

**DANÇAR NO SALTO ALTO COMO PRÁTICA DE LINGUAGEM E(M)  
EDUCAÇÃO PERFORMATIVA: TERRITÓRIOS PARA ENUNCIAR DISCURSOS  
DE CORPOS DISSIDENTES<sup>1</sup>**

**DANCING ON HIGH HEELS AS A LANGUAGE PRACTICE AND/IN  
PERFORMATIVE EDUCATION: TERRITORIES TO ENUNCIATING DISCOURSE  
OF DISSIDENT BODIES**

**DOI 10.70860/ufnt.entreletras.e18649**

**Cristiane Wosniak<sup>2</sup>  
Matheus dos Anjos Margueritte<sup>3</sup>**

**Resumo:** Este artigo investiga possíveis práticas artístico-pedagógicas da dança *Heels* em academias de dança, como enunciação de discursos de corpos dissidentes relacionados a questões de identidade de gênero. Diante do aumento de espaços não-formais de ensino dessa dança no Brasil, faz-se necessário atualizar metodologias de ensino vigentes nesses contextos a partir da constatação de que o público das aulas de *Heels* é composto majoritariamente por corpos marginalizados e invisibilizados pela sociedade, como mulheres e comunidade LGBTQIA+. Nossa pesquisa fundamenta-se nos estudos em Educação Performativa e intenta ampliar os conhecimentos sobre *Heels*, além de incentivar processos formativos em dança que sejam mais inclusivos.

**Palavras-chave:** corpos dissidentes; linguagem; dança *Heels*; educação performativa.

**Abstract:** This article explores possible artistic-pedagogical practices of Heels dance in dance studios as an enunciation of discourses of dissident bodies related to gender identity issues. Given the increase in non-formal dance schools in Brazil, it is necessary to update current teaching methodologies in these contexts based on the fact that Heels classes are made up mostly of marginalized bodies, i.e., groups that are made invisible by society, such as women and the LGBTQIA+ community. Our research draws on theoretical perspectives and methodological approaches in the field of Performative Education and seeks to expand knowledge on Heels dance, in addition to encouraging more inclusive training processes in dance.

**Keywords:** dissident bodies; language; Heels Dance; performative education.

---

<sup>1</sup> A publicação deste trabalho teve apoio financeiro da CAPES/PROEX (PPGE-UFPR).

<sup>2</sup> É Doutora e Mestra em Comunicação e Linguagens/Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. Líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: cristiane\_wosniak@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7234-2638>.

<sup>3</sup> É doutorando e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR, vinculado à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). É membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: margueritte.bio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3596-3264>.

## Introdução

De que forma e com que meios a Educação Performativa poderia ser adotada como proposta de criação-ensino-aprendizagem da linguagem da dança *Heels* em espaços de educação não-formal (academias de dança), no intuito de promover uma experiência educacional inclusiva e emancipadora para os diferentes corpos que dançam?

Esta questão fulcral é o que (co)move a tessitura deste texto, escrito por dois pesquisadores-artistas-docentes das artes do corpo, interessados em compreender e propor processos pedagógicos em uma perspectiva que extrapole ou transcenda as técnicas normativas e regulares – saberes e fazeres da dança – em Educação. Nosso intento é dar vazão e visibilidade às vozes corporalizadas de um público que compõe as aulas de *Heels*, caracterizado pela sociedade de forma excêntrica e extravagante; são corpos marginalizados, sobretudo de mulheres e da comunidade LGBTQIA+.

Boa parte da reflexão aqui proposta tem sua origem na dissertação de mestrado de Matheus dos Anjos Margueritte defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR) – na linha de pesquisa LiCorEs: Linguagem, Corpo e Estética na Educação –, contaminada pelas intervenções e problematizações da Profa. Dra. Cristiane Wosniak, sua orientadora, sendo que ambos nutrem suas pesquisas com um arsenal de possibilidades teórico-práticas instigantes e provenientes de suas reflexões desenvolvidas junto ao grupo de pesquisa *Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades* (UFPR/CNPq).

Partindo das premissas postuladas por Richard Schechner (2006; 2010), ao considerar que as atividades humanas, focalizadas em sua dimensão de fenômenos culturais e sociais, podem ser analisadas e estudadas sob o viés da performance, reconhecemos o amplo campo epistêmico ao qual nossos interesses de investigação parecem vincular-se. Assumimos, aqui, que o entendimento de corpo autoconsciente envolve “por parte do sujeito, uma visão a respeito das formas pelas quais se performa seus variados papéis sociais e na produção da ampliação dos sentidos sobre a sua existência” (Gonçalves; Gabardo Junior, 2020, p. 99).

É desta forma que os Estudos da Performance podem nos provocar a (re)pensar e ampliar as relações sociais, políticas, culturais e, conseqüentemente as próprias questões fluidas de identidades de gênero em nossas ações educacionais e artísticas de forma menos estatizante, restritiva ou normativa. Incorporar o jogo ou o espectro de existência dessas vozes dissidentes, corporalizadas e empoderadas pelo “ato performativo de dançar o/com salto alto”, parece convergir também com o princípio axiomático defendido por Marcelo de Andrade Pereira

(2013), ao afirmar que “a performance é sempre uma experiência compartilhada, uma multiplicidade de vozes contrastantes na experiência [...] um jogo de relações com a alteridade que nos modifica e nos intensifica como seres humanos.” (Pereira, 2013, p. 108).

Criar, aprender e ensinar *Heels* vem nos convocar, portanto, a considerar esta prática de dança em sua dimensão de resistência e alteridade, visto que, ao mobilizar corpos a partir da estética do salto alto, traz para o debate conceitos importantes para a Educação, como as noções de empoderamento, *lugar de fala*, performatividade, questões de classe, gênero e sexualidade, e metodologias de ensino e as possíveis intersecções entre esses temas – fios condutores da presente reflexão.

Nesse sentido, apostamos no (re)conhecimento das presenças que ocupam e nutrem o campo da construção de conhecimento de/em *Heels* – artistas, pesquisadores, professores e alunos. Ao localizar quais corpos ocupam os espaços formativos da dança *Heels*, em especial, as academias de dança, e quais os atravessamentos e motivações que compõem as formas com que esses corpos se apresentam e dialogam no/com o mundo, pretendemos lubrificar pressupostos sobre Corpo, Dança e Educação.

De acordo com Djamila Ribeiro (2020), os sentidos que compõem os nossos posicionamentos em sociedade, implicam, necessariamente, na compreensão de que as nossas leituras de mundo refletem um lugar social específico. Para tal, a autora lança mão do entendimento sobre *lugar(es) de fala* pautado, inicialmente, na luta por direitos sociais de grupo minoritários, especificamente aqueles liderados pelos movimentos feminista e negro. Segundo Ribeiro, por meio de processos de exclusão, invisibilização e silenciamento, a sociedade passou a legitimar saberes e normas que, em última instância, serviriam para manter o poder da classe dominante: à medida que se oprimia certos grupos, outros tornavam-se privilegiados. O ponto de conversão é o entendimento de que esses processos de normatização hegemônica acontecem, sobremaneira, a partir de um lugar (ou não lugar) específico: o corpo. São em nossos corpos que algumas marcas são gravadas: raça, gênero, classe e sexualidade, por exemplo, são construções sociais que nos acompanham durante toda a nossa vida. Para aqueles que decidem cruzar a fronteira do esperado, o corpo torna-se então um campo de batalha e de disputas incessantes de sentidos e de diferentes maneiras de narrar a si mesmo em contexto.

Nesta esteira de raciocínio, Jean Carlos Gonçalves e Michelle Bocchi Gonçalves (2018) nos dizem que:

O deslize de sentidos entre corpo do sujeito, história e espaço oferece ao universo da interpretação diversas formas de olhar para as narrativas de si e, inclusive, formas de

narrar-se, seja por planos expressivos já conhecidos e aceitos pela tradição, como o texto escrito, ou por dimensões ainda pouco exploradas pelo mundo científico: Teatralidade e *Performance*, por exemplo. Pensar que nesses diferentes planos o sujeito encontra lugares de autoria é dar-lhe, também, o direito de se afirmar e se escrever, inscrevendo-o no campo da linguagem de modo que possa, ele mesmo, deixar-se dizer, por intermédio de sua formação discursiva e do ultrapassar fronteiras delimitadas por processos hegemônicos e coercitivos, tão característicos de contextos e instituições educacionais (Gonçalves; Gonçalves, 2018, p. 145, grifo nosso).

Diante de tais considerações sobre os lugares de fala dos corpos dissidentes, as estratégias para nossa reflexão são compostas por um arranjo singular de práticas artístico-pedagógicas que, em um constante diálogo entre teoria e prática, buscam aguçar os sentidos sobre aquilo que se tem construído como pensamento de corpo e dança na área da Educação, a partir de um recorte específico – aulas de *Heels* em academias de dança na cidade de Curitiba, Paraná. Nossa jornada reflexiva intenta inscrever o corpo dissidente no campo da linguagem de modo que possa, ele mesmo, enunciar, por intermédio de sua performance dançante, sentidos polissêmicos que ultrapassem fronteiras delimitadas por processos hegemônicos e coercitivos, focalizando, assim, as possíveis diversidades refletidas e refratadas na arte e na vida.

### **1 *Heels* – corpos que dançam no salto alto como forma(to) de resistência e(m) dissidência**

Por corpos dissidentes, nosso estudo compreende todos aqueles indivíduos que fogem das normas instituídas por um pensamento hegemônico, machista e patriarcal, isto é, homens hetero-cis-normativos, brancos, de classe média/alta. Em outras palavras, a dissidência aqui entendida, tão presente nas aulas de *Heels*, é composta por indivíduos com diferentes marcadores sociais, raciais e de gênero, que se encontram às margens na sociedade: pessoas pretas, gordas, comunidade LGBTQIA+, corpos com deficiência motora e/ou intelectual, entre outras interseccionalidades. Ao adentrar às salas de aula nas academias de dança, esses corpos também nos convidam a atualizar pensamentos e práticas de ensino, fazendo-nos reconhecer que o criar-aprender-ensinar são processos em constante atualização, sempre em refazimento.

Neste momento inicial da nossa reflexão, torna-se pertinente chamar a atenção para o próprio fenômeno *Heels*, objeto empírico desta investigação, em sua atual configuração, visto que estamos nos reportando ao estatuto de uma linguagem artística *underground*, que vem ganhando visibilidade, sobretudo nos espaços não-formais de ensino, mas cujos primeiros registros históricos datam apenas da virada do século XX para o século XXI. Conseqüentemente, a construção de conhecimento sobre esta dança ainda é repleta de lacunas e não há consenso sobre muitos aspectos envolvidos no seu criar-aprender-ensinar.

Em um estudo preliminar realizado por Margueritte<sup>4</sup>, foi apontado que a recente aparição do *Heels* no cenário mundial também é observada no contexto acadêmico. Porém, a partir de uma revisão sistemática em três plataformas de pesquisa nas áreas de Educação e Artes, é possível constatar uma significativa ausência de trabalhos sobre esta temática na interface dos campos supracitados.

De maneira geral, apesar da ausência de embasamentos teóricos e publicações na área, palavras como “poder”, “sensualidade”, “elegância” e “feminilidade” têm figurado como as principais respostas à questão “o que é ou o que significa a dança heels para você [praticante]?”. Notadamente, existe um imaginário coletivo que circunda e, por vezes, modela aquilo que podemos entender como *Heels*, *Heels Dance* ou, ainda, *Stiletto*. Frases como “é a dança da Beyoncé” ou “eu jamais conseguiria dançar no salto” também são comuns nas rodas de conversa e bate-papos sobre o assunto.<sup>5</sup>

Se corpo e dança possuem uma ligação intrínseca, o que acontece quando o salto alto entra em cena? Quais são os deslocamentos que esta relação pode estabelecer? O que, de cada instância – corpo, dança e salto alto –, se mantém, e o que desaparece ao considerá-las como uma tríade epistemológica? E mais, o que diferencia o *Heels* de outras danças que utilizam o salto alto?

De antemão, podemos afirmar que, quando um corpo coloca um salto alto, transformações acontecem em diferentes níveis. Nesse encontro do corpo com o salto alto, algo parece se atualizar. O corpo que coloca um salto alto para dançar *Heels* negocia com o mundo, tensiona aquilo que está pré-estabelecido, questiona uma série de crenças, coloca o próprio corpo em estado de dúvida e de refazimento e propõe um novo modo de se apresentar. Considerar o *design* que esse objeto pode assumir implica não só na necessidade de pesquisar as possibilidades e as adaptações de movimento que um corpo pode fazer ao dançar sobre ele, como também suscita um debate sobre o modo como suas transformações reiteram (ou não) os arquétipos e discursos em torno da sua utilização.

---

<sup>4</sup> Apresentado no 11º Seminário de Pesquisas em Andamento da Universidade de São Paulo – SPA USP. Neste trabalho, Margueritte elaborou uma revisão sistemática sobre as discussões relacionando Salto Alto, Dança e Educação. Além do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, também foram analisados os Cadernos de Resumo do próprio evento, no período de 2017-2021 e a plataforma de Anais de Textos Completos do ANDA (2011-2021) – Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança. Após a publicação, o mesmo procedimento foi aplicado em outras duas plataformas: o Portal de Periódicos da CAPES e o site do Google Acadêmico. Em todas essas plataformas os resultados foram semelhantes: inexistem trabalhos na área de Ciências Humanas/Educação focalizando os processos de ensino-aprendizagem da dança *Heels*.

<sup>5</sup> Respostas a um formulário utilizado por Margueritte em suas atividades pedagógicas em duas academias localizadas na cidade de Curitiba.

Em um percurso investigativo sobre moda e salto alto, Francesca D'Ângelo (2016) traça um retrospecto histórico sobre um salto específico – o *stiletto*<sup>6</sup> – atentando para os momentos de ascensão e declínio do seu uso. Em sua análise, a autora ressalta que as primeiras aparições de sapatos de salto alto, ainda que não fossem os *stilettos* propriamente ditos, datam da França Renascentista, isto é, entre os séculos XIV e XVII, período em que os sapatos eram utilizados como marcadores sociais. Portanto, no contexto aristocrático, esta vestimenta não estava associada a um gênero específico, mas, sim, às demonstrações de poderio de uma classe social em detrimento de outras, tornando-se, assim, um objeto controverso:

A popularidade dos saltos estava frequentemente ligada ao destino de seus usuários. No final dos anos 1700, a revolução estava no ar, e os saltos altos tornaram-se objetos de desprezo em toda a Europa e América do Norte, por conta de suas associações aristocráticas. [...] eles foram usados como sinais claros de privilégio pelo monarca [...]. Com a queda da monarquia francesa, culminada pela execução de Maria Antonieta e do rei Luís XVI, a altura dos saltos também caiu (D'Ângelo, 2016, p. 45-46, tradução nossa).

A metáfora que se estabelece nesse sentido é a de justamente associar a elevação dos calcanhares a um lugar de maior ou menor poder social. Utiliza-se um objeto específico para demarcar os corpos que podem gozar de seus privilégios e os que são subservientes. Esta é uma primeira e importante pista para tentarmos compreender os motivos pelos quais pessoas que dançam no salto alto se sentem, em alguma medida, “poderosas”. De acordo com D'Ângelo, o final do período entre guerras parece ter sido o clímax do retorno dos saltos altos, agora de maneira generificada: com a moda masculina em desuso e a entrada das mulheres no mercado de trabalho, elevar-se no salto alto poderia ser interpretado como um símbolo de modernidade para as mulheres. Para tal, o calçado sofre alterações significativas no formato do seu salto. O modelo *stiletto* entra em cena “como um acessório da mulher moderna. Este era um salto que sabia exatamente a que gênero pertencia, e essa aliança trouxe consigo ansiedades sociais sobre a sexualidade associada ao sapato” (D'Ângelo, 2016, p. 49-50 – tradução nossa). Essa confluência entre o *stiletto* e o gênero feminino constrói um arquétipo da mulher moderna: ela é poderosa, confiante, sensual e está acima de tudo e de todos. São esses marcadores que passam a constituir um ideal de feminilidade que, ainda hoje, é associado ao salto alto.

Para além do “feminino” o uso de salto alto passa a ser associado a “[...] mulheres sexualmente liberadas, dispostas a se envolverem em atividades ilícitas” (D'Ângelo, 2016, p.

---

<sup>6</sup> Caracterizado pela ausência de meia-pata e pela prevalência de saltos altos finos, comumente chamado de “salto agulha”, os *stilettos* tornaram-se emblemáticos para a construção do que hoje entendemos como *Heels*.

53, tradução nossa). Em outras palavras, as mulheres que se permitiam usar salto alto, isto é, as mesmas que em alguma medida assumiram papéis importantes na sociedade e no mercado de trabalho e que, conseqüentemente, ameaçavam o *status* da mulher dona de casa, mãe, pura, passiva e submissa ao homem, passaram a ser rotuladas como perigosas, promíscuas e profanas. Cria-se, portanto, uma imagem da mulher de família e outra da mulher independente.

Cabe mencionar o advento da cultura popular (POP), a partir dos anos 1990, que provocou uma rápida popularização desse estilo de calçado, cujos desdobramentos encontram ressonância atualmente:

A presença do *stiletto* se solidificou na cultura popular dos anos 1990, onde também eram vistos como símbolo do “poder feminino”, como no caso da *girlband* The Spice Girls, que apareceu na cena musical em 1996 em *stiletos* altíssimos. The Spice Girls, Madonna, Courtney Love e várias outras ajudaram a inaugurar uma nova imagem da mulher elegante, econômica e *sexualmente* independente, que poderia se sustentar se apresentando em um palco que não fosse uma sala de reuniões ou um quarto (D'Ángelo, 2016, p. 130, tradução nossa, grifo nosso).

Cabe aqui trazer uma problematização retórica (in)consistente: o que está em questão não é necessariamente o uso do salto alto, seja no cotidiano, seja na dança *Heels*, mas, sim, o que essa relação ‘corpo-salto alto’ provoca no entendimento coletivo do que deveríamos, ou não, ser, sexualmente falando. A quem, de fato, interessa manter o *status* daquilo que socialmente se construiu como “ser mulher”? Ou ainda, por que mulheres e homens que usam salto alto, sobretudo para dançar, são vistos como desvios a serem debatidos e, até mesmo, retaliados?

Ainda no sentido de escaparmos aos dilemas referentes às condições de gênero e orientações sexuais – gays, trans, travestis etc. – dos/das/des praticantes de *Heels*, nos reportamos a Jésio Zamboni (2016), em *Educação bicha: uma a(na[l])rqueologia da diversidade sexual*, que nos convoca a pensar em um (des)reconhecimento ou uma demarcação de identidades, mas na criação de novos gêneros, na (situ)ação de fronteira de todos os gêneros, na instalação de ambiguidades como marcadores corporais, ou seja, estabelecer “um não-lugar ou uma não-identidade no domínio dos gêneros.” (Zamboni, 2016, p. 71).

Essa é uma considerável herança que o *Heels*, como manifestação de linguagem artística, carrega inevitavelmente consigo. Durante esta investigação, que se configura como escrita e que se performa em ação no mundo, experimentamos, por meio de olhares de constrangimento e falas opressoras, o estigma associado ao salto alto. Pessoas que dançam *Heels*, sobretudo mulheres, muitas vezes são socialmente vistas como vagabundas, piranhas e

prostitutas – entendendo que a prostituição é uma profissão negligenciada e, muitas vezes, vista de forma pejorativa no contexto social brasileiro. Mas, de onde “falam/enunciam suas vozes” os corpos que performam no salto alto?

O *locus* onde se verificam as performances desses corpos dissidentes abrange as academias de dança. Sendo assim, o *Heels* é uma expressão artística que escancara os (não tão) antigos tabus sobre o que se espera de um corpo que dança, assim como quais são os corpos que “poderiam” dançar e, ainda, quais danças cada corpo “deveria” escolher. Somente ao reconhecermos que os ambientes de ensino-aprendizagem da dança podem ser considerados como locais de exclusão/inclusão e pertencimento de corpos diversos e de problematização de questões éticas, estéticas e políticas da contemporaneidade, novas epistemologias podem emergir a partir do tensionamento entre aquilo que está instituído e a experiência vivida pelas dissidências. O que se propõe aqui é um olhar crítico e sensível para a prática de *Heels*, capaz de apresentar pistas sobre o “performar a docência e a discência” em academias de dança.

A rota que encontramos para transpassar a fronteira daquilo que comumente se espera da prática de ensino em academias de dança, isto é, a replicação única e exclusiva de passos previamente codificados, dá-se na interface entre os Estudos da Performance com a área da Educação, entendida aqui como Educação Performativa.

## **2 O *Heels* como prática de linguagem e(m) educação performativa?**

Como indica Gilberto Icle (2013), para que possamos circular no campo da Performance como teoria(s), metodologia(s) e intervenção(ões) pedagógica(s), precisamos, primeiramente, nos distanciar de aspectos positivistas que atrelam esse termo ao lugar do virtuosismo e do rendimento, isto é, da noção de que a Performance é um acontecimento extraordinário ou que representa um parâmetro qualitativo de alguma coisa em detrimento de outra. A Performance da qual tratamos nesta reflexão não necessariamente está associada ao lugar dos espetáculos artísticos e, tampouco, da eficiência que algo ou alguém tem em comparação com outro referencial, embora esses significados também possuam espaço dentro dos Estudos da Performance.

O que nos motiva e (co)mmove na opção pelos Estudos da Performance como aporte teórico-prático é o fato de tratar-se de um termo polissêmico, repleto de sentidos e significados diversos, muitas vezes, contraditórios entre si, conforme já observado por Icle (2013). Por conseguinte, torna-se impossível estabelecer uma definição única e precisa do que é ou poderia



ser a Performance, pois seu caráter fronteiroço lhe atribui a capacidade de escapar de normas previamente concebidas.

Entretanto, para pensarmos a linguagem artístico-pedagógica do *Heels* a partir das abordagens e lógicas da Performance e tornarmos as discussões sobre o assunto mais palpáveis, aqui nos aproximamos de duas propostas distintas e complementares: a Performance como *comportamento restaurado* e a Performance como ação produtora e propositora de cultura.

Schechner (2006), em *O que é Performance?* apresenta-nos uma revisão sobre os principais debates e empregos do termo “performance”, analisando de que forma e com que meios este campo tem sido estudado e atualizado, destacando o caráter reflexivo que algumas ações cotidianas podem assumir. Entre as diferentes abordagens, Schechner se interessa pelos lugares teatralizados do cotidiano, ou seja, pelo entendimento de que as relações sociais podem ser lidas e interpretadas como repetições culturalmente construídas: há, no cotidiano, uma série de normas e condutas que modelam nossos corpos e comportamentos e que, de maneira geral, nem sempre são percebidas e notadas. Nessa concepção, ao realizar tais ações e adotar uma postura crítico-reflexiva sobre elas, estaríamos, então, atribuindo-lhes a qualidade de performance. O que se coloca em questão com essa perspectiva é que aprendemos a ser quem somos a partir de um jogo de comportamentos previamente ensinados pela cultura em que estamos imersos, os quais são constantemente repetidos e reforçados. Estamos, portanto, tratando de um fenômeno que antecede o(s) corpo(s), mas que se instaura sobre ele(s). Tal exterioridade ao corpo representa para o autor uma brecha, um caminho possível para que a repetição desponte a diferença e, deste modo, seja criada a possibilidade de se ver como um novo eu, de encontrar fissuras nas normas e de refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. Esse constante processo de vivenciar mais de uma vez o mesmo comportamento e de se abrir para a produção de *insights* sobre essas ações é o que o autor vai denominar como “comportamento restaurado”.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está *lá fora*, aparte do *eu*. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado *sou eu me comportando como se fosse outra pessoa*, ou *como me foi dito para fazer*, ou *como aprendi* (Schechner, 2006, p. 7-8, destaques nossos).

É nesse sentido que, quando usamos um salto alto para dançar, convidamos nossas subjetividades (e também as normas culturais) a atualizar os modos como percebemos e apreendemos a nós mesmos, aos outros e ao coletivo que nos circunda. Assim, o

comportamento restaurado pode ser visto como essas “[...] ações simbólicas e reflexivas, nunca vazias, mas cheias de significados multivocais, permitindo um eu se performar como um outro, um papel, ou vários papéis sociais”, como sugerem Gonçalves e Gabardo Júnior (2021, p. 99). Que o salto alto tem sido símbolo de um modo único de ser/olhar e perceber o feminino, que tem representado um lugar de aprisionamento para mulheres, que o seu uso pode gerar desconfortos no corpo e que sua imagem tem reforçado estereótipos que hiperssexualizam os corpos das mulheres são entendimentos já dados e que devem ser ponderados, uma vez que inauguram lugares de violência e opressão.

Por esta razão, criar-aprender-ensinar *Heels* como “comportamento restaurado” pode se apresentar, em alguma medida, como uma rota subversiva para as convenções que se estabelecem em relação aos corpos que usam salto alto e para como essa relação deveria acontecer.

A concepção aqui em jogo aposta no fato de que, quando os corpos dissidentes se apropriam do salto alto, sobretudo para dançar, os sentidos e significados que circundam tal objeto tornam-se passíveis de atualizações: a cada encontro crítico-reflexivo entre corpo e salto alto em uma aula de *Heels* novas concepções sobre si e sobre o mundo podem emergir.

Por conseguinte, o ato de usar salto alto para dançar *Heels* é sempre um convite para perceber a si mesmo, perceber de um outro jeito, perceber e sentir o mundo de diferentes maneiras. Nessa repetição performativa, que nunca é a mesma, o corpo vai gerando ruídos, conflitos, colocando-se em estado de crise, a ponto de ir se apresentando de modos diferentes, nunca finitos em si mesmos. Para aquelas e aqueles que sofrem na carne as marcas de não corresponder àquilo que socialmente se espera, dançar *Heels* repetidamente torna-se uma performance de resistência. Trazemos a convicção de que, quando corpos de mulheres “fora do padrão”, comunidade LGBTQIA+, pessoas pretas, gordas ou idosas, corpos que diariamente são vítimas de violência em um país extremamente misógino, racista, LGBTQIA+fóbico e etarista colocam-se no exercício de dançar *Heels*, as atualizações ultrapassam o lugar das próprias subjetividades e incidem sobre as normas sociais que ditam nossos modos de ser e estar no mundo.

Segundo Pereira (2013), essa característica inventiva, poética e questionadora, capaz de criar novas realidades possíveis, é o que confere à Performance o seu caráter produtivo e propositivo, segundo e importante aporte teórico-prático para podermos discutir os processos de criação-ensino-aprendizagem de *Heels* como ações transformadoras.

Em um estudo de revisão sobre as diferentes interpretações dos significados que Performance pode contemplar, Pereira conclui que “[...] a ação é, com efeito, uma denominação comum de performance em suas mais diferentes tentativas de compreensão” (Pereira, 2013, p. 24). Em continuidade ao seu raciocínio, o autor destaca que a performance deveria ser lida não somente como um mero agir, mas como esses fazeres simbólicos, transformativos, reflexivos e, sobretudo, produtivos e propositivos de cultura:

O sentido de ação refere dentro desse conjunto de significações de performance *o fazer, o realizar*; ou seja, levar a termo um possível, tornar ato o que se encontra em potência, destruir uma ordem, inaugurar outra. [...] [Performance] diz respeito a um fazer que altera uma ordem estabelecida, que a modifica qualitativa e quantitativamente. Abrange, portanto, todas as formas de ação que resultam em algo. Isso inclui toda sorte de práticas culturais que marcam, que produzem identidades e funções, modos de ser, de agir e habitar no espaço comum. Nessa senda, a performance opera como forma produtora de cultura (Pereira, 2013, p. 25, grifos nossos).

Quando olhamos para o salto alto e para os processos pedagógicos envolvidos no criar-aprender-ensinar *Heels*, a partir do prisma produtivo e propositivo da Performance, somos convidadas/es/os a considerar que colocar um salto alto para dançar e a contínua repetição desse gesto inauguram revoluções em diferentes níveis e camadas: no âmbito microscópico, o corpo atualiza-se continuamente, passa a se reconhecer de modo plural e diverso, entra em contato com emoções e sentimentos que antes lhe eram privados, constituindo, assim, novas percepções sobre si e sobre o seu entorno. Em larga escala, temos defendido a premissa de que os corpos que escolhem dançar *Heels*, ao elevarem-se cerca de sete, dez ou quinze centímetros do chão, também mobilizam consigo uma série de entendimentos sobre Corpo, Dança e Educação, concepções estas que, muitas vezes, de maneira sutil e invisível, incidem sobre nós a partir de processos sociais, históricos e culturais.

Na medida em que vamos nos entendendo como indivíduos na sociedade, nos vemos imersos em uma trama densa de exigências e expectativas em torno dos nossos comportamentos e modos de ser e estar. Sendo assim, o possível diálogo entre Educação e Performance, como ação propositora e produtora de cultura, nos convida não somente a experimentar novas concepções, como também sustenta o ato de questionar aquilo que se tem como regra.

Vale ressaltar que o diálogo entre Educação e Performance foi inicialmente nomeado por Pineau (2010; 2013) como Pedagogia Crítico-Performativa, uma política pedagógica que reconhece a necessidade de procedimentos metodológicos que evidenciem a importância da diversidade nos processos de criação-ensino-aprendizagem. Em outras palavras, para a autora,

o exercício é arriscar-se em uma poética da performance educacional, a qual admite que “educadores e educandos não estão engajados na busca por verdades, mas sim em ficções colaborativas, continuamente criando e recriando visões de mundo e suas posições contingentes dentro delas” (Pineau, 2010, p. 97).

Corroborando com esses ideais, Pereira amplia a visada para os cruzamentos entre Pedagogia e Performance, evidenciando o caráter ético-estético-político presente em ambas as áreas e que, por consequência, favorecem a confluência destes saberes. Neste modelo de concepção “a performance interroga, resiste e intervém; designa uma forma libertadora de ação; dissolve as fronteiras entre arte e vida; rememora e reflete sobre o vivido; relacionando-se, portanto, com o múltiplo, com o diverso e com o diferente” (Pereira, 2013, p. 32).

Desta maneira, a poética educacional disseminada por Pineau (2010), associada ao caráter ético-político-estético apregoado por Pereira (2013), fornecem pistas para pensarmos em práticas metodológicas para o ensino da dança, neste caso, especificamente o *Heels* em academias de dança, que desviem das rotas tradicionais e conservadoras que buscam unicamente uma mecanização do corpo em movimento.

Uma vez que estamos tratando da linguagem da dança que, ao demandar o uso do salto alto em sua prática, convoca para a cena a discussão de conceitos relacionados à feminilidade, a sensualidade, ao erotismo e demais questões cristalizadas em uma sociedade patriarcal, uma outra perspectiva de Educação precisa ser visibilizada e construída. Tal necessidade é potencializada pelos corpos que praticam o *Heels*, isto é, corpos dissidentes, que encontram nessa dança uma possibilidade de existência e de (d)enunciação de discursos.

De modo a encarar todos os trânsitos que ocorrem nos processos formativos em ambientes educacionais, amplia-se o termo de Pedagogia Crítico-Performativa e Pedagogia Performativa para o conceito de Educação Performativa, entendida aqui como uma proposta que “olha para o corpo de quem educa e de quem é educado, atentando-se para o seu não apagamento ao trazer à luz a corporeidade e toda a sua complexidade, pois enxerga nela as condições de se criar os mais diversos pontos de partida” (Gonçalves; Gabardo Junior, 2020, p. 105).

Na dança, especificamente no *Heels*, a Educação Performativa alicerça a criação de estratégias metodológicas que desviam de práticas cerceadoras e normativas de corpos em espaços não-escolares de ensino, assim como parecem propiciar os meios para que corpos dissidentes enunciem seus discursos de modo a ampliar conceitos sobre Corpo, Dança e Educação na contemporaneidade.

O ponto de virada ao se considerar a Educação Performativa como uma aliada nos processos formativos em dança é que esta se atém à presença dos corpos e à produção de subjetividades que procedem dos próprios corpos. Nesta perspectiva educativa, as fontes de saber são sempre plurais e diversas, podendo até mesmo ser antagônicas, uma vez que, abrindo-se ao diálogo e ao reconhecimento das presenças que compõem uma sala de aula, a arbitrariedade daquilo que é universal deixa de ser uma premissa ou um parâmetro fundamental para que a aprendizagem ocorra.

Ao contrário de outras áreas do conhecimento, na Dança o corpo é pressuposto empírico, ou seja, sabe-se que para aprendê-la ele será, inevitavelmente, envolvido em alguma medida. Contudo, o protagonismo do corpo nos processos de criação-ensino-aprendizagem da dança envolve mais do que o seu mero reconhecimento, exige ação e reflexão.

Assim, o desafio ao qual a Educação Performativa se propõe é o de superar as convenções que se estabeleceram sobre a presença de corpos em sala de aula: não basta apenas reconhecê-los, é necessário criar estratégias para que essa presença seja engajada, crítica, sensível e, sobretudo, esteja atenta aos atravessamentos que compõem e inquietam esses mesmos corpos.

Reconhecer, questionar, debater e falar sobre assuntos estigmatizados ou considerados tabus na sociedade, seja em uma aula de dança ou não, são caminhos movediços e incertos à prática docente e que exigem um outro tônus muscular de nós professores. Todavia, se estamos comprometidos com a criação de novos mundos possíveis, mais justos e igualitários, então vivenciar a educação por vias performativas nos parece ser uma rota praticável para romper com as estratégias sociais que nos violentam diariamente e que perpetuam a manutenção das desigualdades.

Como indicam Gonçalves e Gabardo Junior (2020), a Educação Performativa:

Postularia problematizar o reconhecimento do que é marginalizado pela cultura institucionalizante, destacando, também, as suas influências reais nos processos de ensino e de aprendizagem. Estaria dado *o lugar à resistência* capaz de suspender da escolarização, condutas esperadas e sentidos sucateados pela tradição (Gonçalves; Gabardo Junior, 2020, p.105, grifo nosso).

Ainda que o foco trazido por Gonçalves e Gabardo Junior acima seja o processo de escolarização, deslocamos, com os devidos cuidados, o lugar da Educação Performativa como prática de resistência para pensarmos o ensino de técnica(s) de *Heels* em academias de dança, espaços naturalmente não-formais de ensino e aprendizagem.

Neste trabalho, atravessados por todas as inquietações que temos explanado, interessa-nos pensar e vivenciar o *Heels* como prática de resistência, comprometida com o protagonismo dos diferentes corpos na dança e, sobretudo, engajada na criação de outras realidades possíveis a partir da produção de subjetividades outrora marginalizadas.

Deste modo, compartilhamos, como forma de exemplificação, ações propositoras de participantes desta investigação – aprendizes de *Heels* em academias de dança na cidade de Curitiba – e alguns relatos ou ocorrências que se referem à situação pedagógica do autor (1) em um determinado local.<sup>7</sup>

## **2 *Heels* na cidade de Curitiba: comportamento restaurado ou instaurado?**

Apresentamos acima um panorama geral das discussões que circundam o salto alto e os corpos que escolhem utilizá-lo. Quando pensamos na dança *Heels* e nas/nos participantes desta pesquisa, parece-nos haver sempre uma interrogação ou uma inquietação sobre concepções previamente dadas e construídas. Se consideramos a prática de *Heels* como performance, isto é, ação transformadora no/de mundos(s), e se propomos que o seu fazer é capaz de produzir novos discursos ético-estético-políticos, ou seja, que a performatividade do dançar *Heels* está no lançar perguntas ao mundo, o leque de questões sobre Corpo, Dança e Educação torna-se ainda maior, sendo necessário refletir sobre o que, a quem e por que interessa manter e reproduzir enunciados que reforçam estereótipos e que reduzem, censuram e privam as experiências e leituras de/sobre o *Heels* em diferentes corpos.

Acreditamos que a referida leitura sobre *Heels* deve ser deslocada para como esses coletivos em salas de aula, espaços culturais ou mídias criam uma rede de apoio para sustentar e bancar que o salto alto na dança e, conseqüentemente, na vida, pode ser utilizado por corpos que são socialmente privados de senti-lo e, em última instância, de sentirem – performarem – a si próprios.

Por esta razão Jussara Setenta (2008) sugere que a performatividade diz respeito aos meios particulares pelos quais um corpo produz, inventa, compõe e organiza suas criações em dança a partir de questões políticas e estéticas. Em uma crítica aos processos de criação-ensino-

---

<sup>7</sup> A referida pesquisa recebeu um Parecer Consubstanciado positivo do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-Humanidades) da Universidade Federal do Paraná e foi aprovada sob número de CAAE: 60583822.0.0000.0214 e parecer de número: 5.671.023 de 28 de setembro de 2022. Os/As participantes [alunas, alunos e alunas do docente-pesquisador-artista Matheus dos Anjos Margueritte] assinaram o TCLE e os locais onde se desenvolveram as atividades e oficinas práticas, também assinaram o Termo de Aceite em se constituir como campo/lugar de ocorrência e coleta de dados da referida pesquisa.

aprendizagem de danças sistematizadas, isto é, de técnicas de dança, muitas vezes, pautadas em um sistema bancário e não autônomo (cf. Freire, 2020; 2021), Setenta nos convida a pensar a performatividade na dança como uma espécie de relação com o dar-a-ver uma ideia, pensamento ou discurso no/pelo/através do corpo e, conseqüentemente, atentar-se para as lógicas, sentidos e estratégias que esse corpo realiza para comunicar aquilo que se pretende durante o próprio fazer. Esse modo de se pensar a dança é o que ela vai denominar como o *fazer-dizer* do corpo.

De acordo com a autora, a organização da dança em um corpo performativo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala matriz e motriz desse mesmo corpo: “Através da observação do modo como esse falar se produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se” (Setenta, 2008, p. 17).

Setenta refere-se a uma espécie de dança que, no seu fazer-dizer, problematiza, questiona e provisoriamente resolve esses embates no próprio movimento. Há um caráter político na ação dançada e, assim, a “[...] performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (Setenta, 2008, p. 32).

Com base na observação e na prática crítico-sensível, temos proposto que o ensino de técnicas de dança, especificamente a linguagem *Heels*, pode ser encarado como um lugar de subversão de ideias previamente dadas ou prontas sobre corpo, dança e cosmovisões e que as salas de aula podem ser vistas como terrenos férteis para a produção de outros discursos no fazer da própria técnica de dança. Isso significa, em alguma medida, atentar-se para a história que culminou na criação dessa dança e do pensamento de corpo que existe nas entrelinhas dessa narrativa, assim como para os modos com que as práticas de criação-ensino-aprendizagem de *Heels* têm sido construídas e disseminadas nas instituições que acolhem essa dança.

Do ponto de vista da prática docente, cabe ressaltar a urgência em propormos dinâmicas de aula que possibilitem o deslizamento e a ampliação dos sentidos e significados que o *Heels* pode assumir nos diferentes contextos em que se insere. Enquanto professoras/es, o convite que esta dança nos faz é o de assumirmos uma postura crítica e sensível diante de lógicas de ensino, pesquisa e criação que reduzem a experiência da dança à mera replicação de passos, desconectada da realidade.

Novamente, destacamos que a centralidade do problema não está, por exemplo, na dinâmica de compartilhar partituras coreográficas criadas por professores e performadas pelo corpo discente – metodologia frequentemente adotada em academias de dança – mas sim no

apartamento deste repertório dançado com a própria ontologia do *Heels*, dança que versa sobre os lugares da libido, do desejo e do prazer em uma sociedade que constantemente nos priva o direito de sentirmos os nossos corpos. Logo, quando esses pressupostos são sucumbidos por um fazer mecânico, enrijecido, dançar *Heels* se torna outra via para alienar e violentar corpos dissidentes.

Frente ao recente processo de embranquecimento e emagrecimento que temos observado em produções midiáticas de artistas renomados desta dança, isto é, a reiteração de um modelo de corpo para dançar no salto alto – representado por mulheres brancas e magras – criar-aprender-ensinar *Heels* a partir do prisma da Educação Performativa se faz ainda mais necessário. A ausência de corpos gordos, pretos, de mulheres mais velhas ou tantas outras possibilidades que desviem do padrão imposto por essas produções, refletem, em última instância, a manutenção de um pensamento de corpo, dança e educação dominante, que está disposto a continuar nos invisibilizando.

Tendo em vista que o reconhecimento das presenças dos corpos é ponto de partida para criar-aprender-ensinar *Heels* alinhada à Educação Performativa, cada contexto será único e, portanto, torna-se incoerente a produção de tutoriais de replicação: apostamos nas singularidades de cada sala de aula. Contudo, a pesquisa realizada por Margueritte imbricada pela retomada das epistemologias fundantes do *Heels*, indicam que aprender esta dança pode assumir outros contornos, menos hierárquicos.

Se faz parte desta dança a construção de poses que refletem lugares de empoderamento e autoaceitação, por que não incentivar alunas/es/os a buscarem suas próprias inspirações em revistas e plataformas digitais? Se faz parte desta dança caminhar de salto alto, evidenciando a sua presença e autoconfiança, por que não propor categorias de desfile cujos temas destaquem os prazeres de cada corpo? E, se o *Heels* tem uma íntima relação com os videoclipes de artistas POP, que reivindicavam a sua libido e os seus lugares no mundo, por que não assumir a criação de vídeos autorais como metodologia de ensino-aprendizagem desta dança?

Estas foram algumas das experimentações que ousamos alvidrar ao longo da pesquisa com estudantes de *Heels* em academias de dança. Quando corpos dissidentes se apropriam dos conteúdos que compõem a dança que se faz no salto alto e passam a gozar a vida, as concepções sociais que os atravessam também são convidadas a se moverem. Nem sempre o mundo que nós habitamos está preparado para as revoluções que despontam de nossas vontades, desejos e prazeres. Assim, passamos a mencionar e descrever dois episódios acontecidos em um destes



ambientes (des)acolhedores ou inhóspitos para a dimensão epistêmica do *Heels*, em Curitiba-PR.

Normalmente, a logística de uma academia de dança funciona a partir de uma grade horária específica, na qual os diferentes estilos são distribuídos em aulas semanais, cuja frequência pode variar em números e duração. Cabe a essas instituições, em diálogo com os profissionais de cada dança, organizar a programação de aulas ao longo dos seus horários de funcionamento.

Para além das questões relacionadas à busca e a oferta de aulas e ao fluxo financeiro que cada turma venha a possuir – aspectos inerentes a esse contexto – interessa-nos refletir sobre como os estilos de dança que compõem a grade-horária de uma academia de dança refletem, ou não, o pensamento sobre corpo, dança e educação que a própria instituição possui e, nesse sentido, observar e indagar sobre as possíveis motivações que levam esses espaços a ofertarem aulas de *Heels*. Tem sido comum notar que estes locais têm se especializado na proposição de danças específicas, definindo-as como “carros-chefes” dentro de suas programações, tal qual instituições que são reconhecidas por suas aulas de balé clássico e *jazz dance* ou danças urbanas ou danças árabes. O que essas escolhas refletem além das preferências individuais de seus gestores? Quais os pensamentos de corpo, dança e educação que vigoram nas academias de dança, a partir dessas escolhas específicas, entendendo que estas estão interpeladas por questões de classe, gênero, etnia e demais intersecções sociais?

No que concerne ao *Heels*, nota-se que, ao contrário de outras danças, essa arte *underground* não possui, em Curitiba-PR, uma academia que seja referência<sup>8</sup> em criação-ensino-aprendizagem deste estilo. Pelo contrário, o *Heels* tem assumido um papel coadjuvante dentro desses espaços, muitas vezes ocupando-os pelas beiradas, na marginalidade de dias, horários ou estruturas. Assim, quando uma academia de dança opta por colocar aulas de *Heels* em um horário considerado “nobre”, isto é, aquele durante o qual há mais demanda e procura, uma primeira leitura poderia indicar um avanço ou uma abertura às questões que emergem desse fazer artístico.

O primeiro episódio a ser compartilhado aqui recai, justamente, nesse equívoco epistemológico que o docente/artista/pesquisador Margueritte cometeu ao tentar ocupar um lugar e horário de maior evidência dentro de uma academia de dança. À época em questão, a

---

<sup>8</sup> Evidentemente, cabe aqui uma interrogação sobre o que é ser referência em uma dança ou em outra. Contudo, pautados em aspectos do senso comum, optamos por utilizar esse termo em alusão ao que comercialmente tem sido difundido nesses ambientes.

turma de *Heels* vinha em uma escala numérica crescente [tanto em número de matrículas quanto na diversidade de pessoas inscritas] e, tendo em vista o percentual monetário que representava em relação à totalidade da instituição, conquistou uma alteração na grade-horária, que privilegiaria a turma como um todo: passamos da quinta e última aula do dia para a segunda aula da grade. Logo, se antes não eramos vistos pela comunidade que frequentava essa academia de dança, agora passávamos a ter contato tanto com a turma que antecedia nosso horário quanto com as que a sucediam. Não tardou para que os nossos encontros semanais passassem a causar estranheza ou, ainda, uma curiosidade misógina: como assim mulheres diversas, pessoas LGBTQIA+, pessoas gordas e pessoas pretas ousavam sensualizar, sentir seus corpos e reivindicar sua libido? Como assim esses corpos ousavam abrir suas pernas como forma de manifestação de seus desejos? E, mais, quem essas pessoas pensavam que eram para retomar um lugar e um horário que lhes foram subtraídos?

A evidência desse tipo de discurso não tardou a aparecer: o estilo que sucedia as aulas de *Heels* nesse contexto era uma modalidade tradicional de dança de salão, composta majoritariamente por casais ou pessoas heterossexuais. Tomamos como ponto de partida a localização dessa questão de sexualidade, pois, em uma reunião administrativa “informal”, Margueritte é alertado sobre os riscos de manter as aulas de *Heels* naquele horário: “A aula de *Heels* está muito cedo e os homens estão olhando!”.

A posição tomada pela instituição poderia refletir uma preocupação legítima em relação à segurança e ao bem-estar das alunas de *Heels*. Entretanto, ao elucidar que a centralidade do problema estava no horário em que estávamos performando na academia, e não no fato dos homens estarem nos observando, fez-se evidente a concepção de Corpo, Dança e Educação do próprio espaço. Vejamos, culturalmente se convencionou que a natureza dos homens heterossexuais é essa, pautada no descontrole dos seus desejos sexuais e na normalização da ideia de que esses são seus impulsos naturais. Assim, na impossibilidade de contenção desses “instintos”, opta-se por retirar de seus olhos toda e qualquer motivação que os leve a expressar seus acobertados quereres.

Há, nessa abordagem, uma inversão de preceitos e possibilidades de intervenção: ao invés da instituição de ensino se posicionar contra a legitimação de uma visão machista sobre os corpos que dançam *Heels*, promovendo ações educativas que contribuíssem para a reflexão do público heterossexual sobre as questões relativas à dança que se faz no salto alto, a resolução imediata foi o convite para alteração do horário. Desta forma, a atitude inicialmente tomada não somente marginaliza a turma e os saberes de *Heels*, como também reforça o pressuposto

misógino de que “homens são assim mesmo.” Naquele dia, Margueritte, como professor da turma, posiciona-se e diz não. A turma era a maioria e ali iria permanecer.

A segunda narrativa que vale mencionar em nosso estudo ocorreu logo após o encerramento do período de isolamento social em virtude da pandemia de COVID-19, quando Margueritte retomou suas aulas presenciais de *Heels* na mesma academia de dança. Agora, além dos sapatos de salto alto, máscaras de proteção facial também faziam parte da vestimenta para a performance em sala de aula. Em decorrência do período de afastamento presencial, a referida instituição realizou alterações em toda a grade horária, e a turma de *Heels* retornou para a quinta e última aula do dia.

Nesse processo de retomada, a academia de dança em questão resolveu promover um evento cultural, no qual as turmas interessadas poderiam apresentar algumas coreografias para um pequeno público. Tendo estendido o convite a todas as modalidades de dança, a turma de *Heels* prontamente aceitou e, desta forma, passou a se preparar/ensaiar para o compartilhamento dos estudos e práticas dançantes. É chegado o dia da apresentação. Naquela ocasião, o figurino era composto por um *body* preto, meia-calça arrastão preta e máscara de proteção. As movimentações foram todas realizadas no nível baixo/chão, com passos coreografados que trabalhavam flexibilidade e precisão de pernas e coluna vertebral. Faz-se silêncio durante a apresentação. Na plateia, casais heterossexuais. A coreografia se encerra e, após os devidos aplausos, a gestão responsável pela academia e pelo evento, entre risos de constrangimento diz: “Não fiquem com ciúmes meninas, essa dança é assim mesmo!”.

A fala direcionada às mulheres na plateia novamente indica o posicionamento da instituição perante os saberes de *Heels*. Mais uma vez, naturaliza-se o olhar de desejo por parte dos homens, aqui cônjuges das outras mulheres presentes, ao passo que institui e reforça, em alguma medida, aspectos relacionados à competitividade feminina.

Não obstante, interessamo-nos pelos sentidos atribuídos à expressão “essa dança é assim mesmo”. Assim como? Sensual? Libidinoso? Erótica? Profana? Ou a frase “assim mesmo” teria mais relação com uma leitura objetificada de nossos corpos, vontades, desejos e prazeres?

Indo adiante, destacamos que esse discurso também parece atribuir ao *Heels* um caráter menos relevante se comparado a outras danças. O “ser assim mesmo” implica uma banalização das experiências individuais e coletivas das/es/os praticantes de *Heels*: elas são assim mesmo, vagabundas, piranhas, promíscuas, irrelevantes... Indignas de nossa preocupação. Seria este o teor velado do enunciado?

Ao voltar para casa, Margueritte pensava que se essa dança é “assim mesmo”, então ele passaria a se comprometer ainda mais em dar vazão aos sentidos que estavam sendo atribuídos ao *Heels*. A turma seria convidada a rebolar mais, tocar-se mais, sentir mais e mais prazer e, caso necessário, gozar em cena aberta.

### Considerações finais

Criar-aprender-ensinar *Heels* tem sido um constante convite a nos apropriarmos de nossa libido e nossos desejos na busca daquilo que nos dá prazer. Se, diariamente, as estruturas de dominação social tentam apagar nossos corpos, ao colocar um salto alto para dançar temos ali uma rota possível para nos lembrar de que estamos vivas/es/os e pulsantes.

Os saberes que emergem da linguagem *Heels* não estão, portanto, restritos à duração dos encontros em sala de aula. O conhecimento de *Heels* se expande e se complexifica quando olhamos para os corpos que o tem escolhido como campo de existência e, conseqüentemente, das vivências individuais de cada pessoa praticante: existem marcas de todo tipo de violência: de gênero, sexual, racial e de tantas outras que precisam ser acolhidas e discutidas quando tratamos da dança que se faz (no) salto alto como prática da performatividade de resistência.

A partir de uma contextualização sobre *Heels* como prática de linguagem artística, fica perceptível que suas epistemologias dialogam com aspectos que transpõem o campo das Artes, tal como os usos dos sapatos de salto alto, ao longo da civilização ocidental, nas quais, em um primeiro momento, esse objeto fora utilizado como marcador social para, depois, constituir-se como um símbolo generificado atribuído essencialmente às mulheres.

Com o advento dos Estudos de Gênero e das teorias feministas, não somente o senso comum passou a criar outros usos e significados para o salto alto, como artistas da cultura POP também passaram a utilizá-lo como forma de protesto frente aos papéis socialmente normativos que constituíam o *ser mulher*. Madonna, Beyoncé e tantas outras cantoras passaram a incluir em seus shows e videoclipes danças que reforçavam essa busca pela retomada de suas libidos, desejos e prazeres – nesse ínterim o salto alto se fez novamente presente, agora, (re)modelado e subversivo. Assim, se populariza aquilo que se tem configurado como *Heels Dance*.

Timidamente ainda, começamos a ocupar espaços de ensino-aprendizagem, sobretudo em instituições de ensino não-formal/academias de dança. Como apontado neste artigo de natureza mais reflexiva, esses espaços têm representado um importante local de difusão da dança e, nesse sentido, problematizar as formas e os meios pelos quais os saberes de *Heels* e outros estilos têm sido ensinados faz-se urgente e necessário.

A emergência e a conquista de direitos sociais por partes da população que constantemente sofrem assédios e violências, assumindo papéis invisíveis e marginais na sociedade, tem possibilitado ao *Heels* se apresentar como campo de existência para corpos diversos, que desejam retomar aquilo que lhes foi subtraído. Logo, a replicação e a legitimação de práticas bancárias de ensino não se tornam coerentes com a realidade das salas de aula de *Heels*. Colocar interrogações a respeito da forma como o ensino da dança tem sido replicado ao longo dos anos em academias de dança é também indagar sobre como as particularidades de cada instituição de ensino igualmente modelam pensamentos sobre corpo, dança e educação.

O caminho a ser trilhado para que os modos de criar-aprender-ensinar dança sejam mais justos e igualitários exige de docentes e discentes uma postura crítica e sensível frente ao modo como esses processos têm sido conduzidos.

Como alternativa de reflexão, mas também ação, os Estudos da Performance, em especial aqueles que se interessam pela Performance no campo da Educação, isto é, a Educação Performativa, demonstraram que a retomada das presenças em sala de aula pode ser um caminho possível para que haja o rompimento com os preceitos de uma Educação unicamente bancária.

Dessa forma, ao nos arriscarmos em outras metodologias de criação-ensino-aprendizagem que, ao mesmo tempo em que descentralizam a figura do/a professor/a, também colocam estudantes como protagonistas nesses processos, podemos vislumbrar uma outra face daquilo que se constitui como aula de dança em academias de dança.

Pensar a criação-ensino-aprendizagem de *Heels* pelo viés da Educação Performativa é, portanto, vivenciar que a composição de uma aula de dança é realizada na relação entre professores e alunas/es/os, não havendo mais espaço para a reprodução de práticas que controlem corpos e reforcem estereótipos, preconceitos e concepções de mundo que violentem aqueles que não se conformam à norma.

Assim, a forma com que a Educação Performativa pode ser adotada como proposta de criação-ensino-aprendizagem da dança *Heels* em espaços de educação não-formal, diz respeito ao reconhecimento e à valoração das presenças que compõem as salas de aula das academias de dança. Em relação aos meios que ela encontra para promover uma experiência educacional inclusiva e emancipadora para os diferentes corpos que dançam, estes são variáveis, uma vez que cada contexto convocará ações únicas e particulares. Aqui, a rota encontrada relaciona-se com o cruzamento entre as histórias de vida de cada participante e a própria história da dança que se faz no salto alto.

## Referências

- D'ANGELO, Francesca. *Standing tall, the stiletto heel as material memorial: a contemporary cross-cultural look at perceptions of the stiletto heel*. 2016. 330f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de York, Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Toronto, 2016.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 65ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2020.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 80ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2021.
- ICLE, Gilberto. Para apresentar a Performance à Educação. *Educação & Realidade*, Porto Alegre-RS, v. 35, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/15861>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266023682>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/23682>. Acesso em: 27 jan. 2024.
- GONÇALVES, Jean Carlos; GONÇALVES, Michelle Bocchi. Teatralidade e Performance na pesquisa em Educação: do corpo e da escrita em perspectiva discursiva. *Educar em Revista*, Curitiba-PR, v. 34, n. 67, p. p. 139-155, fev. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.56081>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/56081/34711>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- GONÇALVES, Michelle Bocchi; CASTILHO, Thaís; GABARDO JUNIOR, Jair Mario. Corpos dançantes na escola: diálogos entre a educação performativa e a perspectiva bakhtiniana. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. Port. 136-155, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457337810>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/37810>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- GONÇALVES, Michelle Bocchi; GABARDO JUNIOR, Jair. Educação performativa: travessias. In: GONÇALVES, Jean Carlos; GARANHANI, Marynelma Camargo; GONÇALVES, Michelle Bocchi (Org.). *Linguagem, corpo e estética na educação*. São Paulo: Hucitec, 2020, p. 97-108.
- MARGUERITTE, Matheus dos Anjos. Stiletto? Uma breve revisão sobre a dança que se faz no salto alto. In: 11º Seminário de Pesquisas em Andamento, 2022, São Paulo. *Caderno de Resumos do 11º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/CAC/ECA/USP*. USP, 2022a. v. 1. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Tm6iYbYiBd3PEjS1YjprPeZZYDxFs5b/viw>. Acesso em: 20 out. 2024.
- MARGUERITTE, Matheus dos Anjos. Contornar-perfurar-abalar: reflexões sobre o ensino de Stiletto em academias de dança. In: *Anais do VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*, Salvador. Associação Nacional de Pesquisadores em Dança: Editora ANDA, 2022b. v. 7. p. 259-268. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v18n2a2022-67051>. Acesso em: 20 out. 2024.

PEREIRA, Marcelo de Andrade (Org.). *Performance e educação: desterritorializando territórios*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 02, mai./ago., p. 89-113, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/14416>. Acesso em: 29 jan. 2024.

PINEAU, Elyse Lamm. Pedagogia crítico-performativa: encarnando a política da educação libertadora. In: PEREIRA, Marcelo de A. *Performance e Educação: desterritorializando territórios*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 37-58.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduccion*. Tradução de R. L. Almeida, 2. ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf). Acesso em: 20 jan. 2024.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educação e Realidade*, Santa Maria, v. 35, n. 2, p. 23-35, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13502/7644>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* [online]. Salvador: EDUFBA, 2008, 124 p. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/fs/pdf/setenta-9788523211967.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

ZAMBONI, Jésio. *Educação bicha: uma a(na[|])rqueologia da diversidade sexual*. 2016. 115 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

*Recebido em 9 de fevereiro de 2024*  
*Aceito em 26 de junho de 2024*