outra (cessionário), através de um contrato.

<sup>5</sup> Museus que possuem ou não coleções de bens culturais móveis e se caracterizam essencialmente pela utilização do território para a realização de ações de preservação, estudo, pesquisa e comunicação, visando à valorização e o desenvolvimento desse local. <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/guias-e-manuais/cartilha-cadastro-nacional-d-e-museus.pdf>

<sup>6</sup> Um Ponto de Cultura é uma entidade da sociedade civil, sem fins lucrativos, que desenvolve atividades culturais em suas comunidades. São reconhecidos pelo Ministério da Cultura como parte da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), [de acordo com o Portal Gov.br](#).

<sup>7</sup> Liliane Augusta Moreira realizou sua pesquisa de mestrado “Os movimentos insurgentes e o patrimônio: O surgimento do Espaço Comum Luiz Estrela na cidade de Belo Horizonte Minas Gerais”, concomitantemente a sua atuação direta em alguns dos processos de restauração do ECLE. Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Escola de Arquitetura-UFMG (2018).

sendo construída num constante jogo de interesses entre o mercado de capital e forças políticas. Mas ainda de acordo com Moreira, esse processo foi mudando gradualmente durante os anos, principalmente devido a mobilizações sociais pela cidade:

Além disso, entre as décadas de 1960 e 1970 nota-se um intenso crescimento urbano e populacional em Belo Horizonte, que tem como consequência um constante processo de destruição de alguns dos remanescentes arquitetônicos de um passado pouco distante. Apenas a partir de 1974, dá-se a instituição da primeira Lei de Uso e Ocupação do Solo, numa tentativa de frear tal empreitada. Cabe ainda mencionar Alicia Penna (1997), que faz uma importante análise da rápida obsolescência das edificações imposta a Belo Horizonte. Como mostra bem a autora, a cidade não era sensível às questões ligadas à memória urbana, mas sim ao valor do solo, problema este que ainda hoje ocorre, mesmo diante dos avanços na política de ordenamento urbano. (...) Dito isto, parte-se então para a abordagem de fatores que influenciaram de modo expressivo numa mudança gradual deste quadro, os quais se referem às ações coletivas em favor da defesa do patrimônio cultural na cidade, cujo resultado foi o surgimento de uma política pública capaz de ações ampliadas de salvaguarda (Moreira, 2017, p. 59).

Advindos desse histórico gradual de defesa pela preservação do patrimônio arquitetônico e cultural da cidade, respaldados por arquitetas, urbanistas e advogadas que já vinham investigando sobre o direito à cidade em Belo Horizonte, o processo de ocupação do Estrela contou com um mapeamento de casarões abandonados da capital. E assim, o coletivo chega a este casarão, que é um importante referencial para a história de BH, tombado no ano de 1994, pela Diretoria de Patrimônio Municipal de Belo Horizonte.

Moreira (2017) registra que a edificação começou a ser construída em 1912; em 1914, foi inaugurado ali o Hospital da Força Pública do Estado de Minas Gerais ou Hospital Militar, que funcionou até o ano de 1947; em seguida, a casa abriga o Hospital de Neuropsiquiatria Infantil (HNPI), até o final da década de 1970. As investigações históricas desta época, a partir de Moreira (2017) destacam que esse período é reconhecido por tratamentos desumanos pelas quais as crianças eram submetidas no internado deste hospital. É importante notar que a luta antimanicomial começa a se consolidar como tema de debate no Brasil, a partir da década de 1970. Assim, em 1973, o imóvel dá lugar a uma Unidade de Psicopedagogia (UNIP), cujo objetivo era prestar atendimento gratuito às crianças com dificuldade de aprendizado, de escolas públicas da cidade. Em 1975, torna-se uma unidade independente do Hospital de Neuropsiquiatria Infantil (HNPI). Caminhando a passos lentos em direção a relações de saúde e educação mais humanitárias, em 1990, o imóvel é transformado na Escola Estadual Yolanda


Martins, que atendia crianças com deficiência. Em 1994, a escola é transferida para outro espaço, e o casarão é então fechado.

O imóvel permaneceu abandonado por 19 anos, e apesar de protegido e estar sob responsabilidade da FHEMIG, Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais, não foi alvo de maiores cuidados por parte do poder público, e encontrava-se em vias de desabamento, quando foi então ocupado pelo coletivo de pessoas do Espaço Comum Luiz Estrela. Ao entrar no casarão, o coletivo se deparou com as diversas camadas históricas, os escombros, as rachaduras e os riscos reais que a edificação apresentava, diante do descaso do poder público.

O ato de ocupar implica trazer função social para um espaço abandonado. No caso do coletivo do Estrela, que se define como uma ocupação cultural urbana, o espaço não se apresenta pronto para receber artistas, pelo contrário, o Estrela se constitui como espaço inacabado, e precisa de artistas para continuar sendo construído e transformado. Essa relação de cuidado com o espaço se torna ainda mais concreta se entendemos que o casarão é um patrimônio histórico tombado e público, de propriedade do governo de Minas Gerais, até o ano de 2024, quando foi transferida a propriedade para a Prefeitura de Belo Horizonte.

O plano de ocupação foi muito bem arquitetado e concretizado, com um grande apoio popular e midiático. Nos primeiros meses de ocupação ocorreram reuniões e audiências com a presença de representantes do coletivo, assim como da promotoria de Justiça de Defesa do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, representantes da FHEMIG, da Fundação Educacional Lucas Machado (FELUMA), mantenedora da Faculdade de Ciências Médicas de MG e do Governo do Estado de MG. No dia 19 de novembro de 2013, os representantes do ECLE apresentaram o pré-projeto de destinação do imóvel situado à Rua Manaus, 348, Santa Efigênia, aos representantes da Secretaria de Cultura e da Assessoria do Governo para Promoção, Parceria e Articulação Social, presentes na reunião. Na ocasião, foi entregue uma versão impressa do pré-projeto, acompanhada do laudo técnico arquitetônico de conservação do edifício, bem como o relatório das atividades culturais realizadas no ECLE, desde sua inauguração, além de clipping das notícias publicadas na imprensa. Este pré-projeto<sup>8</sup> foi muito importante para garantir a permanência nesse primeiro momento da ocupação, tendo sido aceito pelas partes envolvidas, considerando a condição de respeitar os

---

<sup>8</sup>  Projeto\_LuizEstrela.pdf

três eixos fundamentais definidos pelo próprio coletivo do ECLE: Estruturação e autogestão; Arte, Cultura e Educação; Patrimônio Cultural e Memória.

Judicialmente, depois de dois anos de ocupação, em 2015, o coletivo do Espaço Comum Luiz Estrela recebeu a Cessão de Uso do Espaço, por 20 anos, sob a condição de restaurar e preservar o local. Essa restauração é anualmente fiscalizada pelo Ministério Público. Isso significa que qualquer pessoa que tenha intenção de entrar para o coletivo e integrar a ocupação, deverá assumir a responsabilidade de cuidar desse Espaço. Dessa maneira é possível dizer que a ocupação do Estrela, assim como todas as ocupações do Brasil, possui a premissa: “Quem ocupa cuida”<sup>9</sup>. Essa relação entre ocupar e cuidar é explicada por Mayer<sup>10</sup> (2015, p. 197-198), em uma perspectiva política, pública e patrimonial:

A ocupação do imóvel e o surgimento do Espaço Comum Luiz Estrela trouxe consigo a dimensão da proteção do patrimônio, dentro do novo paradigma de política patrimonial incorporado pela Constituição de 1988 (até então restrito à atuação do Poder Público), segundo o qual, nos termos do artigo 216, parágrafo 1º, também cabe à comunidade colaborar com a preservação do Patrimônio Histórico Cultural. Assim, a legitimidade da retomada organizada do imóvel pela multidão possuía amparo constitucional, o que colocou a conservação do patrimônio como importante pauta na luta multitudinária pela conquista do imóvel e resgate de sua memória, além da efetivação do princípio da função social da propriedade, da livre expressão do pensamento e do exercício democrático constitucionalmente assegurados.

Os primeiros anos do Estrela foram de intensa mobilização social de pessoas diversas, fato de extrema importância para pressionar o poder público a apoiar a causa e garantir a cessão de uso. Numa perspectiva que recusa ideias de hierarquia, a estrutura organizacional do ECLE funciona em um exercício de autogestão, guiado por interesses comuns, que são definidos em assembleias abertas. A responsabilidade pelas ações é dividida entre as pessoas do coletivo organizadas em núcleos de pesquisa e ação em diferentes áreas, como Arquitetura e Restauo, Artes Cênicas, Cinema, Saúde Mental, Cozinha, Permacultura, Comunicação e Artes visuais, Saraus, Música, feiras de pequenos produtores, além das secretarias executivas e um Conselho Comum. Em 2019, foi criado o Núcleo Escola Comum, com o objetivo de elaborar a proposta de uma escola, livre, autogestionada e popular para o Espaço Comum Luiz Estrela. O ECLE é, então, um coletivo de muitas pessoas que também acolhe outros coletivos, onde cada uma

---

<sup>9</sup> Expressão popular muito utilizada por diversas ocupações no Brasil, sem autoria reconhecida.

<sup>10</sup> Joviano Mayer, educador, advogado e urbanista com graduação em Direito pela UFMG (2010). Possui mestrado (2015) e doutorado (2020) em arquitetura e urbanismo, também pela UFMG. Faz parte do coletivo desde o início com importante atuação na defesa dos direitos da ocupação e também no grupo de teatro do coletivo.

oferece o tempo que pode para assumir as tarefas que o Casarão demanda. Um dos grandes desafios nesses tempos, dentro dessa realidade, foi não cair em uma estrutura vertical, e sim, construir maneiras horizontais de organização. Sendo assim, o ECLE se constrói, cotidianamente, a partir da vivência e das práticas dentro deste território específico, similarmente ao que acontece com os contemporâneos da Casa do Povo<sup>11</sup>, na cidade de São Paulo:

[...] fomos extraído das experiências cotidianas nossas próprias metodologias, reunidas em muitos testes, controvérsias, erros e acertos. Certas palavras já estavam aqui quando chegamos, outras surgiram enquanto a instituição ganhava força. Palavras que nascem do processo de fazer compartilhado, nas reuniões de equipe, nas mesas de bar ou das trocas com a comunidade que usa o espaço. A Casa do Povo é um terreno fértil para sonhar possibilidades – reunimos no papel aquilo que entendemos que ela tem a dizer (Casa do Povo: modos de fazer, 2025, p. 22-23).

Nesse ambiente, o surgimento da ocupação do ECLE também teve como característica metodológica fundamental o ato de ocupar, de forma coletiva e por meio da dança e da festa. O primeiro movimento concreto – a ocupação do casarão –, teve caráter artístico, e a dança foi uma dessas expressões que fez parte dessa ação. Antes mesmo de entrar na casa, ainda no processo de pesquisa para o ato de ocupação, uma importante referência em dança foi o documentário-ficcional, *Esse amor que nos consome*, que conta a história da Cia de Dança Rubens Barbot, que ocupa um casarão desocupado há muitos anos, e constrói sua sede nesse espaço. No caso, o espaço era particular e o proprietário permitiu a ocupação do espaço, sem custo, sob a condição da responsabilidade por limpar e restaurar o local. Ao mesmo tempo que dançam, cuidam do espaço.

No filme, é possível identificar os movimentos suaves e cuidadosos, mesclados com movimentos fortes e improvisados da dança contemporânea, capoeira e danças africanas, em um local não preparado especificamente para o trabalho de dança, que poderia, inclusive, oferecer riscos aos dançarinos e dançarinas. É possível reconhecer também o olhar os artistas para com o uso de materiais, objetos e do espaço em si. O que para alguns poderia ser considerado lixo ou escombros, para eles, transformou-se em novas possibilidades de uso.

---

<sup>11</sup> A Casa do Povo apresenta muitas similaridades com a história de construção do Espaço Comum Luiz Estrela, a começar pelo período exato em que ela foi retomada, 2013 e que fica registrado até 2023, no livro “Modos de Fazer da Casa do Povo”, lançado em junho de 2025, e que conta, através de muitas vozes, sobre os Modos de Fazer do coletivo.

Figura 1 - Inspiração para o ECLE



Fonte: imagem retirada do trailer do filme *Esse amor que nos consome*. Disponível em: [Esse Amor Que Nos Consome de Allan Ribeiro](#). Acesso em: 01 jul. 2025.

Hoje, após catorze anos da entrada dessa Companhia de dança nesse casarão, o espaço é reconhecido como Terreiro Contemporâneo, sendo ocupado por vários grupos de teatro e dança, que realizam produções artísticas diversas. No filme é possível identificar como a dança se adaptou às condições do espaço físico, através do improviso e da criação. Identifico, ainda, como ali a dança carrega a responsabilidade de cuidar e ressignificar o espaço que ocupa.

Com essa inspiração em mente, os componentes do Espaço Comum Luiz Estrela ocuparam a casa através do teatro, da dança, do cinema, das práticas criativas em artes visuais, da permacultura, entendendo que esta seria uma característica fundante de ocupar e restaurar através do fazer artístico, e respeitando, assim, o pré-projeto aprovado em audiência, em novembro de 2013.

A festa, a celebração, o estímulo à alegria coletiva é também uma estratégia de luta e resistência na história do Estrela. Em confluência e profundo vínculo com a cidade e seus movimentos, fez parte da construção do Espaço Comum Luiz Estrela, pessoas carnavalescas, que, já no primeiro ano, criaram o Blocomum, transformando o Estrela em barracão de carnaval e ponto de encontro ou de reuniões de outros blocos de rua, como Têê à Santa, Peixoto, Praia da Estação, Tico Tico Serra Copo, Filhos de Tcha Tcha, Pula Catraca, Tarifa Zero, 18 de maio, entre outros. Esses blocos, de caráter popular, acesso livre, gratuito, sem cordas, abadá ou camarotes, fizeram renascer um carnaval de luta na cidade de Belo

Horizonte, com a bandeira de ocupação e democratização dos espaços públicos e expressão da liberdade, a partir da festa na rua. Esse espírito da festa ritual segue vivo e reverberando nos encontros do Estrela.

Para Diane Lima, uma das curadoras da 35ª Bienal de Artes de São Paulo realizada em 2023, essa teimosia alegre de ocupar a cidade é denominada de *Coreografias do Impossível*, como diz:

É esse acúmulo negativo que nos trouxe até aqui e que ajuda a formular a seguinte definição: as coreografias do impossível apresentam estratégias e políticas do movimento, que um conjunto de práticas artísticas e sociais vêm criando, tanto para imaginar mundos quanto para acelerar o fim de um mundo, onde as ideias de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis. Considerando que o sistema da arte é também um campo de disputa do impossível, podemos entender como políticas do movimento práticas que: 1) desafiam, resistem ou recusam sistemas globais de violência que conformam nosso imaginário social e delimitam as noções do possível e do impossível. Ao fazê-lo, elas: 2) especulam e antecipam o que ainda virá-a-ser (pode vir a ser) através de movimentos improváveis que intervêm nos fluxos regulados de movimentos e em que a natureza enigmática do fazer artístico se realiza. (Lima, 2023, p. 33-34).

Durante doze anos da ocupação, o ECLE realizou variadas atividades culturais, de diferentes perfis, como feiras, festivais, apresentações, encontros, palestras, oficinas, mutirões, residências artísticas, sessões de fotografia, gravações audiovisuais, defesas de dissertação de mestrado e doutorado. Realizou também dezoito projetos de financiamento público; doze obras de restauro na edificação, nove espetáculos teatrais.

Destaque ainda para os prêmios de reconhecimento que o coletivo recebeu: em 2015, o Prêmio Gentileza Urbana, do Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB/MG, na categoria Respeito à memória e ao patrimônio e a cidadania; e, em 2017, o Prêmio Rodrigo Melo Franco<sup>12</sup>, uma iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que também reconhece e valoriza ações de preservação e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro. O texto a seguir foi publicado no portal oficial do Iphan <sup>13</sup> e descreve a ação premiada do Estrela:

---

<sup>12</sup> O Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade é a maior premiação na área de patrimônio cultural no Brasil, promovida pelo Iphan desde 1987. <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4319>

<sup>13</sup> <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4389/prmfa-unindo-o-passado-e-o-futuro-do-patrimonio-cultural-brasileiro>

Patrimônio em processo: restauração do Espaço Comum Luiz Estrela, ganhou o prêmio por aplicar um conjunto de ações preservacionistas, focado no compromisso social, na mobilização comunitária e investimento no potencial humano e comunitário. A iniciativa realiza um trabalho de restauração de um prédio histórico abandonado no município de Belo Horizonte (MG), transformando o local num ponto de cultura, onde são realizadas atividades de formação cultural.

São doze anos de um processo que foge dos padrões de restauração, preservação e arqueologia de um patrimônio histórico tradicional, onde normalmente o espaço é fechado ou isolado de relações sociais para que o restauro aconteça. Ao contrário disso, no Estrela, ao mesmo tempo que ocorre a restauração, é também construído o centro cultural, aberto e em constante movimento da comunidade. Assim, as oficinas ou encontros de dança que tiveram que se adaptar, por muitos anos, ao piso desnivelado, rachado e faltando pedaços, finalmente, em 2023, pôde trabalhar em um tablado liso, com linóleo doado, construído com nossas próprias mãos, e que permitiu a prática de dança com mais profundidade, em técnicas que exploram o chão com deslizamentos e rolamentos. Isso mostra que os artistas que ocuparam a “casarona” do Estrela queriam fazer sua arte, mas concomitante a isso, precisavam cuidar do espaço, o que implicaria resgatar sua história, preservar e restaurar o lugar. Dessa forma, é possível dizer que durante todos esses anos as práticas artísticas e o cuidado e restauração do espaço sempre andaram e dançaram juntas. No Estrela, uma bailarina nunca será apenas uma bailarina, mas uma bailarina construtora, ou um ator restaurador, ou um músico pedreiro, ou uma cantora faxineira, demandas essenciais de que “quem ocupa cuida”. E aquela casa não é apenas uma casa, é uma casarona, um objeto que virou sujeito, um corpo vivo que também dança.

Como estratégia de sobrevivência, foi necessário que o coletivo do Estrela se organizasse juridicamente como uma Associação sem fins lucrativos. Com o passar dos anos, o coletivo entendeu que era necessário ainda pleitear novos respaldos para garantir a permanência da luta, como os reconhecimentos de Museu de Território e Ponto de Cultura, através dos órgãos federais. Esses processos de institucionalização foram essenciais e inevitáveis, como estratégia de resistência e de sobrevivência, diante de uma perseguição política e fiscalização acirrada que o coletivo sofre constantemente. Essa relação também é discutida no livro “Modos de Fazer da Casa do Povo”, onde uma das organizadoras descreve como foi possível construir o que eles chamam de institucionalização mínima e porosa.

Procuramos, assim, nos guiar por uma unidade mínima de institucionalização. Nessa década, experimentamos alguns formatos para fazer isso sem abrir mão da continuidade institucional: projetos pedagógicos, construção de redes, colaborações de longo prazo com artistas, acolhida de iniciativas diversas. Indo além, decrescer precisa ser um dos principais desafios para as instituições nas próximas décadas. Mas compreendemos também que a proliferação talvez seja um outro modo de atuar que melhor resume as tentativas práticas que buscamos nesses últimos dez anos para estar no mundo de outra forma (Casa do Povo: modos de fazer, 2025, p. 22-23).

Para aprofundar nesse processo de autoconhecimento, um grupo de pessoas composto por professores de escola pública, estudantes universitários, artistas e curiosos, foi criado no ano de 2019, com o nome de Núcleo Escola Comum. Este Núcleo surgiu com o objetivo de apresentar a todo coletivo do Espaço Comum Luiz Estrela, uma proposta de uma escola, livre, autogestionada e popular. Nos sonhos e planejamentos já discutidos em assembleias e em alguns seminários de educação, o Núcleo discute sobre essa tentativa de autonomia na construção da escola, que não estará distanciada das escolas públicas formais, numa proposta de parceria e apoio que o coletivo acredita ser frutífera. A proposta<sup>14</sup> da Escola Comum do ECLE foi apresentada na mesa Educação e Luta, na feira Anarquista de 6 de julho de 2024, e também no Festival de Primavera do mesmo ano. O texto do professor de educação física, Zion, da Escola Estadual Nossa Senhora Aparecida, também membro do Núcleo Escola Comum do ECLE explicita a proposição:

Seremos uma escola popular, organizada através de uma cooperativa de trabalhadores e trabalhadoras, porém nossa luta não está dissociada das lutas por uma educação pública de qualidade. A proposta surge a partir da necessidade de uma ação direta pela educação, pois o povo não pode esperar o Estado muito menos o setor privado, para oferecer a escola que desejamos e precisamos. Acreditamos que, no atual sistema, isso é obrigação do Estado. Assim, a Escola Comum estará sempre em apoio às escolas públicas, lutando por políticas públicas e apoiando a luta dos e das trabalhadoras da educação e estudantes.

Ainda sobre os modos de fazer e de existir, percebe-se que o Estrela se apresenta como um coletivo de coletivos, um espaço aberto para ser ocupado por grupos diversos. Ao investigar essa história, é possível dizer que o ECLE acolheu, durante os anos, movimentos sociais e de luta da cidade, grupos artísticos, artistas visuais artesãos e pequenos produtores locais,

---

<sup>14</sup> Proposta do Núcleo Escola Comum do ECLE, para a criação da escola Comum. Disponível em: <[Apresentação de proposta - ESCOLA COMUM.pdf](#)> Acesso em: 01 jul. 2025.

cozinheiras, indígenas, reuniões da teia dos povos<sup>15</sup>, visitas de escolas públicas, monitores de escolas integradas, blocos de carnaval de luta, usuários do sistema de saúde mental, pessoas em situação de rua, pesquisadores e estudantes acadêmicos, além de inúmeros mutirões abertos a todas as pessoas que trouxeram para o ECLE suas experiências, suas histórias e seus territórios. Alguns territórios passam pelo Estrela em cortejo; alguns territórios pausam por mais tempo, promovendo rodas, ritos, festas, encontros; alguns territórios improvisam e criam novas materialidades no Estrela. Através dessas vivências, o espaço seguiu sendo construído e ressignificado.

Figura 2 - Fachada do ECLE



Fonte: Luciana Lanza. Arquivo pessoal

---

<sup>15</sup> A Teia dos Povos é uma articulação de comunidades, territórios, povos e organizações políticas, rurais e urbanas. Extrativistas, ribeirinhos, povos originários, quilombolas, periféricos, sem terra, sem teto e pequenos agricultores se juntam, enquanto núcleos de base e elos, nessa composição com o objetivo de formular os caminhos da emancipação coletiva. <https://teiadospovos.org/sobre/>

### 3 TERRITÓRIOS, EDUCAÇÃO, DANÇA E POLÍTICA

Ao contextualizar esta pesquisa a partir da história do ECLE, interessou os conceitos de território, território educativo, bem como a relação entre aprendizagem em dança e política.

#### 3.1 Território: um espaço em construção/construído

O conceito de território é amplo e em constante expansão. Ele começa pelo reconhecimento do próprio corpo, passa pelos espaços ancestrais de onde viemos e se estende aos novos territórios que vamos ocupando ao longo da nossa história. Isso torna a construção pedagógica de cada espaço-tempo única e digna de investigação. Milton Santos (1994) defende a revanche do conceito de Território, que se mostra inevitável diante das perspectivas globalizantes e fragmentadas de mundo. Santos (1994) explica que ao mesmo tempo em que a globalização conectou todas as partes do mundo e criou redes possíveis entre todos os territórios, o mercado individualizou e fragmentou as relações. A revanche que Milton Santos propõe diz de uma noção de território que considera a construção de relações horizontalizadas, que só pode existir através da convivência e do movimento nos diferentes espaços. Dessa forma, o território nunca será um conceito cristalizado pois se transforma através do uso e da ocupação, em que espaço e tempo não se separam. Para Santos (1994, p. 15),

Vivemos com uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados. É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro.

Para Muniz Sodré (2020), a construção de território independe do Estado e das instituições, acontecendo através de pessoas em torno de interesses comuns, que geram movimentos, sinergias e, desse modo, criam espaços no tempo que se estabelecem como territórios. Nesse sentido, mesmo que um espaço tenha sido construído pelo governo, a sua função só será estabelecida, de fato, pelos usos que a sociedade escolhe realizar no e com o espaço. Como

por exemplo, no decorrer da história, na construção dos grandes centros urbanos, prédios que foram erguidos para demandas institucionais e administrativas, e que depois de muitos anos foram abandonados por um governo, são ocupados pela comunidade e transformados em moradias ou centro culturais. Assim, a função social do lugar se transforma com o uso. Essa diferenciação entre os territórios construídos em comunidade e os espaços formais e oficiais é investigada por Muniz Sodré (2020, p. 112-113), que defende:

De um ponto de vista formal e oficial, nós vivemos num espaço definido por Estados, num espaço nacional, e ao mesmo tempo num espaço das instituições, da sociedade política. Mas os territórios, nesse caso, não se encaixam nos espaços que o Estado define e administra. Os territórios devem ser definidos mais de baixo para cima do que de cima para baixo. O que eu quero dizer é que o território não pode ser apenas definido e demarcado institucionalmente, ele tem que ser percebido e sentido. As instituições são demarcadoras de limites e divisões onde não entra a questão do sentir prioritariamente. Entra a questão do administrar, do gerenciar, do governar, do dispor por leis, dispor por textos e formalizações. Se nós pensarmos que o território se constitui não de cima para baixo, mas de baixo para cima, vamos ver que a questão de sentir o espaço é tão ou mais importante do que a questão de entendê-lo. E esse sentir, portanto, implica não o entendimento como penetrar com a razão instrumental o objeto ou o problema para chegar numa solução, mas implica compreender.

A retomada do conceito de território, como proposto por Santos (1994), faz-se necessária diante de um sistema capitalista, que chega ao seu limite em termos de destruição de territórios. Ailton Krenak (2022) considera este como um momento caracterizado pelo necrocapitalismo, que se forma justamente por destruir, consumir e explorar territórios diversos, em prol de fazer crescer uma urbe, um território controlado e moldado pelo capital:

[...] a gente pega quem pesca e colhe frutos nativos, tira do seu território e joga nas periferias da cidade, onde nunca mais vai poder pegar um peixe para comer, porque o rio que passa no bairro está podre. Se você tira um Yanomami da floresta, onde ele tem água, alimento e autonomia, e bota em Boa Vista, isso é produção de pobreza. Se expulsa o pessoal da Volta Grande do Xingu para fazer uma hidrelétrica, mandando para um beiradão de Altamira, você está convertendo-o em pobre. O capitalismo precisa de uma plataforma — que é urbana. Basta ver como cidades como Nova York e Tóquio, onde ficam as Bolsas de Valores, são âncoras desse sistema. Aliás, a urbanidade institui um modo de vida que já está sendo chamado de necrocapitalismo, mas a ontologia do sujeito que nasceu na cidade, que tem o pensamento urbano, é tão potente que acaba influenciando as culturas do mundo todo. Assim, a partir dos gestos e da colaboração de cada um — do nenenzinho que já nasce consumidor ao ancião que morre enfiado em algum aparato tecnológico porque não tem coragem de morrer em casa —, a urbe vai se instituindo como o único destino possível dos humanos (Krenak, 2022, p. 56-57).

Em Krenak (2022), temos também que as relações presenciais, cotidianas, entre vizinhanças, nas praças, na rua, nos espaços comuns, desafiam definições pré-estabelecidas da noção de território, dentro de regras e limites que esse sistema necrocapitalista impõe. Ainda sobre essa relação entre os territórios definidos pelo uso em comunidade, em inevitável disputa com as demarcações e limites impostos pelo Estado, instituições e, especialmente, por perspectivas hegemônicas ocidentais, Nego Bispo (2023) discute a criação dos quilombos urbanos como estratégia de retomada e de reconstrução de territórios. Ao ocupar espaços com suas culturas, que Bispo chama de modos de vida, e ao viver os espaços com seus corpos ativos, em festas, danças, cantos, histórias, pinturas, plantios, comidas, entre outros, as pessoas constroem territórios, que são reconhecidos também por instâncias institucionais, já que necessárias à sobrevivência. Bispo, em sua perspectiva contracolonial, buscou estudar a escrita e as leis do colonizador, para, então, contracolonizar através dos modos de vida quilombola. Nego Bispo (2023) conta, em depoimento para o projeto Trajetórias do Itaú Cultural, que foi levado por seus familiares para a escola regular e formal, para aprender a escrita “deles” e se tornar um tradutor de sua comunidade, numa tentativa de lutar contra normas colonizadoras e mercantilistas de dominação dos territórios. Após aprender a língua do colonizador, Bispo volta para seu território ancestral, mas não para por lá, seguindo, então, para novos territórios. Nesse sentido, coordenou mais de 15 ocupações no estado do Piauí, em sua grande maioria regularizadas pela reforma agrária, graças ao trabalho de valorização dos seus modos de vida. Sobre a retomada e reconstrução de territórios, que estão atrelados aos modos de vida desenvolvidos por pessoas quilombolas, Nego Bispo<sup>16</sup> (Itaú Cultural, 2024) diz:

Os primeiros quilombos se formaram aqui [Piauí] então eu vim pra cá exatamente para me aprofundar nessa questão do debate quilombola. Estudar detalhadamente os termos, os modos - o que é chamado de cultura, nós chamamos de modos de vida. Quando eu digo que eu passei a estudar os quilombos, foi compreender isso. Veio um povo da cidade, um povo da cidade é um povo preto também, que é da periferia. Aí fizeram essa ocupação Saco Curtume, e aí uma parte ficou aqui na margem da pista e outra parte mora lá na margem do rio. Mas o Saco Curtume é uma retomada, pois era uma terra que era desse povo, os fazendeiros tomaram e através da ocupação o povo pegou de volta. Só que foi regularizada pela reforma agrária, então tá tudo tranquilo. Todo mundo aqui tem sua rocinha, a sua casinha o seu lugar. Tanto é que depois que eu cheguei aqui, em 98, nós já conseguimos inventariar os Sambas no estado do Piauí, os Batuques, depois fizemos o Tambor de Crioula, aí, depois inventariamos o Juca da Volta, e eu

---

<sup>16</sup> O vídeo completo está disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg>

tive a alegria e a festividade de participar da coordenação de todos esses inventários (Itaú Cultural, 2024).

Como descreve Bispo, a valorização e os inventários dos Sambas, Batuques e o Tambor de Crioula são forças constituintes daquele território.

Questionar a perspectiva capitalista e os modos ocidentais de ocupar os espaços é também aproximar-se dos saberes indígenas, sobretudo quando se busca a relação entre corpo e território. Ao narrar sua trajetória, Célia Xakriabá (2020, p. 79) escreve: “Vou começar lembrando as primeiras lembranças de como me fiz no território: do meu corpo no território, do território como corpo.”. No sentido de Xakriabá (2020), o território se constitui das pessoas, objetos e das ações que essas pessoas realizam com e nos objetos, que também são sujeitos das histórias dos territórios. Sobre a relação entre corpo e território, Célia Xakriabá (2020, p. 95-96) explica:

Não existe território sem corpo e corpo sem território, mas existe uma múltipla dimensão do que é território. Estamos falando de um território-corpo, mas tem um território também do alimento, do pensar, da escuta e do enxergar. Não podemos perder de vista essa cegueira monocular e social, porque aquele que não escuta o chamado da terra, o chamado do território, não vai escutar mais ninguém.

Sobre a relação entre corpo e território, em palestra proferida no II Seminário de Cultura, Democracia e Cidadania na América Latina, promovido pela Pró-Reitoria de Cultura da UFMG<sup>17</sup>, Gil Amâncio (Cultura UFMG, 2025) afirma: “A gente não separa nas culturas indígenas e africanas a cultura do território. O território nos molda para fazer a cultura e a cultura também molda o território.” Após esta fala, Gil Amâncio pediu licença ao espaço, aos ancestrais por meio de uma dança/canto, destacando que, para ele, música e dança não se separam. Ao mesmo tempo, o artista atualizava a contemporaneidade, articulando corpo, memória, presente e futuro. O que se viu foi uma improvisação que emergia do “aqui e agora”, com músicas e movimentos coreografados pela história e pelos tempos passados. Uma verdadeira aula de dança conectada ao território, articulando passado, presente e futuro em um corpo presente, ativo e capaz de construir permanentemente o espaço que ocupa.

---

<sup>17</sup> A palestra de Gil Amâncio no II Seminário de Cultura, Democracia e Cidadania na América Latina, promovido pela Pró-Reitoria de Cultura da UFMG, Seminário 2 - AULA 5 | Culturas e territórios, encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ie0I90pwVo&t=4928s>

Pensar o corpo no território, como propõe Célia Xakriabá (2020) e Gil Amâncio (2025), apresenta confluência com o que defende Milton Santos (1994), sobre a noção de território usado que se constrói pelas pessoas que o ocupam, e ainda, em processos que envolvem a criação e a aprendizagem de modos de fazer.

### **3.2 Território como espaço do aprender**

Sobre a construção do corpo no/do território, Nego Bispo apresenta sua experiência quilombola do aprender que diz: “aprender é uma pergunta permanente, e é uma vivência que vai nos acomodando ou nos movendo de algum para alguns lugares” (Itaú Cultural, 2024). Nesse sentido, reconhecer em espaços diversos suas potências no campo da educação, demanda um olhar aberto à diversidade de agentes de um território, e também uma grande criatividade nas relações com tudo o que constitui o espaço/território, não só as pessoas, mas todas as formas de vida, objetos, construções, espíritos e memórias.

Ailton Krenak (2022) também contribui para essa reflexão da ampliação do território do aprender, ao afirmar que escola não é prédio, mas experiência viva e geracional de troca. Em *Futuro Ancestral*, Krenak (2022, p. 112-114) relata:

Infelizmente, a política educacional no Brasil pensa que a escola é um prédio, e por isso desvaloriza tanto o trabalho dos educadores. Enchem a sala de meninos e trancam a porta: pronto, estão na escola. [...] Tem um programa instituído no Brasil desde o final da década de 1990, mas que se consolidou principalmente nos últimos vinte anos, que é o Plano Nacional de Educação Escolar Indígena. Trata-se de uma educação diferenciada, aplicada nos territórios indígenas pelo Brasil inteiro, onde cada comunidade tem a possibilidade de moldar o equipamento escolar da forma que decidir. Eu já frequentei escola em aldeia embaixo de uma árvore e achei muito bom. As pessoas estavam à vontade naquela experiência e não queriam prédio nenhum. Muito tempo depois, aqueles meninos decidiram que seria bom ter uma sala de aula, mas sabem que a experiência pedagógica pode ser realizada na beira do córrego, numa laje de pedra, em qualquer lugar. Trata-se de um grupo de pessoas com o propósito de fazer uma investigação coletiva. Inclusive o próprio letramento pode muito bem prescindir de uma sala de aula. Escola não é prédio, mas uma experiência geracional de troca que deveria ser enriquecida e valorizada, na qual as pessoas que passaram por coisas distintas podem compartilhar conteúdos que ajudem as crianças a se prepararem para a vida adulta.

Pensar a educação a partir da perspectiva do território usado e do corpo-território, em constante movimento e por espaços diversos, demanda uma ampliação da noção de território e

sobre as possibilidades do ensinar e aprender. No livro *Educação contra a barbárie*, bell hooks (2019) propõe ao educador(a) uma pedagogia crítica que nasce da escuta, do afeto e do corpo, rompendo com a lógica autoritária da educação formal e acadêmica tradicional. Para a autora, o espaço de aprender não se limita à escola, assim como a fonte de aprendizado não é apenas a pessoa professora, e ainda que os professores institucionalizados, podem aprender a ensinar em espaços diversos para além da sala de aula. Sobre essa amplitude do espaço de aprender, bell hooks (2019, p. 199, 201) comenta também:

Professores que têm uma visão de educação democrática admitem que o aprendizado nunca está confinado a uma sala de aula institucionalizada. [...] Adotando o conceito de educação democrática, vemos ensino e aprendizado ocorrendo constantemente. Compartilhamos o conhecimento recolhido nas salas de aula fora desses espaços, trabalhando assim para questionar a construção de que certas formas de conhecimento estão sempre, e apenas, disponíveis à elite. [...] Educadores que se desafiam a ensinar para além do espaço da sala de aula, a se mover no mundo compartilhando conhecimento, aprendem uma diversidade de estilos de passar as informações adiante.

Essa perspectiva de uma educação que transborda os espaços regulares de ensino foi reconhecida no âmbito das políticas educacionais no Brasil, no ano de 2010, por meio do Programa Mais Educação<sup>18</sup>, que busca pensar e praticar uma Educação Integral:

[...] pensarmos e praticarmos a Educação Integral a partir do binômio educação–território, considerando a formação dos sujeitos da educação como inseparável das relações e transformações ocorridas no ambiente, a partir do entendimento do caráter territorial dos processos educacionais na escola e na cidade (Brasil, 2009, p. 18).

O conceito de Educação Integral foi também aprofundado pela arquiteta, urbanista e educadora, Beatriz Goulart (2020), em publicação do Instituto Tomie Ohtake, como parte das iniciativas do Prêmio Territórios. Goulart defende que a Educação Integral compreende três instâncias: a educação formal, a educação não formal e a educação informal. A educação formal compreende as escolas regulamentadas pelo Estado, pelo Ministério da Educação e suas secretarias. A educação não formal é considerada em espaços fora das escolas tradicionais e formalizadas, mas que ainda se entendem como espaços educacionais organizados, como os movimentos sociais, terreiros, grupos de capoeira, rodas de saberes dos povos da terra e do campo, oficinas. Já a educação informal é aquela que acontece no

---

<sup>18</sup> O Programa Mais Educação foi instituído pelo governo federal do Brasil pelo Decreto Nº 7.083, de 27 de janeiro de 2010. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/decreto/d7083.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7083.htm). Acesso em: 30 jul. 2025.

cotidiano, na convivência com todas as pessoas, na família, nas festas, no campo, nas ruas, na cidade. Goulart (2020, p. 68) ressalta no processo de aprendizagem, uma educação ampliada e na relação com o território

A Educação Integral configura-se como um projeto que não se restringe à educação escolar, apesar de incluí-la. A educação aqui é tomada em seu sentido mais amplo, o do desenvolvimento humano integral, da aprendizagem ao longo da vida individual e coletiva, de um conhecimento que traz em si a sustentabilidade como base da convivência entre as pessoas e o seu território. Compreende-se, assim, que a Educação Integral não se limita à educação escolar e está associada à formação plena, unindo educação formal, não formal e informal. Nesse sentido, a educação não é só uma preocupação do sistema escolar e da escola, mas um instrumento social e cultural imprescindível para a coesão comunitária e pessoal.

Nessa perspectiva onde os espaços de aprendizado se ampliam, iniciativas que acolhem experiências diversas, formais, informais e não formais, geridas por agentes sociais, atentos às necessidades da própria comunidade, são reconhecidas, então, como Territórios Educativos, um conceito difundido por diversos autores e experiências pedagógicas, ao longo das últimas décadas, especialmente no campo da educação popular, da geografia crítica e das políticas públicas educacionais. Uma reflexão que destaca a importância da formação integral de indivíduos aptos a construir, de forma autônoma, sensível e inventiva, o tempo presente, como ressalta Goulart (2020, p. 85):

Daí que podemos considerar território educativo como um “genérico” que se refere a todas as propostas que não dissociam educação, cultura e vida, reconhecendo que a vida se realiza no lugar onde as pessoas moram, os territórios. É nesse sentido que o território educativo se liga à concepção da Educação Integral e a fortalece, talvez como o contexto necessário para a sua realização. Na medida em que a Educação Integral preconiza a necessidade de desenvolver os indivíduos em todas as dimensões de sua experiência – intelectual, física, emocional, social e cultural –, ela reconhece que isso só é possível com o engajamento de todos os agentes que interagem com esses indivíduos, ou seja, os agentes do território onde eles se desenvolvem.

Nesse sentido, realizar parcerias entre o estado e as iniciativas comunitárias se apresenta como um caminho frutífero para o ensino-aprendizagem. Espaços construídos em coletividade, pela comunidade, a partir das demandas e necessidades dessa própria comunidade, podem se tornar parceiras importantes de instituições e escolas formais, já que se considera que nesses espaços estão também os diversos agentes culturais, educadores, referências comunitárias, que muitas vezes não tem titulação acadêmica, mas se destacam

pela capacidade de mobilizar pessoas e realizar ações concretas nos territórios. Sobre essa potência transformadora e pedagógica dos territórios, Macaé Evaristo (2020, p. 92) comenta:

Quando retomamos a agenda da Educação Integral no país e, mais especificamente, a trajetória da Escola Plural e da Escola Integrada em Belo Horizonte (MG), entendemos que o objetivo era refletir o território não só na perspectiva das ausências de políticas públicas, mas também de suas potencialidades. Não existe pensar educação descolada da terra, do trabalho e das relações sociais. Dessa forma, torna-se fundamental ao fazer pedagógico da escola refletir sobre quem são os sujeitos, as práticas culturais e econômicas, e como se dão as relações de solidariedade e potencial educativo daquele espaço. Assim, ao pensar sobre territórios educativos e políticas públicas educacionais eu resgato Anísio Teixeira e Milton Santos, buscando compreender quais articulações seriam possíveis para criar um tecido, uma rede de relações capazes de fortalecer uma comunidade aprendente, uma comunidade de aprendizagem.

Apesar da proposta do Programa Mais Educação, da implementação de uma Educação Integral, que se apresenta como ampliação para o sistema educacional do Brasil, sabe-se que na prática a proposta tem enfrentado muitos desafios. Lutar por uma educação mais sensível, inclusiva e democrática dentro de um sistema opressor, exige corpos atentos, ativos, esperançosos e conectados com a história do lugar. A pergunta que se impõe é: como um educador pode sobreviver neste sistema necrocapitalista (Krenak, 2022), sem perder sua esperança criativa na busca por outros caminhos? Para Freire (2018), a esperança precisa estar ancorada na prática. Caso contrário, transforma-se em mera espera vã.

Pensar que a esperança sozinha transforma o mundo e atuar movido por tal ingenuidade é um modo excelente de tombar na desesperança, no pessimismo, no fatalismo. Mas prescindir da esperança na luta para melhorar o mundo, como se a luta se pudesse reduzir a atos calculados apenas, à pura cientificidade, é frívola ilusão. Prescindir da esperança que se funda também na verdade como na qualidade ética da luta é negar a ela um dos seus suportes fundamentais. O essencial, como digo mais adiante no corpo desta Pedagogia da esperança, é que ela, enquanto necessidade ontológica, precisa de ancorar-se na prática. Enquanto necessidade ontológica, a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica. É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã (Freire, 2018, p. 15).

O contrário de espera vã, seria uma rigorosidade criativa (Freire, 1986), que acompanha as transformações dos tempos e espaços. Consideramos, assim, que somos corpos moventes, que se deslocam continuamente ao longo da vida. Isso significa que aprendemos não apenas nos territórios de origem, mas também nos muitos outros que ocupamos e transformamos com

nossa presença, e que também nos transformam. Nosso corpo, ele mesmo um território, está em constante ocupação de novos espaços. Assim, cada vivência territorial pode gerar um processo metodológico próprio que, se vivenciado de forma crítica e corporal, merece ser reconhecido como uma potente construção de conhecimento. Cada grupo, cada território, pode construir seus próprios modos de ensinar e aprender, a partir de suas especificidades. Sobre essa ideia de rigor criativo, Paulo Freire e Ira Shor dialogam em *Medo e Ousadia*:

**IRA:**

O rigor é um desejo de saber, uma forma de comunicação que provoca o outro a participar da busca ativa. Talvez essa seja a razão pela qual tanta educação formal não consegue motivar: os estudantes são excluídos da busca. O conhecimento é dado como um cadáver de informação.

**PAULO [Paulo Freire]:**

Temos que demonstrar que rigor não é autoritarismo. Rigor vive com a liberdade, precisa da liberdade. Não posso ser criativo sem liberdade. Sem ela, só posso repetir (Freire, 1986, p. 11, 52).

Esse rigor criativo, tão necessário a uma educação libertadora, está profundamente atrelado à consciência do inacabamento proposta por Freire (1996, p. 50), que defende que "[...] ensinar exige consciência do inacabamento." Como seres inacabados, precisaremos ser rigorosamente criativos na produção de conhecimento, na construção e reconstrução de territórios e na criação de maneiras e modos de ensinar e aprender. É ainda esse rigor criativo e essa consciência do inacabamento que vai gerar o que a Bienal de Artes de São Paulo, em 2023, chamou de “Coreografias do Impossível”. A dança sempre esteve presente nos processos de criação de territórios educativos, assim como na retomada de territórios, assim como nas lutas pelos territórios. Sobre essas coreografias do impossível, o artista Hélio Menezes (2023, p. 16), um dos curadores da 35ª Bienal de Artes de São Paulo, diz:

Nesse passo, coreografar o impossível conota as tecnologias sociais e práticas artísticas que buscam driblar a gramática da violência, referindo-se aos exercícios poéticos de resiliência, estratégias sociais, estéticas e curatoriais de evasão à norma; um convite permanente à fabulação de um porvir ainda desconhecido - apesar de toda inviabilidade. Uma meia-lua de compasso, como se diz na capoeiragem: a destreza de combinar uma manobra fugidia, no instante mesmo de sua realização, com um chute circular reverso, num jogo que é também uma briga.

A construção de Territórios Educativos como descrito, promovem uma consciência coletiva que inevitavelmente escancara lutas em comum e indignações coletivas, que se tornam potências no processo educativo. Como se os espaços de aprendizado (formais, não-formais

ou informais) perdessem seu sentido e função, se não tiverem as lutas e questões sociais como uma prioridade que conecta todas as pessoas envolvidas. A partir dessa perspectiva, territórios que acolhem as lutas dos movimentos sociais trazem uma potência de ensino-aprendizado que não pode ser ignorada. O professor e pesquisador da educação brasileira, Miguel Arroyo (2004, p. 108, 110), fala sobre essa relação da educação com e nos movimentos de luta:

Há pedagogias outras, nascidas nos espaços da vida precária, nas experiências populares, nas culturas negras, indígenas, faveladas, quilombolas. Não seguem os manuais pedagógicos, mas ensinam a viver, a resistir, a criar. [...] Essas pedagogias outras são parte de um projeto histórico de emancipação. Elas rompem com a lógica da escola para poucos e produzem outros modos de ensinar e de aprender que precisam ser reconhecidos.

De volta ao contexto da pesquisa – o ECLE –, podemos dizer que as reivindicações que movimentam o coletivo são: a luta pela preservação da memória e do patrimônio cultural, o direito à arte e à cultura, melhores condições de trabalho, de pesquisa e de criação para os artistas, e ainda, o direito a espaços de fruição e de aprendizado coletivo, de maneira democrática. Nesse sentido, relacionamos a perspectiva do ECLE com Freire (2020), em que temos que a indignação também é pedagógica. Pensar uma educação alinhada às demandas dos movimentos sociais é característica fundamental para a construção de um Território Educativo. Sobre essa capacidade educativa gerada dentro dos movimentos sociais, Miguel Arroyo (2003, p. 30) ainda diz:

Neste texto, sugerimos a possibilidade de ampliar essa relação. Perguntar-nos pelas virtualidades formadoras dos movimentos sociais. Em que medida podem ser vistos como um princípio, uma matriz educativa em nossas sociedades. Que dimensões eles formam e que aspectos eles trazem para a teoria pedagógica e para o fazer educativo tanto nas propostas de educação formal quanto informal. O aprendizado dos direitos pode ser destacado como uma dimensão educativa. Os movimentos sociais colocam a luta pela escola no campo dos direitos. Na fronteira de uma pluralidade de direitos: a saúde, a moradia, a terra, o teto, a segurança, a proteção da infância, a cidade. A brutal exclusão dos setores populares urbanos dos serviços públicos, mais básicos, provocou, desde a década de 50, reações e mobilizações pela inserção social. Pelo direito à cidade, aos bens e serviços públicos. As camadas urbanas em toda América Latina foram crescendo e ocupando o espaço urbano, de maneira caótica. Como se inserir? Como ter parte ou ter direito à cidade? A inserção social passou ao debate político, social e educativo. Passou a inquietar e mobilizar as próprias camadas populares urbanas. Processos diversos e dispersos de mobilização que vão contribuir para a conformação dos direitos sociais entre os excluídos. Entre esses direitos, com destaque o direito à educação e à escola pública.

A presença da dança dentro de espaços como os dos movimentos sociais e dos sindicatos, em momentos de manifestações e de ativismos, isso é, dentro de territórios de luta e de resistência, parece ser uma potente estratégia para não se perder a esperança, as conexões entre coletivos, e a sensibilização dentro de processos duros e agressivos de repressão. A arte dentro dos movimentos sociais se torna fundamental. Carmen Silva Ferreira, fundadora do Movimento dos Sem-teto do Centro (MSTC) do estado de São Paulo (SP), em entrevista ao jornal Brasil de Fato (2023), sobre a 35ª Bienal de Artes de São Paulo, diz que “Ocupar sempre foi uma arte.” Assim como defende Carmen, essa pesquisa fala de uma arte que nasce da necessidade de movimentos sociais ocuparem territórios urbanos, em prol de suas lutas. Carmen Silva Ferreira é também uma das representantes da Ocupação 9 de Julho, um importante movimento social, que por quase 30 anos desafiou a lógica do mercado imobiliário na capital paulista, e que, por isso, foi convidado a ocupar três diferentes espaços na 35ª Bienal de Artes de São Paulo. Esse fato mostra que a maior exposição de arte contemporânea da América Latina, em sua 35ª edição, considerou a estética e os modos de fazer dos movimentos sociais uma arte.

A perspectiva que traz o binômio educação-território e a noção de território educacional são discutidos no âmbito do ECLE, no capítulo 4 desta dissertação. Nesse sentido, consideramos as relações entre território, corpo, além da articulação entre dança e política e movimentos sociais, tratada a seguir.

### **3.3 Dança e política: a experiência de um aprender dança contextualizado social e politicamente**

Os próximos passos buscaram aprofundar sobre uma dança e sua aprendizagem que de maneira alguma se desconecta de uma perspectiva política e social. Nesse contexto, o aprender dança não surge da necessidade primária de ensinar uma técnica específica, ou ensinar passos e coreografias, mas em articulação com demandas sociais de pessoas e pautas coletivas. Assim, abordamos a experiência de um aprender dança que não ignora a cidade, suas questões urbanas pungentes, a história e a memória do lugar. Dessa forma, a pesquisa se aproximou do que Inacyra Falcão (Santos, 2015, p. 107) destaca que deve ser feito para uma arte-educação aprofundada:

No que concerne à tradição brasileira na arte-educação, em particular na dança, falta um aprofundamento histórico e político. A dança um instrumento da consciência corporal, cultural e social. Trata-se de um elemento transfigurador. Toda dança tem uma hereditariedade que reflete as ideias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas, desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas.

Nesse sentido, é possível compreender que cada construção de aprendizado é influenciada pelo território em que ocorre, e que a materialidade das experiências vivenciadas favorece ainda mais a subjetividade e a identidade de cada processo vivo.

Na 35ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2023 a curadoria composta por Diane Lima<sup>19</sup>, Grada Kilomba<sup>20</sup>, Hélio Menezes<sup>21</sup> e Manuel Borja-Villel<sup>22</sup> trouxe o termo "Coreografias do Impossível", ao destacar maneiras de driblar, gingar e movimentar questões atuais e urgentes do mundo atual através da arte. Em seu poema de abertura no catálogo da Bienal, Grada Kilomba (2023, p. 12) questiona o conceito de coreografia: “[...] é a coreografia, a arte de dançar? Ou arte de desenhar um movimento que se dança?” Ao fazê-lo, Kilomba propõe ampliar o conceito de coreografia, vinculando-o aos movimentos sociais e as lutas da cidade. A partir da Bienal de 2023, localizamos o sentido da palavra coreografia, que diz, então, sobre a organização de pessoas, ideias e fatores reunidos em um momento presente, em função de um ideal coletivo, gerando, assim, coreografias no espaço-tempo. Sobre isso, o curador Hélio Menezes (2023, p. 15) explica:

De uma perspectiva curatorial, pensar as dobras do tempo das/nas expressões artísticas implicou também relocalizar o sentido de coreografia. Tomando-a em acepção alargada e poética, para além de sua historicidade disciplinar. Assim, requereu, conseqüentemente, contrariar a suposição de autenticidade de seu significado etimológico, liberando o olhar para os movimentos, realizados em um mundo que parece irresolúvel, por onde a improvisação e a criatividade desdobram novos e insuspeitos moveres.

Experiências em danças fortemente contextualizadas por questões políticas e sociais podem ser identificadas nessa Bienal, que apresenta artistas e pesquisadoras de dança, como Inaycira Falcão; Luiz Abreu, com sua obra *Samba do crioulo doido*, um manifesto contra a discriminação racial; e o coletivo Flo6x8<sup>23</sup>, conduzido por dançarinas e cantoras flamencas da cidade de Sevilha, na Espanha, que através da dança ocupam espaços da cidade para reivindicar suas lutas. Ações que usam da dança para promover uma desobediência suave, mas também intensa, como descreve Kike Espãna (2023, p. 131):

---

<sup>19</sup> Diane Sousa da Silva Lima é curadora de arte, escritora e pesquisadora brasileira.

<sup>20</sup> Grada Kilomba é uma escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa.

<sup>21</sup> Hélio Menezes é curador, antropólogo e internacionalista brasileiro.

<sup>22</sup> Manuel Borja-Villel é historiador da arte e curador espanhol.

<sup>23</sup> [Cuatro palabritas claras english francais corrala utopía & flo6x8](#)

O vídeo de uma dessas ações, chamado Flashmob Rumba Rave “banqueiro” e publicado em dezembro de 2010, espalhou-se pela internet e foi usado para convocar a manifestação contra os cortes sociais que ocorreu em 15 de março de 2011 – um dos muitos precedentes do movimento 15-M. Flo6X8 antecipou algumas de suas inovações políticas: espontaneidade na ocupação do espaço, transformação radical da narrativa da crise, alegria subversiva e inventiva, abertura e porosidade contagiosas. Flo6x8 consegue se mover na concatenação entre arte e revolução, onde o que importa não é tanto o que pertence a cada campo, mas como seus componentes são coreografados de forma localizada. Suas ações fazem uso do canto e da dança para produzir uma desobediência suave.

É possível identificar, então, uma relação de importância mútua, onde a dança se coloca como modo de fazer de movimentos sociais e de luta, na construção e reconstrução de territórios. Por outro lado, também os movimentos sociais e de luta podem fortalecer a construção de modos de fazer e aprender dança. Ao falar sobre o encontro corporal que vivenciou com mulheres de outros movimentos de luta pelo território e com as quais se identificou através das danças, Célia Xakriabá (2020, p. 84) aponta caminhos:

Foi aí que me encontrei: “Esse povo luta pelas mesmas coisas nossas, que é o território, trabalhando com sementes tradicionais”. Conheci várias mulheres e com elas a relação que fiz foi pulando batuque. As pessoas me viam ali mais jovem, ficavam desconfiadas, mas foi pulando batuque, no gingado do batuque, que me fiz na relação com essas mulheres. Até hoje, quando me encontro com elas, mais do que conversar sobre temas em comum, é na reelaboração do corpo, no gingado do corpo, que elas me reconheceram na luta, e eu a elas. Isso foi bem bonito. Minha relação com o território como corpo foi exatamente quando percebi que as nossas relações se fazem também quando a gente se reconhece no corpo. Elas começaram a ter respeito por mim e eu por elas quando senti que tinha um lugar em comum. Não era só pela pauta da luta, pelo território. Meu corpo mobiliza com coisas parecidas da cultura e da identidade delas também. Então, para mim, foi muito forte esse momento de encontro com os povos indígenas e comunidades tradicionais, principalmente na relação com outras mulheres não Xakriabá.

Se voltarmos o olhar para a cidade de Belo Horizonte, é possível identificar a presença marcante da dança dentro dos movimentos sociais. Proponho um recorte ainda maior, ao observar que a partir do ano de 2010, houve uma crescente de experiências de ocupações urbanas, por diversos coletivos de luta na capital mineira. Grande parte dessas ocupações aconteceram em praças, viadutos e também em casarões abandonados. Os coletivos de luta organizados propunham encontros, não só entre eles, mas abertos a toda população local, para juntos ocuparem esses espaços, criando novas funções sociais e consequentemente

construindo ou retomando os territórios. Dentre essas ações a dança se mostrou presente e potente, como destaca a fotógrafa Priscila Musa (2015, p. 82) em sua pesquisa etnográfica, através de um Caderno de Imagens dos movimentos sociais desta época em Belo Horizonte:

O fio que alinhava as imagens do Caderno de Imagens dos Fotografados é o do momento em que a espacialidade criada pela ação festiva reivindicatória – a Manifestação de Resistência Global, o Carnaval de Rua, a Brasilinha do Lacerda não! a ocupação Zumbi dos Palmares, A Ocupação, o Resiste Isidora, a Praia da Estação, a Manifestação de Apoio aos Professores, o Ato da Aldeia Maracanã e a Revolta dos Garis – possibilitou que o vendedor ambulante, o varredor de rua, a moradora de ocupação Zumbi dos Palmares, o catador de reciclados, a criança com diferença motora, as crianças moradoras da Ocupação Esperança, o morador da Ocupação Vitória, os moradores em situação de rua, os Índios da Aldeia Maracanã e os Garis, coabitaram o espaço e a imagem com uma série de outros integrantes desses movimentos, através da dança. Conectadas pelo corpo em movimento, as fotografias remetem à reconhecida frase de Emma Goldman, “se eu não posso dançar, não é minha revolução”. A situação do trabalho ou da reclusão em grupos sociais, em espacialidades e em temporalidades específicas é revolucionada quando essas pessoas e grupos entram em campo e aparecem umas para as outras, não apenas seus rostos, mas em seus gestos, no discurso do corpo no espaço. Embora as experiências apresentem uma descontinuidade histórica, o encontro desses grupos sociais é possibilitado pelo deslocamento mútuo, tanto dos integrantes de alguns desses movimentos para os espaços ocupados por outros grupos sociais e desses outros grupos que cotidianamente ocupam esses locais para o centro das imagens desses movimentos.

A partir da autora, reconheço uma potência da mobilização social em espaços da cidade, através da dança, quando os corpos se rebelam em pulos, sacudidas, tambores, megafones e batuques, nas grandes rodas, nos pés firmes que batem por inteiro no chão dos cortejos das marchas e manifestações, ou na ginga e na destreza das danças de improviso, que se adaptam às diversas condições do espaço em movimento. Sobre esse encontro de danças na e com a cidade, Lepecki (2012, p. 49) ressalta os aspectos tangível e intangível:

Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? Responder positivamente a essas perguntas significa imaginar a possibilidade de construir tangíveis (prédios, ruas, vias de circulação e leis) e de agir intangíveis (danças, política), de acordo com uma coreopolítica do chão urbano, uma que atente aos acidentados terrenos da pólis e suas histórias.

Ao pensar uma dança em profunda confluência com a política e a cidade, é inevitável falar sobre a rua como um ponto de encontro de tantos povos e territórios. Em 2014, aconteceu o

VIII Seminário de Dança de Joinville, com a temática *Deixa a rua me levar*. O encontro propôs pensar a dança no espaço da rua, como espelhos críticos ou inversões das instituições e espaços sociais hegemônicos. Na publicação que foi gerada desse encontro, a dança no contexto da rua, é reconhecida como potência e um espaço para se pensar políticas de encenação articuladas a questões sociais pungentes. No texto de apresentação, a coordenadora do seminário Thereza Rocha (2015), menciona as manifestações ocorridas no Brasil, em 1984, quando as pessoas foram para as ruas reivindicar o fim da ditadura militar e exigir o restabelecimento das eleições diretas para presidente da República. Ao trazer a reflexão para os dias atuais do seminário, Rocha sugere que o olhar para as relações vivenciadas nas ruas pode contribuir e muito para as políticas de encenação da dança:

Trinta anos depois, pensamos o futuro de 1984 e muito oportunamente elegemos a rua como heterotopia da dança. Nem aqui, nem lá, um entre-lugar: a heterotopia nomeia um espaço de alteridade, não-hierárquico e não hegemônico, coexistindo nos próprios espaços. Assim, no ensejo deste seminário, a rua é o melhor lugar de onde interrogar criticamente as políticas de encenação da dança contextualizadas nas poéticas populares e nas poéticas urbanas do movimento (Rocha, 2015, p. 16).

Pensar os espaços públicos da cidade como possibilidades de ocupação através da dança, demanda uma atenção social e política para os inúmeros sujeitos e materialidades existentes. Experimentar a rua de fato, demandará da bailarina e do bailarino pesquisador, uma capacidade de comunicação com pessoas e lugares diversos, reconhecendo nessas relações a possibilidade de um aprofundamento nas experiências do aprender e ensinar dança. Como é possível construir um aprendizado em dança que não se afaste nem se desconecte da vida das pessoas, ao invés de isolar a técnica do ambiente em que ocorre? Nesse sentido, Lakka (2015, p. 49) relaciona a necessidade de atualização em processos de formação em dança a mudanças de ordem social, como diz:

A formação em dança reflete, em grande parte, a organização da sociedade e seus preceitos de aproximação entre corpo e espaço. Logo, é compreensível que os currículos de dança situem a maioria de suas atividades em espaços de sala, os quais guardam como características a inexistência de obstáculos, a simetria de paredes e ângulos, assim como um chão com textura única e que preferencialmente absorva o impacto, sobretudo o das articulações, como joelhos e tornozelos. O modelo de espaço utilizado para a formação do intérprete na atualidade contém muitos resquícios do palco italiano e do uso da cena que ele prevê, no entanto, a dança no último século se expandiu em várias direções, e as possibilidades de encenação em espaços outros que não o palco italiano exigem uma formação que traga respostas a essa demanda.

Pensar num ensino-aprendizado em dança, para além das salas de aula formais, que esteja conectado às questões sociais pungentes, que emergem das experiências na rua, demanda, como sugere Rocha (2015), pensar relações menos hierárquicas e mais horizontais. Nesse sentido este posicionamento político e de modos de ver e construir o mundo, também deveria afetar as metodologias de aprendizagem em dança. Muitas vezes o conteúdo de uma aula de dança pode até ser libertador, mas os modos de ensinar podem permanecer autoritários, como argumenta Lakes (2021, p. 313-314), em artigo traduzido pela professora e bailarina, Raquel Pires:

Quando uma técnica de dança é ensinada, acontecem muito mais coisas na sala de aula do que apenas o conteúdo em questão. Na verdade, existem dois conteúdos presentes nas salas de aula. Inconscientemente ou não, ideias sobre vários outros aspectos da vida, incluindo poder, gênero e equidade – e sobre como o professor acredita que a aprendizagem ocorre – estão sendo transmitidas naquele espaço. Por mais libertador que seja o assunto, ele pode ser prejudicado por formas opressivas de se trabalhar em sala de aula. Os comportamentos e métodos de ensino do professor ensinam um conjunto de regras, crenças e ideologias tão poderosas quanto o currículo, o programa de ensino ou o plano de aula.

Na perspectiva de um ensino-aprendizado em dança contextualizado socialmente e politicamente, segue a Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA-Arena), da Fundação Municipal de Cultura (FMC), da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), com 25 anos de história e resistência na cidade de Belo Horizonte. De acordo com Antero (2015, p. 42-43), a ELA-Arena foi se aperfeiçoando durante os anos principalmente devido à forte participação da população e público atendido, que demanda e reivindica melhorias. E, foi justamente devido à ação participativa e ao reconhecimento da população de Belo Horizonte que, em 2014, o Programa Arena da Cultura se tornou uma escola, por meio de decreto municipal:

Essa iniciativa nasceu do desejo, principalmente, da garantia dos direitos de políticas públicas culturais no contexto dessa cidade, ou seja, de ações do governo municipal, visando a efetivação dos direitos culturais previstos pela atual Constituição de 1988 e pela Lei Orgânica do Município de 1990. [...] Através de tais linhas de ação, esperava-se concretizar a democratização e a descentralização, e ampliar os direitos culturais à maioria da população, levando-se em consideração os aspectos territoriais e socioeconômicos, respeitando e valorizando as diversidades regionais.

A percepção de uma perspectiva política e social dos modos de fazer dança se mostra presente no processo de formação, como visto na manifestação do dançarino e pesquisador, Hugo

Oliveira, na ocasião do Lançamento da Frente Parlamentar em defesa dos profissionais da Dança no Brasil, ocorrida em 05 de dezembro de 2023. Hugo Oliveira, que se apresenta como “cria do Morro da Providência”, primeira favela do Brasil, descreve sua experiência de aprendizados a partir da ocupação de territórios:

Um dia a minha mãe disse pra mim que a única coisa que ela não queria era que o filho dela se envolvesse - meu filho não vai ser bandido - e eu perguntei para mim mesmo: tá, se eu não posso ser bandido eu posso ser o que? Que é uma outra pergunta radical e complicada. E sem muitos recursos, não me faltou o corpo. Dentro do meu quarto, na rua, em todos os lugares, eu tinha o meu corpo como experiência e possibilidade de experimentar os becos, as vielas, a rua, a cidade. E a dança foi me levando da minha favela prum outro bairro, da minha favela pra uma outra cidade, da minha favela para outro estado, da minha favela pra outro país. [...] porque esse ambiente do corpo ele vai produzindo as experiências in loco onde você precisa meter a mão na massa e fazer acontecer. Fazer um panfleto, fazer uma articulação, contar com alguém, fazer a formação, passar o conhecimento para alguém, e [...] de repente quando menos espera você ta gerindo uma nova possibilidade de produzir política pública, não mais como sobrevivência, mas como possibilidade de existência de um futuro (Zarattini, 2023)<sup>24</sup>.

Considerando, então, os conceitos de território, território-educativo, e ainda, uma aprendizagem em dança que acontece contextualizada socialmente, além da relação entre dança e política, como pauta em vivências e experiências em danças, em diversos espaços educacionais, os próximos passos da pesquisa foram na direção de identificar experiências de aprendizagem em dança ocorridas no Espaço Comum Luiz Estrela, bem como as especificidades nos modos de aprender dança nesse território.

---

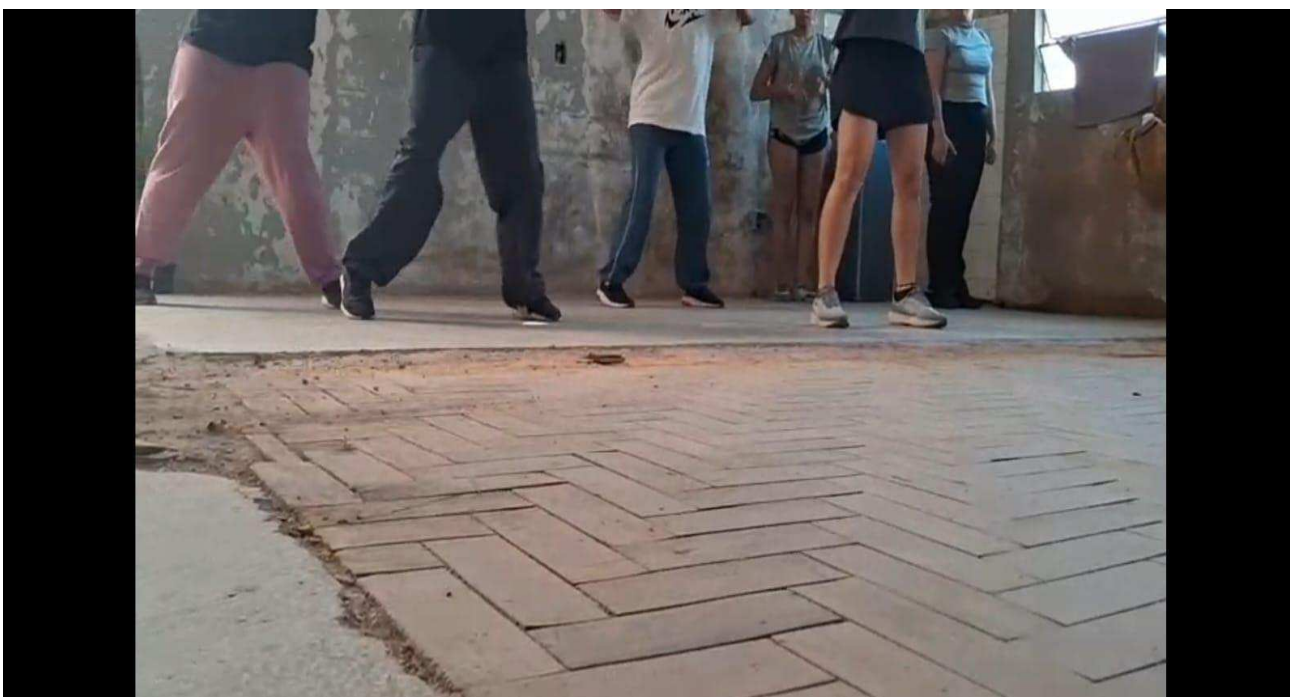
<sup>24</sup> A manifestação do dançarino Hugo Oliveira no Lançamento da Frente Parlamentar em defesa dos profissionais da Dança no Brasil, ocorrida em 05 de dezembro de 2023 está disponível em: <https://www.youtube.com/live/0YOJy2YSPqA?si=4rpf4c6MzcaLGHZ3>

#### 4 APRENDIZAGEM EM DANÇA NO ESPAÇO COMUM LUIZ ESTRELA

Voltamos o olhar para o Espaço Comum Luiz Estrela, abordando sua perspectiva educativa e, a partir disso, identificando experiências de aprendizagem em dança e como elas se configuram no ECLE. Também abordamos aspectos relacionados a essa imbricação entre dança e política no ensino-aprendizagem em dança no Estrela, na construção de um território educativo.

Vamos percorrer experiências em dança, desde o piso rachado até a recente construção do piso liso característico para aulas de dança, feito em mutirão pelas próprias pessoas bailarinas. Seguiremos ainda um pouco mais à frente, quando então as aulas regulares se tornam uma realidade possível.

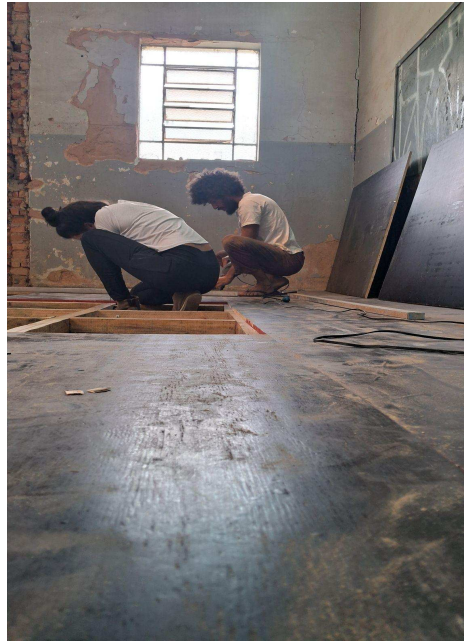
Figura 3 - Dança no chão rachado



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela. Disponível em: <https://youtu.be/ZxPTkJVz6sQ>.

Acesso em: 01 jul. 2025.

Figura 4 - Processo de construção do piso liso 1



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufbkG6uP0zE>.

Acesso em: 01 jul. 2025.

Figura 5 - Processo de construção do piso liso 2



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela

Disponível em: [Video Resumo ano 2024 - Espaço Comum Luiz Estrela](#)

Acesso em: 01 jul. 2025.

Sem perder de vista o objetivo central de compreender as possibilidades de aprendizagem em dança no ECLE, a partir de experiências específicas, considera-se relevante, neste momento, reconhecer práticas que apresentam a dança como elemento constitutivo do coletivo. Entre essas práticas, destacam-se o carnaval, as festas e as passagens das Guardas de Congado, que ocorreram em diferentes momentos da trajetória do espaço. Consideramos que tais acontecimentos tenham construído perspectivas de dança no contexto do ECLE e contribuíram para configurar um território aberto a diferentes danças e seus processos de aprendizagem.

Assim, como pesquisadora participante desde o início dessa ocupação, compreendo que a elaboração de um pensamento sobre a aprendizagem em dança não está dissociada das experiências corporais e expressivas que antecederam a realização de oficinas, aulas e residências. Meu olhar voltado à dança, nesse contexto, manifesta-se desde o surgimento do ECLE, quando o conceito de “fê na festa” se consolidou como uma filosofia estruturante, responsável por mobilizar pessoas, fortalecer vínculos comunitários e promover o sentimento de pertencimento e empoderamento.

A presença da dança nas celebrações e festividades que marcaram a trajetória desse Espaço constitui uma dimensão essencial na construção de um pensamento sobre o aprendizado em dança no âmbito desta pesquisa. O ato de ocupar espaços públicos em estado carnavalesco integra o repertório de ações dos sujeitos que idealizaram o Estrela, muitos dos quais participaram anteriormente de movimentos como a ocupação da Praia da Estação, em 2010, e de blocos de carnaval de luta da capital mineira. Desconsiderar essa herança seria reduzir a compreensão das experiências em dança, negligenciando elementos fundamentais da corporeidade que caracteriza o coletivo.

Considerando que esta dissertação tem também o propósito de registrar historicamente a ocupação a partir das danças que nela ocorreram, é adequado ressaltar as passagens das Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e da Guarda de Congo Nossa Senhora do Rosário Urca Pampulha BH-MG, que participaram de celebrações em datas comemorativas de aniversário do ECLE. Ainda que essas Guardas não integrem formalmente o coletivo, sua presença principalmente nos aniversários da ocupação, evidencia a crença na potência do cortejo como tecnologia de movimento coletivo e revela a dimensão do sagrado que sustenta as relações de luta e fê.

Figura 6 - Congado



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2013). Foto: Priscila Musa. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=JNyzdfhNGsQ> Acesso em: 01 jul. 2025.

Tais dimensões foram incorporadas ao fazer artístico e político do coletivo, que historicamente realiza ações em cortejo, roda e rito em seus momentos de celebração, resistência e criação. Essas práticas expressam um diálogo contínuo com o passado e o futuro do casarão e da ocupação, configurando uma pedagogia que articula arte, corpo e território. Tais acontecimentos, por integrarem a memória viva do Estrela, embora nessa pesquisa, de forma sistemática, estão presentes na dança do ECLE e no olhar dessa bailarina que escreve, observa e participa ativamente desse território educativo em movimento.

Dessa forma, as seções seguintes deste capítulo abordarão as experiências de aprendizagem em dança desenvolvidas por meio de oficinas, residências, encontros, visitas guiadas, práticas que, embora distintas dos momentos de festas, de carnaval e das passagens do Congado, coexistem com eles na constituição da história dançante do coletivo.

#### 4.1 ECLE: um território educativo

A partir do conceito de Território Educativo e das possibilidades de educação formal, não formal e informal como processos de aprendizagem, abordamos o Espaço Comum Luiz Estrela, entendendo seu caráter educativo, diante de sua trajetória.

Desde seu início, a partir de 2013, a ocupação urbana e de caráter artístico do Espaço Comum Luiz Estrela realizou várias atividades artísticas, patrimoniais, culturais e com abrangência educacional. Tais ações, como mencionado no Capítulo 2 desta dissertação, levaram, em 2020, ao reconhecimento do ECLE, pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)<sup>25</sup>, como um Museu de Território, e, em 2024, à chancela do Espaço Comum Luiz Estrela como Ponto de Cultura, pelo Governo Federal. Ambos – Museu de Território e Ponto de Cultura.

Ao ser reconhecido como Museu de Território e Ponto de Cultura, a partir de realizações e projetos, o ECLE demonstra objetivos comuns que, por sua vez, estão entre os aspectos que estruturam o ECLE. São eles: a articulação entre sociedade, cultura e educação e a presença participativa da comunidade, de forma determinante, já que a existência de Museus de Territórios e Pontos de Culturas só é possível se compartilhada, onde valoriza-se fortemente às necessidades comuns de um povo, as lutas do coletivo, os saberes populares e dos agentes sociais de cada região, em perspectivas que não dissociam prática e teoria. Dessa maneira, o Espaço Comum Luiz Estrela nasce também pelo chamado a toda à comunidade, para se juntar, ocupar, cuidar e transformar um local abandonado em território, a partir da sua ocupação e uso.

Além disso, considerando que uma grande parte de integrantes do Espaço Comum Luiz Estrela é composta de estudantes universitários, professores e arte-educadores, o vínculo com o ensino formal foi crescendo ao longo dos anos. Muitos pesquisadores de mestrado e doutorado desenvolveram suas pesquisas dentro do ECLE, assim como professores de ensino

---

<sup>25</sup> O Instituto Brasileiro de Museus foi criado em janeiro de 2009, com a assinatura da Lei nº 11.906. A autarquia sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais. O órgão é responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços do setor – aumento de visitação e arrecadação dos museus, fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros. Também é responsável pela administração direta de 30 museus.

médio e fundamental da rede pública e privada trouxeram seus alunos para realizar visitas guiadas e experiências formativas no campo das artes, incluindo a dança.

Destacamos o vínculo do ECLE com Escola Integrada e também Escolas Estaduais da região em que o Espaço está localizado, com o objetivo de desenvolver experiências formativas no campo das artes, incluindo a dança, com estudantes da educação básica e para monitores desse Programa. Essa articulação fortalece o caráter educacional e artístico do ECLE, inserindo-o na discussão relativa ao conceito de Território Educativo, que diz da ampliação da educação, sob o ponto de vista tanto dos espaços dedicados ao processo de aprendizagem como também dos conteúdos e modos de aprender, como diz Costa (2020, p. 3):

Há que colocar a educação a serviço da vida e entrelaçar sujeitos, territórios, conhecimentos formais, saberes populares, linguagens e formas de expressão em um permanente processo de construção de uma consciência coletiva, crítica e criativa que se lance à transformação da realidade.

A perspectiva educacional do Estrela no campo das Artes pode ser compreendida também a partir da noção de Cidade Educadora, conforme Goulart (2020, p. 73):

O conceito de cidade educadora pode e deve alargar nossa compreensão de educação, permitindo-nos reinventar a escola no mesmo movimento pelo qual buscamos reinventar a cidade. Essa abordagem pressupõe a compreensão da cidade como uma grande rede ou uma grande malha de espaços pedagógicos formais (escolas, creches, faculdades, universidades e institutos) e informais (teatros, praças, museus, bibliotecas, meios de comunicação, repartições públicas e igrejas, além do trânsito, do ônibus e da rua). Pela intencionalidade das ações desenvolvidas, a cidade pode ser convertida em território educativo [...].

No sentido descrito por Goulart (2020), no ano de 2019, o Estrela lançou seu primeiro jornal impresso, desenvolvido de maneira coletiva. Além de alguns textos de integrantes do Coletivo, convidamos pessoas diversas que gostaríamos de ouvir e ler, para compor os textos do informativo. Dentre os convidados, estavam os alunos do 3º Ano do ensino fundamental da Escola Municipal Theomar de Castro Espíndola. O texto dos estudantes, em parceria com as professoras, diz de uma experiência de mapeamento territorial que os alunos vivenciaram, em que puderam situar suas existências dentro da escola, ampliando-a para vizinhança e para o mundo:

Os alunos do terceiro ano da Escola Municipal Theomar de Castro Espíndola [...] fizeram uma atividade muito bacana durante esse mês. Após estudar

Mapas e Localização, as crianças escolheram uma parte da escola ou do bairro e fizeram maquetes com a ajuda da família. Eles observaram as fotos do bairro, via satélite, estudaram escala, e conseguiram representar o espaço escolhido, além de produzirem um texto contando como foi essa experiência. [Uma estudante], de 8 anos, contou que achou a atividade muito divertida! Usou caixa de papelão, cola, tesoura sem ponta, garrafa PET, tinta e jornal para produzir o seu trabalho. Todas as maquetes fizeram parte de uma exposição realizada no pátio da escola. E você, já fez uma maquete?

O resultado da experiência gerou a criação de maquetes construídas pelos alunos, assim como o texto publicado no jornal do ECLE, e contou ainda com a nossa visita à escola, para apresentar o jornal impresso e fazermos uma leitura coletiva (Figura 6).

Figura 7 - ECLE e o ensino formal



Fonte: Jornal Comum (2019). Disponível em:

[jornalComum21x29.7cm-ed1-8pg.pdf](#)

Acesso em: 01 jul. 2025.

Depois dessa primeira aproximação, essa mesma escola realizou algumas visitas guiadas ao Estrela, onde as crianças vinham caminhando pelo bairro junto de suas professoras, em uma experiência prática de Território Educativo.

## **4.2 Aprender dança no ECLE**

A partir das ações e experiências do ECLE, foi considerada a sua perspectiva educacional. E, ao compreendê-lo como um território artístico, cultural e patrimonial, em um viés educativo, em consonância com a noção de Território Educativo, e com discussões sobre a relação entre dança e política, a pesquisa seguiu no sentido de identificar experiências do aprender dança no ECLE, considerando contextos, características e modos de fazer.

### **4.2.1 Vínculo com o ensino formal**

A partir da primeira experiência do ECLE, em 2019, com o ensino formal, o coletivo decide propor uma visita-guiada teatralizada e sensorial para estudantes do ensino fundamental e do ensino médio. As visitas conduzidas por arte-educadores do coletivo apresentam a história do casarão, assim como a história e proposta do ECLE, através de um passeio pelos cômodos e pátio, de maneira a aguçar os diversos sentidos do corpo. Uma das práticas consiste em se deslocar para uma grande sala, no segundo andar do prédio, chamada de salona, e experimentar movimentos corporais livres, danças e brincadeiras pelo espaço, usando músicas escolhidas pelos próprios alunos. Tais visitas foram realizadas pelas seguintes escolas: Escola Municipal Oswaldo França Junior, Escola Estadual Mendes Pimentel e Escola Estadual Nossa Senhora Aparecida (Figura 7) e Escola Municipal Vila Fazendinha (Figura 8).

Figura 8 - Visitas guiadas



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2025).

Disponível em: <https://youtube.com/shorts/ZNsm0EoeWqU?feature=share>.

Acesso em: 17 ago. 2025.

Figura 9 - Visita guiada



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2025). Disponível em:

<https://youtube.com/shorts/AmHrapg56eA?feature=share>

Acesso em: 17 ago. 2025.

Como desdobramento dessa relação com as escolas, no ano de 2024, o ECLE aprovou um projeto no Fundo Municipal de Cultura, para realizar a Temporada de Cursos Livre de sua Escola Comum, em processo de construção. Esse projeto, que teve início no primeiro semestre de 2025, pretende promover uma parceria ainda mais profunda com a Escola Integrada de instituições escolares da região, a partir da realização de sete cursos livres para estudantes do ensino fundamental, dentro do ECLE, sendo: Dança, Teatro, Música, Capoeira, Artes Visuais, Literatura e Audiovisual.

O desenvolvimento dessa proposta foi iniciado em março de 2025, por meio de reuniões da equipe do ECLE, sob minha coordenação pedagógica, em articulação com a coordenação pedagógica das escolas parceiras. Nesses primeiros encontros, a gerência das instituições escolares solicitou ao ECLE que fossem ministradas oficinas para os monitores da Escola Integrada, antes mesmo da temporada de cursos para os alunos.

Dessa forma, ministrei uma oficina de dança contemporânea para um grupo de quinze monitores da rede pública de ensino, com duração de três dias.

Figura 10 - Oficina de dança para monitores da Escola Integrada



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2025). Disponível em:

<https://www.youtube.com/shorts/YHLysEQHLtk>

Acesso em: 17 ago. 2025.

Os monitores da Escola Integrada são os responsáveis por acompanhar as crianças durante o contraturno escolar, realizando atividades em diversas áreas do conhecimento. No caso dessa oficina, estiveram os monitores da linguagem da Dança. É importante ressaltar que para ser um monitor da Escola Integrada não é necessário ter uma formação acadêmica específica, podendo ser agentes da comunidade com capacidades para mobilizar e dialogar com as crianças. Dessa maneira, ações formativas continuadas e voltadas para monitores se tornam uma demanda fundamental na construção da Escola Integrada.

#### **4.2.2 Improvisação em dança: aprender com o risco**

Diversos encontros de dança livre, improvisação em dança, contato-improvisação, treinos abertos, foram realizados no Estrela nesses 12 anos da ocupação. Inclusive, das danças que podemos facilmente identificar em estudos acadêmicos e inseridas em contextos formais de ensino e aprendizagem em dança, a improvisação foi a mais presente no Estrela durante esses anos. Essas danças sempre tiveram como objetivo primeiro a relação e a adaptação às condições espaciais, bem como a ressignificação dos objetos, escombros e rachaduras. Tais acontecimentos também tiveram como características o respeito à história do espaço e a consciência do seu inacabamento, em processo permanente de construção e restauração.

Na maior parte de sua existência, o ECLE não contou com sala tradicional para atividades de dança, com piso específico, aparelho de som ou mesmo iluminação suficiente. Compreendemos que com essas condições, o ECLE desafia as amarras e os limites estruturais impostos aos corpos em dança ao mesmo tempo que apresenta um espaço potente e de abertura para o aprender, a criação e a experimentação em dança. Podemos citar alguns grupos e experimentos ocorridos durante os anos como o Quartas de Improviso (2014), o Coletivo Provisório de Dança (2015), a JAM Pela Democracia (2018) e o LabCria (2023), que se destacam por serem projetos nômades da cidade, de passagem pelo Estrela, onde foi realizada a prática do improviso, ocupando diferentes espaços do ECLE, e relacionando com as condições estruturais, políticas, históricas e sociais deste território.

Um dos estudos voltados para a improvisação em dança ocorreu durante o mês de setembro de 2018, quando estive como participante. Conduzida pela bailarina e fisioterapeuta, Sara Marquezine, a proposta foi denominada de *Mulheres no Improviso*. Nesses encontros, dez artistas profissionais da dança, atuantes em Belo Horizonte, em companhias, grupos e escolas

de formação, discutiram sobre a presença da mulher no mercado de trabalho da dança. Os encontros foram acompanhados pela cineasta Carina Aparecida, que também investiga sobre lutas das mulheres latino-americanas.

Esses encontros foram inevitavelmente políticos, onde discutiu-se sobre a existência de um padrão ético e estético na formação tradicional em dança, e que se estende para o mercado de trabalho nessa área de conhecimento. Foi pautado o padrão colonizador, patriarcal e opressor, que incita e lucra com uma rivalidade feminina, onde as mulheres se veem umas contra as outras, em estado de comparação e de competição. Como se a dança fosse para poucas pessoas merecedoras, que se encaixam em um padrão, e que para isso, elas precisassem competir para poder dançar. Foi questionada uma dança patriarcal, que limita as mulheres também a personagens frágeis, dignas de serem carregadas, sustentadas, dirigidas, coreografadas, mas incapazes de carregar, sustentar, dirigir e coreografar sua própria dança. Essas discussões conduziram o processo físico do improviso das artistas, que também experimentaram os diversos espaços da casa, em deslocamentos, fluxo, brincadeiras, rodas e giras. Assim, a aprendizagem articulou o estudo em dança a perspectivas políticas.

No último encontro, antes do improviso final, que aconteceu como uma apresentação aberta ao público, as pessoas participantes abriram alternativas quanto a propostas para essa improvisação. Enquanto um grupo propôs um improviso estruturado, a partir de pontos de referência de tempo e espaço, o outro grupo propôs descartar qualquer referência que pudesse limitá-lo, de modo a seguir no fluxo dos acontecimentos. Ficou então acordado que cada uma poderia fazer como quisesse, (com ou sem pontos de referência), mas sem perder o objetivo comum que as uniam dentro daquele espaço.

A aprendizagem em dança nessa experiência contou com a imprevisibilidade do corpo em movimento de improviso, intensificada, por sua vez, pela relação com o espaço inacabado do ECLÉ, e com o caráter político relativo ao espaço da mulher na dança, que fundamentou a improvisação. As discussões sobre o papel da mulher na dança, que ocorreram nessa experiência, foram ao encontro do perfil de mulheres que conduzem e conduziram o Espaço Comum Luiz Estrela, durante todos esses anos, visto que são mulheres que, de fato, carregam entulhos, quebram paredes, limpam, cozinham, discutem criticamente e se posicionam, atentas e ativas contra a manipulação do patriarcado.

Figura 11 - Mulheres no improviso: estudos de dança



Fonte: Flutua (2020). Disponível em: <https://vimeo.com/408181820?share=copy>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Ao observar esses momentos e experimentos de improviso ocorridos no Estrela, entendo que eles inevitavelmente reivindicam o direito à cidade, tem como ação fundamental o ato de ocupar e cuidar, reconhecem a potência das diversidades de corporeidades, e têm o improviso como recurso de sobrevivência, resistência e metodologia para a criação. Todos os improvisos precisaram lidar com o inacabado, a falência, a falta, o entendimento dos suportes, escoras e dos atos de resistência, sustentações, assim como a necessidade da criatividade para resolução de problemas e criação de outros espaços possíveis.

Parece apropriado dizer então que o aprender na perspectiva da prática da improvisação em dança no Espaço Comum Luiz Estrela se apresenta como um campo fértil para a materialização do que José Gil (2001) conceitua como corpo aberto. Nessas práticas, não se trata de corpos que dançam a partir de formas pré-estabelecidas ou coreografias fechadas, mas sim de corpos que se lançam ao espaço como campo de escuta, relação e criatividade. O improviso, nesse contexto, não é ausência de forma, mas abertura radical àquilo que o ambiente espacial, histórico, afetivo e político propõe. Assim, no estudo de dança, a pessoa, ao entrar em contato com a memória viva do território, deverá lidar com os vestígios do abandono e da resistência, com outras corporeidades que ali também criam, em trânsito contínuo entre dentro e fora. Como afirma Gil (2001, p. 89), “Um corpo ‘aberto’ ao

movimento não é um corpo cujo interior é visível, mas um corpo que se deixa atravessar por forças, um corpo poroso, que não está centrado sobre si, mas se dilui no espaço.”

É exatamente essa porosidade que relaciono à perspectiva de tomar a improvisação para práticas em dança no Estrela. Trata-se de uma dança que não se fecha sobre si mesma, mas que se deixa afetar pelas rugosidades do chão, pelas rachaduras nas paredes, pelos ecos do passado do prédio, e pelas vozes dos que lutam e habitam o espaço. Nesse sentido, essa experiência em dança envolve, não somente o aprender e criar modos de mover o corpo, mas igualmente conhecer um corpo em luta, que se expande como território sensível, memória em movimento e presença política, recusando o gesto técnico fechado, em favor da escuta e da abertura ao contexto e sua imprevisibilidade. Assim, o exercício da improvisação se inscreve como prática de resistência, pois ativa um fazer no instante, e diz de corpos que reconfiguram o espaço em território vivo.

Nesse sentido, o aprender na improvisação em dança no Estrela implica inevitavelmente aceitar correr riscos. Riscos físicos, pela estrutura de um espaço inacabado, e também riscos políticos e sociais, considerando se tratar de uma ação de ocupação que provoca certa fricção nas leis e normas institucionais. Arslan (2020) discute a improvisação sob uma perspectiva política, que está diretamente relacionado à condição de aceitar riscos, à invenção e à inovação, porque diante do medo, sempre retornaremos a um fazer que é seguro, testado e tradicional. A autora apresenta alguns princípios da prática do improviso, que podem ser utilizados, não apenas em situações críticas, mas como estratégia para vivificar aulas e transformar o ensino-aprendizagem num constante campo de possibilidades. Tais princípios conforme Arslan (2020), não podem de maneira alguma estar engessados, e sim, devem garantir flexibilidade às dimensões políticas do momento da improvisação. Relacionamos essa experiência de improvisação em dança ocorrida no Estrela, e seu caráter político, com a perspectiva de Arslan (2020, p. 40-41), que diz:

Já consta em muitas vertentes de práticas e estudos de improvisação esse entendimento de que tais estudos não precisam se restringir ou ficar confinados ao espaço cênico e/ou que as práticas de improvisação podem ajudar no desenvolvimento pessoal, profissional e até mesmo político. Tal compreensão se dá porque através da improvisação muitas habilidades são desenvolvidas, tais como:

- tomada de decisão diante do risco e do perigo (lidar com o medo e a vulnerabilidade);
- responsabilidade na criação e sustentação de eventos; escuta ampla;

- habilidade em lidar com o fracasso;
- confiança no coletivo (relacionamento horizontal e não hierárquico);
- autocontrole;
- atenção.

É importante, no entanto, que se tenha em conta que tais procedimentos não devem ser exercidos sempre ou a qualquer custo. Eu não gostaria que tais procedimentos fossem interpretados como uma lista de princípios estática! A dimensão política da improvisação se dá porque há nela uma imensa flexibilidade e sua beleza consiste no fato de que cada pessoa, com consciência ativada, pode saber fazer uso, ou não, em graduações muito variadas destes procedimentos. Por isso não há princípios que sejam fixos ou permanentes.

Reconheço, então, a improvisação em dança como uma potente prática de ocupação do ECLE. O exercício de improvisar demanda estar aberta ao espaço, atenta ao seu corpo-território, em comunicação com outros territórios existentes. A prática da improvisação em dança deixa as pessoas “mais afiadas” para as lutas dos movimentos sociais. A bailarina e pesquisadora, Dudude, fala sobre um vocabulário sensível proposto por Lisa Nelson, para práticas de improviso em dança, que estão conectadas ao modo de viver, e que me fazem pensar também sobre os 121 anos de resistência e construção do Espaço Comum Luiz Estrela:

Lisa utiliza um vocabulário de dança conectado ao modo de viver. Sobrevivência / falência / decadência / duração / edição / imagem / antídoto / desejo / experiência / consequência / sincronidades / imaginação livre. E uma identificação em que eu, como pessoa, me encontro com a pessoa de Lisa Nelson: a vida diária como fonte, e o trabalho sendo sempre uma pesquisa continuada ao longo da vida (Dudude, 2019, p. 110).

Compreendo, assim, que o estudo da improvisação se mostra como um recurso potente para a aprendizagem em dança no Espaço Comum Luiz Estrela, por exercitar e fortalecer “os músculos” da improvisação, e, ainda, por cultivar, como propõe Gil (2001), um estado de corpo aberto.

#### **4.2.3 Oficinas e residências: aprender na troca**

Das oficinas e residências de dança acolhidas pelo Estrela, podemos reconhecer certas características metodológicas e pedagógicas que reforçam alguns aspectos constituintes deste território.

No ano de 2014, os bailarinos Guilherme Morais e Dorothé Depeauw realizaram ações voltadas para o estudo da dança contemporânea. Como é possível observar no flyer (Figura

6), Moraes e Depeauw, que já seguiam frequentando o ECLE, propuseram uma contribuição espontânea dos participantes do encontro, de objetos necessários à construção do Estrela, conforme o material de divulgação (Figura 10): “[...] cadeiras, tabuleiros, pratos, talheres, copos, farinha, biscoitos, leite, pão, alimentos, frutas, legumes e principalmente a presença...”.

Figura 12 - Divulgação: Semana de estudos em Dança Contemporânea



Fonte: acervo do artista Guilherme Moraes.

A proposta dos artistas vai ao encontro das ideias fundantes do ECLE, ao pautar a relação entre o estudo em dança, a ocupação e o cuidado com o espaço.

Em 2017, o ECLE recebeu a residência *Habitar a Cidade com Mono-blocos*, uma proposta que nasce a partir das pesquisas do artista da dança Vanilton Lakka<sup>26</sup> (Freitas, 2021). Lakka investiga questões relativas à interação do corpo com o espaço, a arquitetura e com a cidade, além de trazer o termo Comunidade Compartilhada. A residência contou com a participação de diversos membros do coletivo do ECLE e também acolheu outros artistas da cidade. A proposta de Lakka sobre a construção de uma Comunidade Compartilhada parece dar pistas sobre o caminho processual do ECLE como território educativo:

<sup>26</sup> Vanilto Alves de Freitas consta como o nome do artista Vanilton Lakka em publicações acadêmicas.

A emergência e a estabilidade de uma Comunidade Compartilhada se dá através da prática e de negociações coletivas, gerando padrões de comportamento comuns que dependem de convenções sociais entre os membros da comunidade. Já a articulação com a sociedade ao ponto de gerar instituições como editais, fomentos, instituições de ensino como escolas técnicas e universitárias, depende em grande medida do poder de interferência dos membros da comunidade (Freitas, 2021, p. 65).

Lakka propôs jogos intuitivos em sua residência, onde os participantes não possuem funções fixas e todos experimentam todas as funções. O artista, junto com os participantes de Mono-blocos, estabelece como prática fundamental do processo a adaptação ao espaço, a busca por soluções criativas diante das estruturas arquitetônicas e sociais, a responsabilidade coletiva no compartilhamento de todas as funções, e ainda, a distinção entre os conceitos de lugar e espaço, onde a construção do espaço consiste no convívio e uso profundo da arquitetura social, assim como ocorre no Espaço Comum Luiz Estrela. Sobre as estratégias de Mono-blocos, Lakka diz:

Tal utilização deu-se por práticas corporais como rolamentos, apoios, quedas e lançamentos, estimulando a interação da pele com as texturas e os volumes da cidade, caracterizando o que alguns autores denominam de arquitetura física. Houve ainda o uso do espaço em conversas e ocupações outras, características da elaboração de um trabalho cênico que prevê a convivência entre os indivíduos envolvidos, que pode ser compreendida como um tipo de uso da arquitetura social da praça que diverge do habitual. Tal proposição dialoga com as diferenças entre as noções de lugar e espaço. A distinção entre essas categorias é central na discussão entre cidade e corpo; é nela que se percebem as conexões entre a arquitetura física e a social e também em que se encontram algumas pistas do debate entre ambiente e corpo (Freitas, 2015, p. 50).

Figura 13 - Oficina de dança no ECLE com Vanilton Lakka



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2017).

Disponível em: <https://youtu.be/rkMVw3tMVJg> Acesso em: 01 jul. 2025.

Também na oficina desenvolvida por Lakka, é possível identificar uma aprendizagem em dança pautada em ideias e aspectos caros à construção do ECLE.

Em 2023, o Festival Internacional Dança em Trânsito, um dos maiores eventos de dança do Brasil, trouxe para Belo Horizonte diversas oficinas e apresentações. Os espaços escolhidos para realização de suas atividades foram principalmente locais tradicionais e institucionalmente importantes na cidade, como o Memorial Minas Vale, a Praça da Liberdade e o grande teatro do Sesc Palladium. Para uma oficina da técnica de Krump, ministrada pelo bailarino Bruno Duarte, a equipe curatorial escolheu o Espaço Comum Luiz Estrela. Essa escolha não foi por acaso, visto que o Krump é uma expressão artística que surge como forma de protesto e reivindicação social. Assim, compreendemos que a coordenação do Festival buscou um espaço que compartilhasse dessa proposta, de uma dança engajada socialmente, como qualidade primordial do fazer artístico. Nesse caso, dançar a luta é característica fundante do Krump, assim como do ECLE. Sobre o contexto do Krump no Brasil, Ana Cristina Silva (2018, p. 1) diz:

Historicamente uma sociedade dominante que criou estereótipos visando inferiorização destes corpos periféricos como mecanismo para calar estas vozes, é confrontada a partir de uma identidade construída coletivamente. Os Hip Hoppers e Krumpers reorganizam territórios e maneiras de se expressar, ressignificando os corpos culturais e históricos, revelando a construção desta cultura. É evidente a hibridação da cultura Hip Hop e os seus desdobramentos ligados à diáspora africana no Brasil, contudo, as constantes manifestações étnicas, religiosas, políticas, entre outras; que permeiam a história brasileira revelam inúmeras desigualdades que se refletem na leitura e percepções destas gerações e dos diferentes corpos culturais. O Hip Hop e o Krump dá voz, a estes jovens marginalizados, e esta voz não se revela apenas pelo ato da fala. Estes corpos gritam e criam imagens através do soma, das rimas, dos tambores contemporâneos (toca discos e softwares digitais), das formas e cores, das roupas, das gírias.

Figura 14 - Oficina de dança no ECLE com Bruno Duarte



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2025). Disponível em:

<https://youtube.com/shorts/lAYCXVzqIIs?feature=share>

Acesso em: 17 ago. 2025.

Um fato que demonstra o poder de novas conexões a partir dessas oficinas é que após esse encontro de Krump, bailarinas de danças urbanas da cidade começaram a ocupar mais o Estrela esporadicamente, dentre elas Crew UBDI, com direção de Guidá Missy. Essa Crew feminina de danças urbanas é composta por mulheres advindas de diferentes partes da região metropolitana de BH, e a localização central do ECLE facilita o encontro das bailarinas. O fato de ser um projeto totalmente realizado por mulheres vai ao encontro da filosofia de empoderamento feminino que o Estrela também busca aplicar em suas relações de gestão do espaço.

Em 2024, três meses depois que as pessoas bailarinas haviam construído, através de mutirão, o piso liso, no segundo andar da edificação do ECLE, o coletivo realizou o projeto *CORPO BRASIL/COLÔMBIA*<sup>27</sup>, aprovado no Fundo de Ajuda as Artes Cênicas Iberoamericanas -

<sup>27</sup> Este projeto culminou também na criação do espetáculo *Antrópodes*, com direção de Vladimir Rodriguez, em estreita colaboração com Fabio Costa e com a autora desta dissertação, que estiveram em cena. A obra foi

Iberescena. Neste projeto, eu e o bailarino Fabio Costa realizamos uma residência de dois meses com o diretor colombiano Vladimir Rodriguez, que tinha como objetivo, realizar uma profunda investigação do movimento, a partir da relação com o Espaço Comum Luiz Estrela e também com a *Futileria*, que é o centro cultural gerido por Vladimir na cidade de Bogotá, Colômbia. Ambos os espaços, ECLE e Futileria, são patrimônios históricos tombados, restaurados em coletividade e mutirões da classe artística local. Além da residência de 2 meses presenciais nos dois países, Brasil e Colômbia, onde Vladimir aprofundou seus ensinamentos e Fabio e eu fomos seus aprendizes, ocorreram também trocas abertas aos artistas locais através de duas rodas de conversas, e duas oficinas, sendo uma em Bogotá, ministrada por Fabio Costa, voltada para bailarinos estudantes e profissionais, e uma ministrada por Vladimir Rodriguez, no ECLE, voltada para pesquisadores das artes cênicas.

Figura 15 - Oficina de dança no ECLE com Vladimir Rodriguez



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2025). Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/elXjzO8tPIQ>  
Acesso em: 17 ago. 2025.

As técnicas desenvolvidas por Rodriguez<sup>28</sup> e que conduziram a residência e também a oficina do artista colombiano no ECLE são chamadas de sistemas de treinamento e divididas em dois conceitos: Piso Móvil e Ator Motor. As características metodológicas do Piso Móvil propõem uma relação primordial com o chão, a partir de comandos como, acumular e expandir, empurrar e puxar, deslocar, trazer fluidez experimentando o chão, o ar e o corpo do outro com

---

pensada de maneira itinerante pelos espaços, numa tentativa de valorizar a arquitetura e a história do ambiente. Nos dois países ocorreu rodas de conversa sobre a obra, após a apresentação.

<sup>28</sup> As informações sobre a proposta de Vladimir Rodriguez são oriundas de registros escritos e em vídeo realizados pela autora desta dissertação, também participante do trabalho realizado por Rodriguez.

a mesma qualidade de movimento, em uma busca por afetar o espaço que se ocupa. Vladimir ainda reforça em suas práticas que dança é comunicação, e para tanto devemos sempre descrever os movimentos com precisão, buscando mostrar início e fim, criar signos, sinais e significados, produzir gramática corporal, e permanecer em um estado de busca que o artista denomina de *serendipia*<sup>29</sup>. Já na prática do Ator Motor, Vladimir propõe algumas ferramentas como recursos para a improvisação e também para criação de cenas. As ferramentas foram: experiência do pré-movimento, onde o artista cênico investiga o início de todo movimento, reconhecendo de qual parte do corpo ele nasce, e para onde ele leva o corpo em fluxo contínuo; a imaginação prática, que conduz o corpo no deslocamento pelo espaço; a ferramenta Vértices, que se configura como o movimento de vestir roupas, figurinos e objetos, de forma imagética, assim como entrar em espaços, com diferentes partes do corpo, fazendo-se caber nesses espaços; e o Surreal, uma ferramenta que propõe o movimento de extrair e introduzir coisas imaginárias em diferentes cavidades do corpo, ou criar cavidades inexistentes possibilitando entradas e saídas.

Essas ferramentas, assim como a relação com o chão e conseqüentemente com a arquitetura do espaço, dialogam com as características constituintes do ECLE, ao propor uma arte que se comunica, que utiliza e recria objetos e novas possibilidades de invenção e improvisação, diante das condições onde a dança acontece.

Em janeiro de 2025 o bailarino Fabio Costa<sup>30</sup> estabeleceu a primeira turma de Dança Contemporânea Urbana no ECLE, com uma proposta de aulas semanais. O artista não teve intenção de criar uma turma fixa, e sim, uma aula aberta, para que pessoas interessadas pudessem comparecer, conforme seus interesses e possibilidades, sem a obrigação de manter uma frequência de presença mensal, como acontece na maioria das escolas de dança da região.

---

<sup>29</sup> *Serendipia* (ou serendipidade) significa uma descoberta valiosa e inesperada, algo agradável que é encontrado por acaso, não sendo o objetivo da busca. É a arte de tropeçar em algo útil ou interessante que não se procurava, algo que pode trazer novos insights ou invenções, especialmente no contexto de avanços científicos e tecnológicos. O termo foi cunhado pelo escritor inglês Horace Walpole em 1754.

<sup>30</sup> Fabio Costa integra a Cia de Dança Palácio das Artes (CDPA), da Fundação Clóvis Salgado, companhia estatal de Minas Gerais.

Figura 16 - Aulas regulares de dança no ECLE com Fabio Costa



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2025). Disponível em:

<https://youtube.com/shorts/Kh8zECwgfCM?feature=share>

Acesso em: 18 ago. 2025.

As aulas buscam estimular a contribuição consciente, onde cada pessoa participante estabelece, de maneira autônoma e diante de suas condições, o valor a ser pago, havendo ainda a possibilidade de bolsas de estudo. Fabio também apresenta uma proposta que abrange técnicas de chão, a partir de suas experiências no breaking dance e na dança contemporânea, além de um posicionamento político e social advindo de seu histórico de aprendizado em projetos sociais dos quais fez parte, até se tornar bailarino profissional.

#### **4.2.4 Espetáculos e vídeodança: aprender com a apreciação artística**

Alguns espetáculos e vídeodanças também foram realizados durante esses anos no Estrela, e através deles foi possível a toda comunidade presente vivenciar o que Ana Mae Barbosa

(Roda Viva, 2025) propõe como um dos eixos – apreciação artística – na Abordagem Triangular<sup>31</sup>.

As obras artísticas que vamos abordar a seguir possibilitam, não só aos artistas, mas também a quem assiste e vivencia a experiência como plateia, realizar reflexões sobre o corpo no espaço, o corpo em relação com a vizinhança e em relação com o cotidiano da cidade. Também poderá suscitar reflexões a respeito de questões sociais pungentes, como questões raciais, feministas, modos de resistência, violência urbana, entre outras. Dessa maneira, o ECLE oferece à comunidade do entorno a experiência de aprender dança assistindo à dança. Sobre a Abordagem Triangular no ensino-aprendizado em Artes, Ana Mae diz, em entrevista ao Programa Roda Vida (2025):

Nós trabalhamos, já há muito tempo, não só eu, mas um monte de arte-educadores, com o que a gente chamou Abordagem Triangular, que é associar o ateliê, o fazer a arte, com a leitura da obra de arte, com a análise da obra de arte, com a contextualização, não só do fazer, mas da própria obra de arte que está sendo lida. Essa contextualização pode ser histórica, pode ser social e enfim seguir o caminho. Para mim a grande vantagem dessa abordagem é que ela não determina disciplinas. O professor escolhe a disciplina.

Assim, em 2013, o ECLE promoveu a apresentação do espetáculo de rua *Parada 7*, da Companhia Mário Nascimento, realizado nas imediações do Estrela, visto que ainda não era possível adentrar alguns espaços dentro do casarão. A obra fala sobre um transporte coletivo que nunca vem. É a espera inquieta do trabalhador e sua impotência diante do caos social em que vive. O trabalho estimula a reflexão sobre até que ponto aguentamos a espera, para então tomar uma atitude e sair do nosso lugar aparentemente confortável. É possível observar que os bailarinos mobilizam a plateia a se movimentar pelo entorno do Estrela (Figuras 16 e 17).

---

<sup>31</sup> A Abordagem Triangular, de Ana Mae Barbosa (1998), propõe o ensino-aprendizagem de arte por meio de três eixos independentes: fruição/apreciação (como ler ou experimentar a obra), criação artística e contextualização da obra de arte.

Figura 17 - Espetáculo da Cia. Mário Nascimento 1



Fonte: acervo do Espaço Comum Luiz Estrela. Foto: Barnabé de Cartola.

Figura 18 - Espetáculo da Cia. Mário Nascimento 2



Fonte: acervo do Espaço Comum Luiz Estrela. Foto: Barnabé de Cartola.

Em 2018, o Espaço Comum Luiz Estrela realizou um Festival de Primavera, em comemoração à reabertura das portas originais do casarão, restauradas por meio do esforço coletivo de ocupantes e apoiadores. Para celebrar esse momento simbólico, o Estrela promoveu a apresentação do espetáculo *Verga*, do Camaleão Grupo de Dança. Essa ocasião marcou a estreia da obra, da qual participei intensamente como bailarina, intérprete, criadora e também produtora executiva. A breve sinopse do espetáculo descreve:

*Verga*, do Camaleão Grupo de Dança, é um espetáculo que explora a fusão entre conhecimento e ação, entre o profano e o sagrado, o feminino e o masculino, a luta e a dança. A obra investiga a resistência e a liberdade como formas de resposta às relações de poder, entendendo que resistir não se limita a reagir, mas também a criar.

Criado de forma colaborativa pela equipe do grupo, sob direção coreográfica de Inês Amaral, *Verga* incorpora cinco anos de pesquisa em capoeira orientada por Mestre Agostinho, do Grupo Ginga, além de elementos da dança contemporânea e das danças urbanas. O trabalho traz através de gestos e movimentos signos da luta racial, da luta feminista e também propostas de união e coletividade em festa.

Figura 19 - Espetáculo do Camaleão Grupo de Dança



Fonte: Camaleão Grupo de Dança (2020). Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=r0\\_fm0UqDQ](https://www.youtube.com/watch?v=r0_fm0UqDQ). Acesso em: 01 jul. 2025.

No ano de 2020, a bailarina Emanuela Santos realizou nas dependências do ECLE o videodança *Ser Versátil*, um experimento em que a artista investiga seu corpo social em diversas técnicas da dança, e como esse corpo reage ao Espaço Comum Luiz Estrela. Em 2023, o bailarino e professor Vic Alves realizou com seus alunos a videodança *Arritmia*. A gravação foi resultado de um curso intensivo de House Dance, ministrado por Vic Alves em uma escola vizinha ao Estrela. Também em 2023, o ECLE realizou uma mostra de videodança, onde essas e outras obras de audiovisual em dança, que trouxeram a perspectiva

do corpo negro na dança, foram exibidas, seguidas de uma roda de conversa com os artistas e aberto ao público.

Como reverberação dessas atividades, no segundo semestre de 2025 o Grupo Afro-Belô BH, conduzido por Emanuela Santos, escolheu ocupar o Estrela, para um processo de pesquisa e criação em Dança Afro-Contemporânea. Esse processo segue em desenvolvimento até o fechamento da minha pesquisa e conta com oficinas de afro-contemporâneo para crianças, oficinas de experimentação em dança, com foco no trabalho de chão, aulas de Dança afro-contemporâneo para jovens e adultos, encontro com convidados para discussão sobre as temáticas da pesquisa, e ensaios fechados do Grupo composto por Emanuela Santos, Clara Lins, Flor Menezes, Freddy Áfric.

Figura 20 – Divulgação: exibição de videodança no ECLE



Fonte: acervo do Espaço Comum Luiz Estrela.

Figura 21 – Videodança *Ser Versátil*



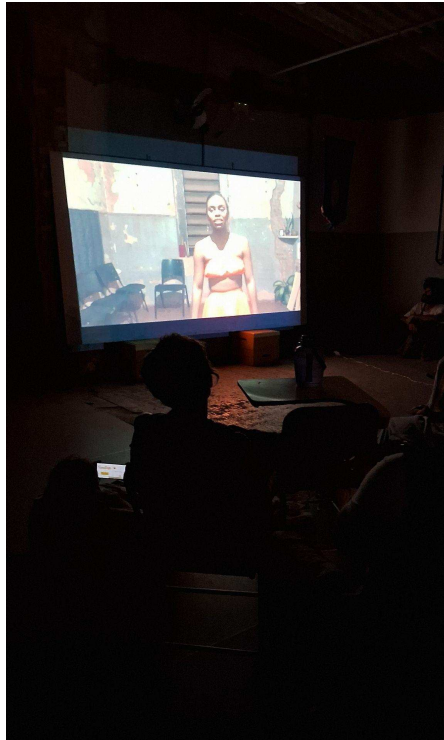
Fonte: Emanuela Santos (2023). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=dGL5MbSUsUo> Acesso em: 01 jul. 2025.

Figura 22 - Videodança *Arritmia*



Fonte: VIC ALVES (2023). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=yFLChputn8E>  
Acesso em: 01 jul. 2025.

Figuras 23 e 24 - Roda de conversa



Fonte: acervo do Espaço Comum Luiz Estrela.

O videodança, a seguir, foi desenvolvido e exibido, via YouTube, pelo ECLE, no período da pandemia da Covid-19. Nesse trabalho, a bailarina Eliatrice Gischewski investiga sobre um corpo-casa nesse período de confinamento.

Figura 25 - Videodança de Eliatrice Gischewski



Fonte: Eliatrice Gischewski (2021). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NlxvVXuTIRw> Acesso em: 01 jul. 2025.

Em 2024, destacamos a criação do espetáculo *Antrópodes*, dentro e em profunda conexão com as questões sociais do ECLE. A obra com direção do colombiano Vladimir Rodriguez e com a participação dos criadores e intérpretes Fábio Costa e Luciana Lanza, estimula o público a percorrer diferentes espaços da casarona, numa discussão sobre o quão grande e o quão pequeno nós somos diante do mundo. Podemos ser uma mosca ou ainda uma tempestade gigante, habitando e transformando os espaços ocupados. As apresentações também contaram com uma roda de conversa para análise crítica da obra e oficinas abertas.

Figura 26 - Espetáculo *Antrópodes*



Fonte: corpobrasilcolombia (2025). Foto: Juan Diego. Disponível em:

<https://youtu.be/gT3vm11H7os> Acesso em 01 jul. 2025.

Compreendemos, a partir da apresentação de espetáculos, exibição de videodanças e rodas de conversa sobre as obras artísticas levadas ao público, que seguem no ECLE, a potência da apreciação como forma de aprendizado em dança. Além disso, considerando as temáticas dos trabalhos artísticos, a continuidade de um aprender dança em estreita relação com questões sociais e políticas que sustentam esta ocupação.

#### **4.2.5 Encontro de territórios - Capoeira Angola no Estrela**

Para além das experiências mencionadas até aqui, abordamos a seguir a possibilidade de um ensino-aprendizado em dança no diálogo do ECLE com outros territórios, como é o caso da chegada do **Grupo Candeia de Capoeira Angola** na ocupação.

Em seu livro *Capoeira Angola*, Mestre Pastinha (1988) é bastante específico, quando diz que Capoeira é luta antes de mais nada. Luta que teve origem com os povos escravizados, que diante da falta de armas, encontraram no próprio corpo o principal instrumento na busca por liberdade. Em seguida, Mestre Pastinha fala sobre o momento em que a Capoeira se transforma em dança, quando os capoeiristas praticam os movimentos sem intenção de luta concreta, numa brincadeira, numa demonstração, num jogo com movimentos mais lentos ou mais rápidos, embalados pela ginga maliciosa e flexível. Sobre essa luta que vira dança, Mestre Pastinha (1988, p. 21) diz:

A Capoeira ou é "jogada" pra valer, com suas sérias consequências, saindo dos limites esportivos, ou para demonstrações onde os golpes, em movimento mais ou menos lento, passam perto, raspando, ou são freados perto do alvo escolhido. Neste último caso, sem dúvida, a Capoeira Angola se assemelha a uma graciosa dança onde a "ginga" maliciosa mostra a extraordinária flexibilidade dos capoeiristas. Mas, Capoeira Angola é, antes de tudo, luta e luta violenta.

Observo então essa dança que surge da necessidade de lutar, e a partir da indignação. E não por acaso, a Capoeira Angola foi a primeira prática de movimento que conseguiu ocupar, de maneira semanal e contínua, os últimos cinco anos do Espaço Comum Luiz Estrela. Um treino de movimento que foi capaz de se adaptar às condições do espaço, e mais do que isso, trouxe vida à rotina do lugar, após o confinamento que marcou a pandemia do Covid-19.

Em 2020 o Estrela acolheu o Grupo Candeia, que foi fundado pela mestra Alcione Oliveira, que é a primeira Mestre de Capoeira Angola de Minas Gerais. A Mestre Alcione, ou Mestre Cici para os mais íntimos, destaca através de sua história de pioneirismo, a questão da mulher dentro do ambiente da Capoeira, sendo assim um exemplo de empoderamento feminino e de gestão feminista compartilhada. Alcione fez parte da Associação de Capoeira Angola Dobrada, sob coordenação do Mestre Índio e Mestre Rogério, quando então em 2017 recebe o título de mestra, e se apropria desse chamado para criar seu próprio espaço de treino no bairro Floresta que ganhou o nome de Grupo Candeia de Capoeira Angola. Ao ocupar o Estrela, em 2020, cria-se o Núcleo Candeia Comum, como um braço do Núcleo Candeia do bairro Floresta, com aulas regulares de segunda a sexta-feira, abertas a todos, com preços populares e até mesmo gratuitas, caso a pessoa não tenha condições financeiras.

Figura 27 - Capoeira Angola



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela (2018). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ku6HJcFGBRI> Acesso em: 01 jul. 2025.

Ao observar e acompanhar as aulas do Núcleo Candeia Comum, nota-se uma tentativa de horizontalidade nas relações, mesmo com a condução dos contramestres, Tulio Ribeiro e Sergio de Barro e das treinelas Celina Ribeiro e Denise Fantini. É possível identificar uma proposta de autonomia e autogestão, onde os alunos muitas vezes chegam antes dos contramestres, varrem a sala, organizam os móveis e preparam os berimbaus. Um sentimento de coletividade e pertencimento fortalecido principalmente nas “Rodas do Mês” que acontecem sempre no último domingo de cada mês, e conta com a presença de outros Núcleos

Candeias, de outras regiões, assim como outros grupos e mestres da cidade, e que depois de jogar, celebram em festa. Também é possível notar nos cantos, nas rezas e nas relações cotidianas do grupo o respeito à ancestralidade, assim como o estímulo ao envolvimento das novas gerações. Julio César de Tavares (2012, p. 79) fala sobre isso em seu livro *Dança de Guerra - arquivo e arma*:

Desta maneira, a festa e o ritual constituíram-se em formas de comunicação não verbal. Ao se realizarem, transgrediriam a rotina cotidiana imposta pelo significante despótico ao corpo produtivo sequestrado do corpo comunitário que, então, na sinergia, na gira, na energização e na cosmo-centricidade, isto é, no centramento no tempo cósmico, em faixas de tempo regidas pelo mito, finalmente se configuram. Graças à festa. Graças ao lúdico. Graças ao jogo.

O Grupo Candeia de Capoeira Angola de Belo Horizonte tem como metodologia ocupar diferentes territórios na cidade, de acordo com a Mestre Alcione “para entender o que é fazer e dar aula, as pessoas devem sair daqui (Núcleo Floresta) e levar a capoeira para algum lugar” Ao observar esse processo de deslocamento e ocupação dos espaços urbanos, é possível dizer que as capoeiristas e os capoeiristas, dançadeiras e dançadeiros cultivam em seus corpos-territórios o respeito à suas raízes, ancestralidade e à memória, a esperança na capacidade de reconstrução e criação de outros territórios, e a relação vital com a música, o gesto e a dança, que conecta o grupo pelos diferentes espaços que percorre com a Capoeira Angola.

O treino de Capoeira propõe então um estudo aprofundado sobre espacialidades e corporeidades através do jogo e da ginga. Uma proposta de movimentação permanente em busca de um equilíbrio dinâmico entre espaços interno e externo, entre avanço e defesa, e entre esquiva e ataque. Essas experiências podem ser aplicadas para além das aulas de capoeira angola no Estrela, visto que devem ser consideradas como sabedoria de vida praticada em diversos âmbitos, e porque não em experiências de aprendizagem em dança e para a dança. Sobre essas características pedagógicas do jogo e da ginga, Tavares (2012, p. 97) comenta:

Esta unidade é marcada, sobretudo, pela movimentação articulada do AVANÇO/DEFESA e ESQUIVA/ATAQUE, elementos constituintes da Ginga. Verificamos um jogo mútuo entre espacialidade e corporeidade. Pelo primeiro termo - espacialidade -, compreendemos não a interceptação do avanço no espaço proferido pelo outro, mas, sim, a construção de novos lugares pela movimentação do corpo na busca de novos espaços. O espaço

que se constrói no movimento do outro e por ele chama-se “guarda”. De certa maneira, este aspecto equivaleria à necessidade de conquistar espaços que sejam fundantes com relação à sabedoria inscrita no corpo e, portanto, capaz de circunscrever a possibilidade de exercício da tradição e da divulgação pedagógica. Quanto à corporeidade, verifica-se uma equivalência à capacidade de constituição, do centro exterior no centro interior do próprio corpo, isto é, de toda movimentação no momento do jogo. As práticas corporais exigem uma fundamentação, que toma reflexão do corpo como seu próprio nexos, tanto no plano da resistência como no da identidade; quer dizer, tanto no aspecto prático como no concreto.

Outra ferramenta metodológica de bastante potência característica da Capoeira é a estrutura das Rodas (Tavares, 2012). Ocorre na ação de fazer uma roda, um sentimento quase que instantâneo de coletividade, que faz mover as energias individuais, num grande encontro circular, que ao condensar tais energias, constitui a gira, o ritual. O hábito de se mover em roda é frequentemente realizado em momentos de festa populares e encontros, como os que ocorreram no Espaço Comum Luiz Estrela nesses últimos anos. Sobre o poder energéticos das Rodas, Tavares (2012, p. 95-96) diz:

Teríamos, aí, que considerar a herança da cosmovisão africana, que percebe o mundo como que tomado por um largo plano, onde se multiplicam as energias, perpassando seu corpo. No espaço circular denominado de Roda, temos, portanto, uma redução do mundo cósmico e, dentro dela, poderíamos implementar todo nosso potencial, de maneira que pudéssemos reconstruir nossas baterias energéticas em um entrelaçamento com a ancestralidade geradora da prática e da cultura. Desta forma, o discurso da Capoeira revela-se como a linguagem da recuperação das formulações de energia. Monta-se no esforço de reconexão com o mundo, apropriado pela colonização branca europeia.

Sobre a relação entre capoeira e educação, o capoeirista e artista visual Alisson Damasceno, frequentador da Capoeira no ECLE e em outros territórios da cidade, criou a exposição *Ka 'a Puêr - Onde Não tem mais Mata*, em que explora uma ruptura com modelos enrijecidos de educação, propondo o resgate de um espaço de trocas, onde a liberdade do corpo e do pensamento se encontram.

Figura 28 - Obra de Alisson Damasceno



Fonte: Exposição Alisson Damasceno Palácio das Artes (2025).

Sobre a exposição e pesquisa de Alisson Damasceno, o filósofo Sidarta Ribeiro discute:

Inspirada na vegetação que resiste onde antes havia mata, a exposição questiona o papel das instituições de ensino ao podar a diversidade da expressão corporal estudantil. Nessa série, o mobiliário escolar é ressignificado pela mistura com elementos poéticos da Capoeira Angola, arte cultural de resistência que reintroduz a conexão com a ancestralidade Afro-indígena e a corporeidade na educação. Ao dialogar com a recente Lei Municipal 11.750, que institui a Capoeira nas Escolas municipais de Belo Horizonte, a proposta de Ka'a Puêr se desenha como um território de resistência e reinvenção, onde a educação se expande para além dos limites quadrados da sala de aula convencional e se aproxima do espaço circular cujas raízes se fundem com o que é discutido em sala de aula e fora dela, pela brincadeira, curiosidade e invenção. Através de ações coletivas e objetos que mesclam mobiliário escolar, plantas e desenhos, a exposição convida docentes, discentes e o público a refletirem sobre as restrições impostas pelo mobiliário e pelo formato tradicional de ensino. Em Ka'a Puêr, o artista Alisson Damasceno desenha uma meia lua inteira entre o campo artístico e o educacional, evidenciando a necessidade de um ensino que valorize a cultura como instrumento de libertação do corpo e da mente. Ao mesmo tempo, a mostra ilumina o impacto físico e mental dos longos períodos de inatividade dos estudantes e sugere um modelo onde cada "planta" - cada estudante - possa crescer ao seu próprio tempo e modo, celebrando a riqueza de suas origens e identidades.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Texto de Sidarta Ribeiro apresentado na abertura da exposição de Alisson Damasceno, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG, em 2025.

Diante desses fatos entendo que é possível reconhecer na Capoeira Angola do Grupo Candeia que ocorre no Estrela o estímulo a corpos livres em suas expressividades, fortemente coletivizados, na construção de territórios e de outros saberes, através de uma gestão feminista em diálogo saudável com corporeidades masculinas, que reconhecem as lutas sociais como guias de movimento.

A partir dessas observações entendo então que para as danças que hão de vir nos próximos anos de ocupação é possível aprender e dialogar com a prática de Capoeira Angola em seu conceito amplificado de movimentação dos espaços, tão ancorada no ato de Ocupar e Cuidar.

### **4.3 Dança na ocupação**

Ao abordar a dança no Espaço Comum Luiz Estrela, entendendo ainda ser este um território de caráter educativo, compreendo a dança como parte integrante de várias ações ali. Nessas experiências de aprendizagem em dança, identifico um aspecto comum que indica uma ideia estruturante e modo de fazer em dança no Espaço Comum Luiz Estrela. Refiro-me aqui à ação de **Ocupar e Cuidar**. A partir dessa característica fundante, reconheço ainda outros aspectos que compuseram o ambiente de dança nesses doze anos de ocupação. São eles: a memória e o rastro; o improviso; dançar a luta; a roda, o cortejo; a festa, o acontecimento e o rito.

A ação de **ocupar e cuidar** se refere ao espaço do corpo e também do espaço que o corpo ocupa. Cuidar do corpo, seria como cuidar da casa, um corpo-casa, um corpo-ocupado, um território-usado. O exercício de cuidar do espaço que se ocupa pode acontecer de diversas formas, como varrer o chão da sala, lavar o copo que usou ou o prato que comeu, desligar o som e as luzes da sala, tirar o lixo do banheiro. Assim como na participação das Assembleias Gerais, nas tomadas de decisões conjuntas, na divisão de tarefas, que dizem respeito à gestão e manutenção do Espaço. Em alguns momentos, podem haver mutirões onde o coletivo convoca as pessoas para voluntariamente restaurarem o espaço juntas, em um grande movimento coletivo. Como aconteceu diversas vezes no Estrela, como na quebra das paredes, ou nas limpezas dos escombros, ou mais recentemente na construção do piso liso. Esses exercícios foram realizados em diferentes momentos de dança no Estrela, pela classe artística que ocupa, pelos movimentos de luta, pelo povo da capoeira e pela comunidade em festas. Toda a ocupação na dança foi acompanhada da responsabilidade e cuidado com o espaço, de forma compartilhada por todas as pessoas.

Fato comum nas danças identificadas foi a prática de **dançar a luta**. Dançar inspirados, instigados e estimulados por alguma luta. Assim como as danças de improviso trouxeram a temática do feminismo, ou também da disputa das ocupações urbanas, assim como a Capoeira Angola é uma dança de guerra, assim como o carnaval e as festas na rua acontecem pelo direito de ocupar espaços e experimentar a liberdade de expressão e a democratização de acesso à cultura e educação. Essas danças no Espaço Comum Luiz Estrela trouxeram inevitavelmente um caráter de indignação e de luta.

As experiências de ensino-aprendizado em dança ocorridas no Estrela também estão relacionadas fortemente à capacidade de **improviso** das pessoas dançantes. Adaptar-se ao espaço, deslocar-se pelos escombros e sujeiras, lidar com pessoas e corporeidades diversas. Reconhecer o risco e o inacabado e lidar com ele. As oficinas de dança trouxeram o improviso como base fundante e o jogo da Capoeira é carregado de improviso, os espetáculos e performances ocorridos também precisaram utilizar de técnicas de improviso para dialogar com as condições específicas do espaço. Improvisar neste caso significa ainda estar aberto para lidar com a incerteza e com as especificidades de cada grupo que ocupa, em diálogo com as condições do espaço.

A **memória e o rastro** são temáticas inevitáveis nas danças ocorridas no Estrela, uma responsabilidade de salvaguardar a ancestralidade e a história do espaço. Para quem dançou no Estrela, foi necessário lidar com as paredes descascadas pelo tempo que carrega a história do que já ocorreu dentro daquela casa em tempos passados, e também lidar com as danças que já aconteceram. É imprescindível que quem ocupa o Espaço Comum Luiz Estrela saiba de sua história e reconheça a importância da preservação e ressignificação desse território que é também um patrimônio histórico tombado, um sítio arqueológico e um Museu de Território.

No ECLE, é possível reconhecer a dança ainda como um acontecimento no tempo e no espaço, no sentido de uma experiência, celebração, rito, vivenciada por todas as pessoas que quiserem se mover em dança. Recursos como a **roda e o cortejo** são características desses acontecimentos. Assim como a festa e o estímulo à alegria subversiva. Esses modos de vivenciar em dança carregam em si a responsabilidade ainda de ressignificar a história daquele território. Percebo então, que alguns momentos em dança que ocorreram ali trouxeram essa característica de **acontecimento, rito**, passagem e transformação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar as perspectivas e aspectos que caracterizaram a aprendizagem em dança no contexto do Espaço Comum Luiz Estrela (ECLE), fez-se importante, inicialmente, apresentar este Espaço. O ECLE, como uma ocupação cultural e urbana de um patrimônio público histórico tombado, apresentou uma trajetória singular, marcada por múltiplas atividades artísticas, entre elas a dança. Ressaltamos como ideias fundantes deste Espaço: luta pelo direito à cidade; salvaguarda da história e memória de um território; espaço construído pela comunidade de maneira horizontal, a partir de demandas da própria comunidade; cultura e educação como metodologia da ocupação, considerando ainda ser este um direito estabelecido na Constituição Federal de 1988 (Brasil, 1988). Diante do registro histórico apresentado aqui, ressalto ainda que essas características identificadas no processo de doze anos estão de acordo com o pré-projeto apresentado e aprovado em 2013, para garantir a legalidade da ocupação diante do poder público, como mencionado no capítulo 2 desta dissertação e que definiu três eixos principais: Estruturação e autogestão. Arte, Cultura e Educação, Patrimônio Cultural e Memória.

Com o objetivo de compreender a aprendizagem no ECLE, foram importantes os conceitos de Território desenvolvidos por autores como Milton Santos (1994), Muniz Sodré (2020), Ailton Krenak (2022) e Nêgo Bispo (2023). Também se destacam as contribuições de Célia Xakriabá (2020), com o conceito de Corpo-Território, e de pensadoras como bell hooks (2019), Beatriz Goulart (2020) e Macaé Evaristo (2020), com a noção de Território Educativo. Nesse sentido, Milton Santos propõe o conceito de território usado, revelando o valor da experiência prática; Nêgo Bispo e Ailton Krenak ressaltam as lutas por retomada e construção de novos territórios possíveis; Célia Xakriabá evidencia o corpo como território ancestral em constante formação; bell hooks convoca a docência para além das salas de aula tradicionais, em práticas coletivas, afetivas e transgressoras; Beatriz Goulart e Macaé Evaristo mostram a potência dos territórios educativos criados em comunidade; Paulo Freire (1996) lembra que a esperança é inseparável da ação e só existe em movimento; e Miguel Arroyo (2003) valoriza pedagogias forjadas em contextos populares e precários que acontecem para além de estruturas curriculares formais.

Ao percorrer as experiências de aprendizagem em Dança no ECLE, após dar atenção para questões, como a relação entre território e educação, e a ideia de que um território é constituído a partir da sua ocupação e uso, e principalmente, que o território se constitui em

espaço de construção de conhecimento, aproximamos então o ECLE do conceito de Território Educativo. Nesses doze anos de ocupação, o coletivo articulou práticas artísticas, políticas e sociais, com experiências de ensino formal, não formal e informal, enfatizando a importância de práticas educativas que partem da vida e da experiência, onde o corpo se apresenta como elemento central. Essa perspectiva mostra como o ensino-aprendizado em dança se realiza não apenas nas salas de aula formais, mas também nas ruas, nas cidades e nas comunidades, e nas relações com diferentes grupos e matrizes culturais.

Espero que este estudo possa contribuir para discussões sobre a dança e seu ensino-aprendizado em contextos de movimentos sociais e articulado com os modos de fazer desses contextos. Nesse horizonte, podemos imaginar caminhos possíveis a partir de Inaicyrá Falcão (2021), que sugere uma arte-educação mais aprofundada política e socialmente com a realidade brasileira, e de cada arte-educador e educando. Assim também como André Lepecki (2012) e sua proposta de construção de coreopolíticas que reconheçam o chão rachado, as fissuras e tensões do mundo, e inspirem outras danças possíveis. Ainda como Grada Kilomba (2023) e a 35ª Bienal de Artes (2023), que ampliam o conceito de coreografia como prática de resistência e dissolução de hierarquias. Tais perspectivas mostram como o ensino-aprendizado em dança se realiza não apenas nas salas de aula formais, mas também nas ruas, nas cidades e nas organizações comunitárias.

Ao finalizar a pesquisa, considereirei que o processo de arte-educação no ECLE se dá ao mesmo tempo que o processo de ocupar, cuidar. No início o piso era rachado, com o tempo as próprias pessoas bailarinas aprenderam a construir um piso liso, possibilitando e ampliando novas práticas.

Se considerarmos a continuidade do ECLE, como podemos caminhar no entendimento de um espaço de ensino-aprendizado que não seja limitado institucionalmente, dominado por uma arte elitista e excludente, hierarquizado diante da agressiva lógica de mercado? São questões que se mostram fundamentais. Talvez não esquecer das características apresentadas pelas danças que constituíram o território Espaço Comum Luiz Estrela, nesses primeiros doze anos, seja uma pista: uma criatividade rigorosa no improviso diante do inacabado e do que ainda está por vir; dançar a luta; salvaguardar a ancestralidade e a memória; valorizar o sagrado a festa, a roda, o cortejo e por fim, o que nos remete ao início: Ocupar e Cuidar.

## REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Gil. CiberTerreiro. In: CARNEVALLI Felipe; REGALDO Fernanda; LOBATO Paula; MARQUEZ Renata; CANÇADO, Wellington (Orgs.). *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- ARROYO, Miguel. *Imagens quebradas: trajetórias e tempos de alunos e mestres*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 2004. 408 p.
- ARROYO, Miguel. Pedagogias em movimento – o que temos a aprender dos movimentos sociais? *Currículo sem Fronteiras*, v. 3, n. 1, p. 28-49, jan./jun. 2003.
- ARSLAN, Luciana Mourão. *Corpo (sentido): corporeidade e estesia nos processos de ensino-aprendizagem*. Uberlândia: Regência e Arte Editora, 2020.
- BISPO, Antônio (Nego Bispo). *Colonização, quilombos: modos e significados*. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão, 2023.
- BRASIL. Caderno Territórios Educativos para Educação Integral. Brasília, DF: Secretaria de Educação Básica, 2009. Série Cadernos Pedagógicos 12. Disponível em: < <https://educacaointegral.org.br/wp-content/uploads/2014/04/territorioseducativos.pdf>> Acesso em: 01 jul. 2025.
- CASIMIRA, Isabel. O Reino das Ruas. In: CARNEVALLI Felipe; REGALDO Fernanda; LOBATO Paula; MARQUEZ Renata; CANÇADO, Wellington (Orgs.). *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- COSTA, Natacha. Apresentação. In: ARRUDA, Felipe (Org.). *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola—território*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020, 243 p.
- CULTURA UFMG. Seminário 2 - AULA 5 | Culturas e territórios. Youtube, 14 jul. 2025. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7Ig0I90pwVo&t=4928s>> Acesso em: 15 jul. 2025.
- ANTERO, Rodrigo Augusto deSouza. *Modos mundos possíveis: abordagem Metodológica da Área de Dança da Escola Livre de Artes-Arena da Cultura (ELA)*. TCCS-Dança, p. 146-146, 2015.
- DRUWE, Ana; SEROUSSI, Benjamin (orgs.). *Modos de fazer da Casa do Povo*. São Paulo: Casa do Povo, 2025.
- DUDUDE. *Ela sentou na cadeira / Dudude*. - Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2019.
- ESPÂNA, Kike. FLO6x8. In: 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023, 360 p. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

ESSE AMOR que nos consome. Direção: Allan Ribeiro. Rio de Janeiro: 3 Moinhos Produções, 2012, (80 min.). Disponível em: <<https://embaubaplay.com/catalogo/esse-amor-que-nos-consome/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

EVARISTO, Macaé; LACERDA, Pilar. Territórios educativos e sua função educativa, política e cultural: a luta pela garantia de direitos fundamentais. In: ARRUDA, Felipe (org.). *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola-território*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020.

SANTOS, Inaicyr Falcão. *Ritos de passagem: dança, corpo e ancestralidade*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, Inaicyr Falcão. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2. ed. Curitiba: CRV, 2021.

FREIRE, Paulo. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. 24. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FREITAS, Vanilto Alves de. *Coreografias coletivas para grupos inexistentes: características estruturais e procedimentos de difusão / Vanilto Alves de Freitas*. - 2021. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GOMES, Rafael Barros. *Minha fé não é cultura: a eficácia da magia e as amarras do estado*. 180 fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.

GOULART, Beatriz. Educação integral, território educativo. In: ARRUDA, Felipe (org.). *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola-território*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020.

HOOKS, bell. Educação democrática. In: *Educação contra a barbárie: por escolas democráticas e pela liberdade de ensinar*. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 199-201.

ITAÚ CULTURAL. Nego Bispo – Trajetórias. Youtube, 20 fev. 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg> link de publicação do vídeo>. Acesso em: 01 jul. 2025.

KILOMBA, Grada. c-o-r-e-o-g-r-a-f-i-a-s. In: 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023, 360 p. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAKES, Robin. As mensagens por trás dos métodos: o legado pedagógico autoritário em aulas e ensaios da dança cênica ocidental. Tradução de Raquel Pires Cavalcanti. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 11, n. 21, jan-abr. 2021. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos> Acesso em: 10 nov. 2024.

LAKKA, Vanilton. Experiência Monoblocos: da possibilidade de uma cidade invadir um corpo. In: Instituto Festival de dança de Joinville; ROCHA, Thereza (org.). *Deixa a rua me levar*. Joinville: Nova Letra, 2015. p. 151-161. Disponível em: <<https://festivaldedancadejoinville.com.br/wp-content/uploads/2022/06/VIII-Seminarios-de-Danca-Deixa-a-rua-me-levar.pdf>>. Acesso em 20 out. 2024.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1991.

LEPECKI, André. Coreopolítica, coreopolícia. *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012. Disponível em: <[https://www.academia.edu/10973163/Coreopolitica\\_e\\_Coreopol%C3%ADcia](https://www.academia.edu/10973163/Coreopolitica_e_Coreopol%C3%ADcia)> Acesso em: 10 nov. 2024.

LIMA, Diane. O impossível. In: *35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023, 360 p. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MAYER, Joviano Gabriel Maia. *O comum no horizonte da metrópole biopolítica*. 2015. 282 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-A7TP7N/1/dissertacao\\_joviano.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-A7TP7N/1/dissertacao_joviano.pdf)> Acesso em: 16 fev. 2024.

MENEZES, Hélio. Coreografia do impossível, encruzilhada do tempo. In: *35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023, 360 p. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MOREIRA, Liliane Augusta. *Os movimentos insurgentes e o patrimônio: o surgimento do Espaço Comum Luiz Estrela na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-B9KHAX/1/disserta\\_o\\_liliane\\_augusta\\_o\\_surgimento\\_do\\_espaco\\_comum\\_luiz\\_estrela\\_em\\_bh\\_mg.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-B9KHAX/1/disserta_o_liliane_augusta_o_surgimento_do_espaco_comum_luiz_estrela_em_bh_mg.pdf)> Acesso em 12 maio 2025.

MUSA, Priscila Mesquita. *Movimentos imagem*. 2015. 298 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-A7VJ8P>> Acesso em 27 jan. 2024.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. 3. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

RODA VIVA. Ana Mae Barbosa - 12/10/1998. Youtube, 11 ago. 2015. Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=WL9KbV4ifA8&t=196s>> Acesso em: 01 jul. 2025.

ROCHA, Thereza. A rua como heterotopia da dança. In: Instituto Festival de dança de Joinville; ROCHA, Thereza (org.). *Deixa a rua me levar*. Joinville: Nova Letra, 2015. p. 131-150. Disponível em: <  
<https://festivaldedancadejoinville.com.br/wp-content/uploads/2022/06/VIII-Seminarios-de-Danca-Deixa-a-rua-me-levar.pdf>> Acesso em 20 out. 2024.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1994.

RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio Noel. *A festa do povo: pedagogia de resistência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. Krump e Cultura Hip Hop: Gerações, Conexões, Percepções e Imagens. In: Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, 2018, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2018.

SODRÉ, Muniz. Reinventar a educação é habitar o território do sensível. In: ARRUDA, Felipe (org.). *Prêmio Territórios: ideias sobre educação integral e a relação escola-território*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2020.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de Guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

XAKRIABÁ, Célia. Corpo-território. In: GOMES, Ana Maria R. [et al] (Orgs.). *Exposição Mundos indígenas*. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020.

ZARATTINI. Lançamento Frente Parlamentar em defesa dos profissionais da dança na Câmara dos Deputados. Youtube, 5 dez. 2023. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/live/0YOJy2YSPqA> Acesso em: 01 jul. 2025.