

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE-ICA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

ANA ABIGAIL GOMES DE ALBUQUERQUE

DANÇANDO DE SALTO: EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS DA DANÇA STILETTO NO GRUPO 2K DANCE SOB O OLHAR DA ETNOCENOLOGIA

BELÉM-PA

2018

ANA ABIGAIL GOMES DE ALBUQUERQUE

DANÇANDO DE SALTO: EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS DA DANÇA STILETTO NO GRUPO 2K DANCE SOB O OLHAR DA ETNOCENOLOGIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará para obtenção do grau de Licenciando em Dança. Orientadora: Profª. Drª. Maria Ana Azevedo de Oliveira.

BELÉM-PA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA

A345d Albuquerque, Ana Abigail Gomes de

Dançando de salto: experimentações coreográficas da dança stiletto no Grupo 2k Dance sob o olhar da etnocenologia / Ana Abigail Gomes de Albuquerque. -- 2018.

Orientadora: Profª Drª Maria Ana Azevedo de Oliveira.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2018.

1. Dança contemporânea. 2. Coreografia (Dança). 3. Etnocenologia. 4. Stiletto (Dança). I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

ANA ABIGAIL GOMES DE ALBUQUERQUE

DANÇANDO DE SALTO: EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS DA DANÇA STILETTO NO GRUPO 2K DANCE SOB O OLHAR DA ETNOCENOLOGIA

Esta monografia foi julgada adequadamente para a obtenção do título de Licenciado em Dança, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Aprovado em: ___/___/___
Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Maria Ana A. de Oliveira.

Profª. Drª. Maria Ana Azevedo de Oliveira.
Orientadora

_____

Profª. Drª. Mayrla Andrade
Examinador(a) Interno(a)

BELÉM-PA
2018

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidos com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura: Ana Abigail Gomes de Albuquerque

ANA ABIGAIL GOMES DE ALBUQUERQUE

Local e Data: 14/Dezembro/2018

Dedico a minha dança de palavras aos olhos que bailam,
ao peito que sente,
ao cérebro que entende,
ao corpo que vive.

Dedico minha composição às ondas dançantes do mar,
ao sol e à lua em seu intercalar,
ao Canon das folhas em ritmo de vento,
aos pássaros em seus movimentos…

Dedico minha coreografia letrada a tudo que está em pausa,
aos bailarinos de alma e de corpo,
aos que ultrapassam o tempo e contratempo,
aos que se preenchem de arte e se renovam.

Dedico esse bailado informacional aos que vivem a dança
a todos os jovens, velhos e crianças,
ao que é simples livre, bonito…
A tudo que é, foi, será infinito.
Ana Luísa Sousa (2014)

AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre me apoiou e incentivou a seguir em frente apesar de muitos obstáculos encontrados durante a graduação.

A minha irmã que sempre me incentiva nos estudos e a sempre estar melhorando e crescendo na minha profissão. Ao meu Pai que esteve comigo em todas as provas do vestibular como na prova de habilidades que foi muito importante e à minha Mãe que através do seu exemplo de professora me inspira e através das dificuldades enfrentadas, me fizeram valorizar cada ano desta faculdade e, tudo o que adquiri ate hoje. Obrigada!

À minha orientadora Maria Ana Azevedo de Oliveira pela paciência, carinho e incentivo, durante os momentos mais difíceis da elaboração do presente trabalho de pesquisa.

Aos meus mestres que me ensinaram a amar a Dança como eles a amam.

Ao professor e dançarinos do grupo 2K Dance que prestaram seus depoimentos, os quais contribuíram de forma significativa para elaboração deste trabalho.

Aos meus alunos e alunas que contribuíram de forma transformadora para a minha formação docente.

As minhas amigas “Panteras”, que me apresentaram uma nova forma de Arte e, que de certa forma dialoga com os Estudos Corporais que desenvolvo na Dança, me proporcionando momentos de desafio e superação nesta “Arte Suave”.

E à todos que contribuíram de alguma forma para a conclusão deste curso de graduação, e que torceram por mim em todos os momentos.

Ontem, a dança...
pulsando nos ritos, nas festas, celebrações
deslizando nos salões,
nos bailes da corte
flutuando nos palcos,
entre as névoas e a leveza dos romances
gritando a dor, a liberdade,
os mistérios da vida,
da morte.

Hoje, a dança…
por toda a parte
por todo e nenhum tempo-espaço
por ser experiência
cotidiano
arte
por não ser nada
o tudo que me habita.

Algum dia, o ensino de dança...
(Débora Barreto, 2004)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso versa sobre a análise de experimentações coreográficas da dança *Stiletto* no grupo 2KDance, de Ananindeua - Pará. O praticante da dança Stiletto realiza movimentações corporais que ressaltam a sensualidade, tendo como característica o uso do sapato de salto durante a coreografia. Trata-se de uma pesquisa descritiva de caráter investigativo de natureza qualitativa. Para analisar o fenômeno utilizado como base teórica-metodológica a Etnocenologia, dos estudos de Pradier (1999) para o diálogo do corpo, por meio do estado alterado, o que potencializa a sensualidade e a espetacularidade da dança.

Para discorrer sobre o surgimento desse gênero de dança utilizo a autora Foglia (1997) que mostra que o surgimento do Stiletto veio da união das danças urbanas, com outros gêneros, além do uso do salto alto. Utiliza outros autores como Medina (2008) sobre dança e Garcia e Haas (2003). Como resultado final analiso as experimentações coreográficas da dança Stiletto no Parque da Residência, em Belém do Pará, com o grupo 2K Dance.

Palavras Chave: Dança *Stiletto.* Salto Alto. Sensualidade. Experimentações Coreográficas. Espetacularidade.

ABSTRACT

This work of conclusion of course is about the analysis of choreographic experiments of the Stiletto dance in the group 2KDance, Ananindeua - Pará. The Stiletto dance performer realizes corporal movements that emphasize the sensuality, having as characteristic the use of the shoe of jump during the choreography. This is a descriptive research of investigative nature of a qualitative nature. To analyze the phenomenon used as a theoretical-methodological basis for ethnocenology, from the studies of Pradier (1999) for dialogue of the body, through the state of the altered, which potentiates the sensuality and spectacularity of dance.

To discuss the emergence of this dance genre, I use the author Foglia (1997) which shows that Stiletto's emergence came from the union of urban dances, with other genres besides the use of high heels. It uses other authors like Medina (2008) on dance and Garcia and Havas (2003). As a final result I analyze choreographic experiments of the Stiletto dance in the Residence Park, in Belém do Pará, with the group 2K Dance.

Keywords: Stiletto Dance. High heels. Sensuality. Experiments Choreographic. Spectacularity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Efeito de salto alto na postura corporal 31
Figura 2: Representação de uma dominatrix 33
Figura 3: Estilo Continental (Italian Look) 35
Figura 4: Estilo Continental (Italian Look) 35
Figura 5: Estilo Punk 38
Figura 6: Experimento 1ª: Coreto 50
Figura 7: Experimento 1ª: Coreto 50
Figura 8: Experimento 1ª: Coreto 51
Figura 9: Experimento 1ª: Coreto 51
Figura 10: Experimento 2ª: Passarela 51
Figura 11: Experimento 2ª: Passarela 52
Figura 12: Experimento 2ª: Passarela 53
Figura 13: Experimento 3ª: Toldo de Ferro 55
Figura 14: Experimento 3ª: Toldo de Ferro 55

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 13
2. DANÇANDO DE SALTO 19
2.1. DO ANONIMATO PARA O MUNDO: A DANÇA *STILETTO* 20
2.2. A DANÇA *STILETTO* NO CENÁRIO BRASILEIRO 23
2.3. A DANÇA *STILETTO* NA CENA BELENENSE 25
3. *STILETTO*: CORPO E SENSUALIDADE 28
3.1. O SAPATO DE SALTO 28
3.1.1. STILETTO 31
3.2. O CORPO E A SENSUALIDADE NA DANÇA *STILETTO* 38
4. A DANÇA *STILETTO* EM ESPAÇO PÚBLICO 48
4.1. EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS 48
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 62
REFERÊNCIAS 65

1. INTRODUÇÃO

Sempre observei a dança *Stiletto* como uma forma divertida de se fazer dança. Inicialmente, como uma observadora leiga, pois, sempre que via alguém dançando esse gênero de dança, ficava impressionada como o corpo que se movia, com tanta informação de movimentos e habilidades, com um objeto do cotidiano da mulher, o sapato alto. Por mais que eu tivesse interesse naquela dança, não cheguei a me dedicar profundamente a ela, pois acabei me dedicando a outros assuntos que me proporcionaram outras vivências. De qualquer modo, a arte que eu visualizei, jamais deixou de ser fenômeno de meu interesse para a elaboração de uma pesquisa acadêmica, o meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Ressalto que *Stiletto* é um termo que nasceu na Itália nos anos 50 vem da palavra "*STILO*" (significa punho ou faca, refere-se a parte do calcanhar do sapato extremamente fino e alongado), denomina-se salto agulha, uma vez que, uma das características distintivas da Dança *Stiletto* é o uso de sapato de salto alto durante a apresentação.

Destaco que a dança *Stiletto*, ao longo do tempo, começou a ganhar espaço nas academias, festivais de dança e até mesmo hoje, ela está mais inserida nas mídias, onde ela ganha, no meu ponto de vista, uma maior visibilidade e aceitação da sociedade, a partir do momento que chegou à TV e à internet.

Logo após o meu ingresso na Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, comecei a pesquisar esse gênero de dança, partindo de questionamentos sobre o corpo em estado de apresentação, buscando entender o que os próprios bailarinos e professores de dança pensam a respeito e o que querem passar e, também, sobre como percebem a grande inserção dessa arte na mídia, quais foram as vantagens e desvantagens no processo de midiatização. Pois, minha chegada na universidade foi o primeiro ponto para me engajar a pesquisar mais sobre esse gênero de dança, assim como a espetacularidade nela existente.

Ao optar por esse tema pretendo estreitar os laços da universidade com outros gêneros de dança e mostrar que ambas precisam estar juntas. Uma das motivações para a realização da pesquisa é abrir espaço para o diálogo entre a

academia e os praticantes dessa dança. Com isso acredito no estabelecimento de laços entre os dois campos. Outra motivação diz respeito à possível contribuição para a área da dança, por meio de um Trabalho de Conclusão de Curso sobre a dança *Stiletto*, pois há pouca pesquisa acadêmica que tratam sobre o tema em questão.

A dança é a arte que utiliza o corpo em movimento como meio de expressão, criação e comunicação. Ela é capaz de liberar sentimentos e emoções e, sobretudo, refletir práticas culturais, transformando-se em linguagem social.

A dança proporciona ao ser humano o desenvolvimento da linguagem corporal e o conhecimento do próprio corpo. O corpo é um veículo de expressão máxima que pode ser despertado através da dança desde a infância, provocando estimulações nos diversos aspectos: físicos, mentais, sensoriais e emocionais. A dança possibilita a sensibilização, a percepção corporal, incentiva a criatividade e melhora a autoestima.

A capacidade de se expressar por meio do corpo é intrínseca ao ser humano. É uma característica que se aprimora continuamente, desde as civilizações mais antigas. Nessa medida, o movimento se constitui um dos principais meios de interação entre o homem e o mundo a sua volta, desde as ações mais simples até o conjunto de ações simbólicas e complexas que compõe a arte da dança.

Ao ingressar na dança o praticante já traz consigo um conhecimento amplo a respeito de seu corpo. Caberá ao professor aproveitar esses conhecimentos e a partir deles, promover novos conhecimentos mais complexos. Os alunos precisam de oportunidade para estar demonstrando o seu potencial criativo, com isso as atividades devem favorecer a sensação de alegria e bem estar. E isso só ocorrerá através da liberdade de movimento e da livre expressão.

O *Stiletto* reflete os diversos aspectos culturais e pode ser abordado sob inúmeras possibilidades, e uma delas de grande importância é a manifestação expressiva do corpo, considerando sempre o ponto de vista cultural, a contribuição para a saúde e a manifestação social. A prática dessa dança é uma forma de ampliar a percepção dos praticantes, por meio da consciência corporal, buscando favorecer a integração do corpo, mente e emoções.

Diante destas reflexões surgiu o problema da pesquisa deste trabalho: Como A Dança *Stiletto* é disparadora de construir composições coreográficas para serem apresentadas em espaço público na cidade de Belém-PA? Buscando responder o questionamento acima, adotei a hipótese de que a dança faz parte de todos nós, uma vez que possui aspectos importantes para a formação do praticante de *Stiletto* no grupo 2K Dance. Ressalto que o 2K Dance Studio é um dos grandes disseminadores desse estilo de dança da cidade, de forma organizada e estruturada enquanto grupo de dança.

No ano de 2014, a coreógrafa Karen Kzan[1] ao trabalhar com o *Stilleto*, compreendeu que a dança contribui para a preparação corporal, espontaneidade, relação interpessoal, consciência corporal, criatividade, ritmo, flexibilidade, socialização e noções corporais. Assim pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento individual e social do praticante. O *Stiletto* dance é um gênero de dança que vem conquistando espaço, cuja característica principal apresenta-se em trabalhar a sensualidade, de maneira natural e não vulgar.

Nessa perspectiva, tracei o objetivo geral da pesquisa que tem como finalidade analisar o processo de construção de composições coreográficas da dança *Stiletto* desenvolvida com o grupo 2K, sob a luz da Etnocenologia. Além disso, também pontuei os objetivos específicos da seguinte forma: Analisar o processo histórico da dança *Stiletto*; Analisar a preparação do corpo no salto; e Analisar a experimentação coreográfica no grupo 2K, a fim de contribuir para a ampliação do conhecimento acadêmico sobre este gênero de dança.

O estudo se fundamentou em autores, dos quais busquei dialogar com a dança *Stiletto* tais como: Pradier (1999), Geraldi (1997), Medina (2008). A historiografia do sapato de salto alto (COX, 2004), a (res)significação dos Corpos e dos modos como esses corpos vivem na sociedade, como aponta Goellner (2003), entre outros*.* Vale ressaltar que a referida dança surgir nos Estados Unidos por volta da década de 90 na *Broadway Dance Center*[2] em Nova York e,

[1]Karen Kzan é acadêmica de Educação Física, bailarina e professora de Ballet Clássico e coreógrafa no Studio 2K Dance. Começou na Escola de Dança Ribalta e depois foi para Edith Marques Escola de dança e Ex dançarina da Banda Clypso.

[2]A Broadway é uma avenida da cidade de Nova Iorque, Estados Unidos que atravessa o condado de Manhattan e do Bronx. A Broadway é muito famosa pelos seus teatros que exibem produções de musicais, que muitas vezes ficam em cartaz durante vários anos. Atravessa a Times Square e é ponto de referência para 43 teatros que conformam o Circuito Broadway.

em Chicago, onde é herdada a liberdade da performance das danças de rua da época e a expressão corporal. Conforme Foglia (1997) o surgimento desse estilo que se propagou pelo charmoso detalhe de unir dança urbana com o sexy salto alto nasceu de bailarinos profissionais que aprenderam a dançar de salto alto. Os saltos finos e longos são utilizados por influência da forma com que as mulheres se portam quando estão em cima de um salto e pela moda (S*tiletto)* nas apresentações de espetáculos, em shows, em clipes e comerciais de celebridades. Aponta-se também que foi por meio das performances da cantora Beyoncé que surgia as primeiras ideias e movimentos da dança *Stiletto*, os quais são realizadas até hoje.

Entretanto, nesta pesquisa investigo a dança *Stiletto* sob o olhar da Etnocenologia, que estuda as práticas e os comportamentos humanos organizados, conforme os estudos de Bião (2009). Dessa disciplina, reporto-me ao estudo do corpo por meio das artes do espetáculo, cuja prática e exercício altera os estados de corpo dos praticantes. O corpo é compreendido não só pela noção espetacular, mas também, pela noção de técnica de corpo de Marcel Mauss (1947) ao falar de técnicas “extra cotidianas”.

É necessário também, quando me refiro ao histórico da dança *Stiletto*, discutir o movimento cultural e suas matrizes estéticas, que, segundo Maffesoli (1985),

> [...] tem seus ideais ligados a um espaço, no âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos. (MAFFESOLI, 1985, p. 51, 52 et seq., 63).

Conforme citado por Santos (2012, p. 11) “Chérif Khaznadar se atém aos aspectos da contribuição sistemática de um imenso inventário de formas e práticas espetaculares, nas diversas culturas. Como um conhecimento de base epistêmica capaz de articular as dimensões teóricas e práticas do domínio dos espetáculos em geral”. Por isso, dentre as várias possibilidades de estudo para os conhecimentos discursivos da etnocenologia, procurei me pautar, no âmbito deste trabalho, pelas suas demandas como forma de conhecimento científico.

Destaco a etnocenologia não só como aporte teórico, mas também, metodológico ao referir-se ao conjunto de ideais fundamentais e eventuais indicações de procedimentos, inerentes ao desenvolvido de marcos orientadores

desta pesquisa, seja como concepção de sua prática, pelos principais proponentes do novo discurso, seja pelo diálogo direto no trato com fontes primárias, como guia de minhas reflexões para analisar o problema da dança em questão e a observação de que as cidades contemporâneas nos apresentam diferentes configurações de espaço (SCHULZ, 2008).

Esta pesquisa fez parte de uma investigação em dança. Para isso, participaram deste estudo 5 (cinco) alunos do grupo 2k Dance, sendo 3 (três) do sexo feminino e 2 (dois) do sexo masculino, que assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido. Para o desenvolvimento da pesquisa eu e os cinco sujeitos, mesmo já fazendo aulas de dança *Stiletto*, fizemos experimentações em sala de aula, durante 3 meses, com duração de 2 horas e 30 minutos, uma vez na semana.

Como instrumento para a coleta de dados realizei entrevista de narrativa informal com 2 alunos e gravei as aulas e, como culminância das atividades foi produzido um vídeo no Parque da Residência[3], que hoje é sede da Secretaria de Cultura, no dia 4 de novembro de 2018, utilizando os espaços que o parque oferece, para as experimentações coreográficas.

O tratamento dos dados foi realizado por meio de análise qualitativa que é um método de investigação científica que se foca no caráter subjetivo do objeto analisado, estudando as suas particularidades e experiências individuais, Segundo Gil (2007, p.43) “Com a pesquisa qualitativa, os entrevistados estão mais livres para apontar os seus pontos de vista sobre determinados assuntos que estejam relacionados com o objeto de estudo”. Numa pesquisa qualitativa as respostas não são objetivas, e o propósito não é contabilizar quantidades como resultado, mas sim conseguir compreender o comportamento de determinado grupo-alvo.

Normalmente, as pesquisas qualitativas são feitas com um número pequeno de entrevistados. A escolha da pesquisa qualitativa como metodologia de investigação é feita quando o objetivo do estudo é entender o porquê de certas coisas, como por exemplo a escolha do *Stiletto*, a percepção dos praticantes, a construção coreográfica e etc.

[3]Residência oficial dos governadores do estado a partir de 1934. O lugar hoje é a sede da Secretaria Executiva de Cultura (SECULT) do estado do Pará.

Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de sua pesquisa. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (DESLAURIERS, 1991, p. 58).

O trabalho foi dividido em três seções. Sendo que a Segunda Seção apresenta o cenário historiográfico, para identificar o contexto histórico da Dança *Stiletto.* Em seguida informa como ela chegou no Brasil e em Belém.

Na terceira seção abordo mais especificamente sobre a história dos sapatos de salto alto, principalmente do salto agulha; e o *Stiletto* - com o intuito de focalizar as análises finais no corpo e na sensualidade dos movimentos. Em seguida a quarta seção analisa e descreve as experimentações coreográficas do *Stiletto* com o grupo 2K Dance, no Parque da Residência.

2. DANÇANDO DE SALTO

A presente seção tem por objetivo apresentar a contextualização histórica da Dança *Stiletto*, como se originou, quem foram seus precursores expondo o seu desenvolvimento enquanto arte. É no contexto internacional, que irei abordar suas origens e fundamentos. No momento seguinte, descrevo seu contexto nacional, mostrando como a Dança de salto alto chegou ao Brasil, bem como seu desenvolvimento até os dias de hoje.

Em seguida apresento o contexto local, apontando parte da história deste gênero de Dança, o que a diferencia e quem são essas pessoas que buscam o seu fazer no cenário belenense.

Desde que o homem existe, existe a dança. Antes de usar a palavra, o homem já utilizava o movimento corporal para expressar seus sentimentos e emoções. Dançar era algo natural. A dança nasceu da união da música ao gesto. Assim, da descoberta do som, do ritmo e do movimento, o homem começou a dançar (GARCIA; HAAS, 2006).

Não há como negar que a dança faz parte de nós desde muito tempo, apenas obteve diferentes significados e objetivos conforme a evolução humana, a época histórica em que estava inserida e a cultura que seu povo representava. Como afirma Vargas (2007),

> O ser humano, antes de falar, já dançava. A dança foi sua primeira manifestação social, uma prática corporal que nasceu junto com ele, servindo para ajudá-lo a afirma-se como membro da sua comunidade. É uma das formas de manifestações da raça humana por meio do seu corpo, constituindo consequentemente parte significativa de seu patrimônio cultural. A dança representou um alto valor de importância no transcorrer do desenvolvimento da humanidade, presenteando-se como produto e fator da cultura humana. (VARGAS, 2007, p.43).

Já as autoras Garcia e Haas (2003) explicam que:

> A dança, enquanto uma das manifestações corporais humanas e mais antigas existentes no universo, sempre, em sua vivência e expressão, relacionou-se, principalmente, como cultura, diversão, lazer, prazer, religião e trabalho, apresentando, como todo campo de expressão artística, funções específicas, articuladas especialmente, diante da sociedade, no sentindo de demostrar o potencial dessa arte enquanto fenômeno social em constate processo de renovação, transformação e significação. (GARCIA; HAAS, 2003, p.142).

A dança é uma da forma de expressão corporal; ela ultrapassa o certo e errado, sendo imensamente singular que transgredi padrões e estios, podendo haver combinações e mesclas em suas composições. Pode ser compreendida

de diversas maneiras, pois desperta diferentes sentimentos a cada um que aprecia, estando ligada a perspectiva que cada pessoa segue para seu entendimento.

É uma comunicação corporal que supera diferenças entre religião, política, raça, idade e classe social. Na dança o importante é querer e se doar com todo o sentimento para fazer dela uma parte indissociável do corpo e da mente (MEDINA, 2008). A dança é a arte do movimento, sendo uma linguagem do corpo e, para compreendê-la e interpretar seu sentido, se faz necessário uma vivência na dança, pois só se pode decifrá-la sentindo-a, deixando-a tomar conta do ser, do sentimento e da emoção.

Enfim, a dança oportuniza diversos estados de corpo que podem existir dentro de um indivíduo sem que outros sejam extintos, tornando a experiência e convivência com a dança cada vez mais fascinante e curiosa.

Assim acontece no primeiro contato com a dança, inicialmente se é um mero observador, que cria coragem e faz a primeira aula; apaixona-se pela dança e passa a ser aluno, que com o tempo, torna-se bailarino, e, a partir disso, acaba por querer mais, passando a criar e desejar transmitir seus conhecimentos. Transforma-se em professor, que pode passar a ser coreografo e ainda dedicar-se ainda mais e avançar a diretor e fundador de seu próprio espaço.

A dança é uma manifestação artística corporal, que faz arte através dos movimentos do corpo. Ela envolve o corpo que dança e o corpo que aprecia, formando sua plenitude através da sensibilidade, da emoção e do sentimento. Isso se deve pelo corpo que transforma em movimentos e gestos, que dança e deixa que essa arte seja apreciada e reconhecida por outros corpos. (DANTAS, 1999).

2.1 DO ANONIMATO PARA O MUNDO: A DANÇA STILETTO

Pensar um significado simples e direto sobre o que é a dança Stiletto se torna complexa, pois ela e inacabável, repleta de inúmeros ritmos, movimentações e expressões, mesmo que alguns a entendam como mera vulgaridade de movimentos, ninguém faz da mesma maneira cada um faz a sua forma de interpretação, adquiridos com o passar do tempo por meio da disciplina,

da organização corporal e na movimentação, cujo resultado da composição é pensada e voltada para ser admirada, para ser vista como algo espetacular. Entendo como objeto espetacular, conforme o que diz Pradier (1999) “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (1999, p. 24).

O fazer na dança se faz na organização do movimento corporal aliado a coordenação e a estética da técnica. Para Geraldi (1997)

> [...] enquanto que na pintura o produto final permanece, seja numa tela, num mural ou em qualquer outro objeto, dando a oportunidade de retornar a ele sempre que se tem vontade, o produto da dança é momentâneo e passageiro e, para retornar a ele, é necessário faze-lo novamente, recuperando-o num novo tempo-espaço. Em dança não existe o antes nem o depois: só o durante (GERALDI, 1997, p 87).

Na historiografia da dança tem-se que a dança era de exclusividade masculina, as mulheres só passaram a ter participação bem depois, e em algumas regiões da antiga União Soviética, como no Cáucaso, a Ucrânia e as Repúblicas Orientais, essa cultura ainda persiste, no dia do casamento apenas o noivo dança, e a noiva não esboça reação alguma. (FARO, 1986)

Inicialmente na dança as mulheres não tinham participação, apenas os homens, que também faziam os papéis das mulheres, mas foi a partir do século XVII, no final, que as mulheres puderam ingressar nas escolas de dança e logo ganharam espaço e visibilidade.

Assim como o *Ballet,* a Dança Moderna ou o *Jazz Dance,* a Dança *Stiletto* tem seus espaços em academias e palcos. Contudo, é uma dança que surgiu há poucas décadas e que hoje é um dos estilos conhecidos e praticados no mundo, devido ao seu poder de alcance, fazendo-se muito presente nos meios de comunicação.

> Onde há estilo há gênero. O vínculo entre estilo e gênero é indissolúvel, orgânico. E isso se percebe claramente quando se analisa a questão sob a ótica da funcionalidade do gênero em que cada esfera da atividade e da comunicação humana tem seu estilo peculiar. Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos (BRANDÃO, 1997, p. 38).

Não há uma historiografia estruturada sobre a evolução da dança com salto alto. O *Stiletto* surgiu na década de 90, na Broadway Dance Center[4]; em Nova York, o termo *Stiletto* nascido na Itália nos anos 50, vem da palavra “STILO” (significa punho ou faca, refere-se ao salto extremamente fino e alongado), denomina-se salto agulha, uma vez que uma das suas características distintivas é o uso de sapatos de salto alto durante as apresentações.

Dana Foglia foi uma das precursoras dessa dança. Desde então, com seu talento de coreógrafa, se tornou a idealizadora de espetáculos, e tendo assim, originado certa organização para se construir essa dança.

Eram apresentados passos graciosos, mas ainda não era chamado de *Stiletto*, dançavam nos palcos formais, com personagens, ou era dançado como entretenimento, nas festas, ou em importantes ocasiões. Não se sabe como esses movimentos eram ensinados. Observa-se assim, que as origens da dança *Stiletto* estavam na fusão de estilos de dança de rua, da dança moderna, J*azz* e *Ballet*.

Sobre o início do *Stiletto* nos Estados Unidos, sabe-se que a dança herdou ensinamentos da Dança Espetáculo, que são aquelas executadas por profissionais, na qual muitas pessoas vão apreciar os dançarinos e sua performance.

Nela é possível utilizar vários recursos que enriquecem ainda mais a apresentação, tais como, cenários e efeitos especiais. São exemplos de dança espetáculo o J*azz*, nascido nos Estados Unidos e que é considerada uma forma de expressão pessoal e sustentada pelo improviso, e o *Ballet*, que é uma dança que conta uma história. Os bailarinos vão narrando os acontecimentos desta história, tendo como base a música, que normalmente é composta para reforçar as ideias do enredo ou argumento (SOSSAI, 2006) e liberdade de performance das danças da época, devido a isso, foi conservado uma tradição na dança, e se tem constituído grandes mestres que deram origem ao que hoje conhecemos como Dança *Stiletto.*

Sabe-se que Beyoncé[5] que realizou o primeiro espetáculo que foi reconhecido a dança *Stiletto.* Foi através dela que a dança ganhou visibilidade.

[4] É uma avenida da cidade de Nova York, Estados Unidos, muito famosa pelos seus teatros que fazem parte do circuito Broadway, que exibem musicais.
[5] Beyoncé Giselle Knowles-Carter, é uma cantora, compositora e atriz norte-americana.

Com o passar dos anos o *Stiletto*, pois tinha como objetivo demostrar expressivamente um lado da sua personalidade que em outra dança não seria capaz de expressar, foi uma forma diferente que estipulou e se propagou pelo charmoso detalhe de unir vários tipos de danças com o salto alto. Logo de início o *Stiletto* não foi bem recebido pelos críticos, levantou a questão sobre a clareza de se ler os movimentos, o que levantou a polêmica, que defendiam que eram simples e naturais, não se identificava com papéis complicados.

A expressividade do *Stiletto* é notória, pois trabalha-se, para passar a verdade de sua dança, para passar mais emoção durante a execução dos movimentos e traz na bagagem sua cultura. Essa dança tem por objetivo potencializar as emoções.

Sabe-se por meio de Medina (2008, p. 100) “A dança, portanto, pode ser entendida como uma forma de movimento elaborado, que fornece elementos ou representações da cultura dos povos, sendo considerada uma manifestação dos hábitos e costumes de uma determinada sociedade”.

A participação feminina na prática do *Stiletto* dá ênfase a elegância, o corpo é preparado fisicamente para a prática e a expressividade, pois dá mais importância ao movimento de como ele é executado, sua beleza e graciosidade, do que a estética do corpo e também seu próprio repertório de movimentos.

Ao se tornar arte de palco, os praticantes buscam graciosidade e a elegância muito presente nos movimentos, deixando de ser praticado apenas por diversão nas academias.

2.2 A DANÇA *STILETTO* NO CENÁRIO BRASILEIRO

Ao estudar Santos (2011), tem-se que as primeiras manifestações da Dança *Stiletto* no Brasil surgiram com grande ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo, por meio da bailarina e coreografa Marina Vivas, especializada em danças Urbanas. Ela treinou um grupo de professores antes de voltar para os Estados Unidos e ensinou de forma didática a técnica para passar aos alunos, os quais disseminaram-na nestes estados, por volta de 2008. Principalmente a partir das apresentações da representante brasileira, a cantora Anitta, onde os jovens se reuniam para dançar ao som de músicas do estilo funk e R&B, através de artistas mundialmente conhecidos como as cantoras: Beyoncé, Madona, entre outros.

Diferente dos Estados Unidos, o Brasil não inicia a vivência do *Stiletto* através de uma força que vem dos palcos ou dos holofotes e, sim, pelos modos de ser e estar dentro de um ambiente, onde as pessoas mulheres ou homens, tem a oportunidade de se divertir, expressar suas identidades e de reconhecerem-se sem preconceito e discriminação muitas vezes presentes nas ruas, de acordo com Fleury (2007):

> As identidades se constroem nas interações cotidianas entre sujeitos urbanos e se exteriorizam em formas e contornos. Falar de identidades é falar de classes sociais, de grupos, de trabalho, de práticas cotidianas, de espaços e territórios. As bandas e os grupos de dança são parte do complexo panorama da cultura urbana onde se constroem e reconstroem novas solidariedades e identidades sociais (FLEURY, 2007, p. 34).

Dantas (1999) complementa que:

> É importante salientar que estes estilos de música e dança traduzem valores próprios ao grupo, principalmente no que se refere à diferenciação dos papéis sociais de acordo com o gênero sexual, à afirmação de uma identidade étnica e à realização de um objetivo coletivo. (DANTAS et al., p. 115, 1999).

Novos modos de ser e estar na sociedade surgem através destas influências, a vestimenta passa a ser: short curto, blusas e sobreposições transparentes, bem como, o cabelo solto, isso tudo ultrapassa o estilo das outras danças já existentes, e passa a se tornar uma forma de afirmar suas identidades. A dança *Stiletto* dentro deste contexto se torna uma forma de expressão escolhida por muitos jovens e adultos.

Guaratta (2008) afirma que, na época de 1980, os dançarinos não tinham muito conhecimento do estilo pertencente a dança *Stiletto*, criavam movimentos espontâneos que hoje são reconhecidos pelos praticantes utilizados nas músicas R&B, Pop e Hip Hop. Esta falta de conhecimento, também é gerada pela carência de publicações científicas sobre a dança *Stiletto*.

Na década de 90 a mídia começou a impulsionar este tipo de dança nos meios de comunicação, chegando ao Brasil nos vídeos clips que se tornaram uma grande referência para os dançarinos, que buscavam se atualizar e entender esse estilo de dança, seus criadores, sua origem, seus movimentos específicos e principalmente o *feeling* (sentimento) dessa manifestação corporal. Por sua vez, academias de ensino não-formal e espaços onde a dança estava

presente começaram a aderir esta nova forma de expressão artística (SANTOS, 2011).

Diante deste contexto, observa-se que a vivência prática prevaleceu, ou seja, a melhor forma de entendimento que se tinha era través da referência de outros corpos.

Ao buscar ampliar os conhecimentos sobre este estilo de dança no Brasil para as novas gerações, bem como divulgá-la para fora do país, ressalta-se que sua essência em relação às vivências, peculiaridades corporais e praticas cotidianas que o Brasil apresenta, configura-se sua especificidade, ou seja, a corporeidade brasileira é refletida e referenciada na Dança *Stiletto*, como por exemplo, fazendo o uso da referência corporal das danças populares, da capoeira, da religião afro-brasileira, entre outras. É a exaltação da diversidade cultural existente em nosso país.

2.3 A DANÇA *STILLETTO* NA CENA BELENENSE

O surgimento da dança *Stiletto* em Belém não poderia ser diferente de seu nascimento no contexto nacional, sendo assim esta manifestação também começou a surgir em vídeos de representação da cantora Anitta, onde professores do Rio de Janeiro e São Paulo vinham se encontrar para interagir, a partir de suas vivências e valores culturais.

Para discorrer sobre a Dança *Stiletto* na cidade de Belém é prioritariamente necessário desenvolver um histórico sobre o grupo “2k Dance”, na Cidade Nova 5 We 33 N°792, um dos grandes disseminadores desse estilo de dança que surgiu na cidade, de forma organizada e estruturada enquanto grupo de dança.

No ano de 2014, a coreógrafa Karen Kzan decidiu realizar algumas atividades em comum, que pudessem transgredir a realidade, além da corporeidade e das experiências imbricadas nas vivências da maioria dos jovens. A fim de envolver as pessoas com sua paixão pela dança, ela buscou organizar uma forma de ensinar as pessoas, contando com o apoio de sua mãe, que cedeu a parte da frente de sua casa para que Karen abrisse seu Studio de Dança.

No início era só a vontade de uma jovem, posteriormente se tornou a segunda casa de muitos jovens que ficam “contaminados” com a dança, ou seja, aos poucos os jovens aderiram ao amor pela dança.

Com a persistência, logo veio o apoio de outros contatos, a fim de ajudar no seu desenvolvimento, bem como de utilizar o conhecimento desta nova prática de dança na cidade.

É importante relatar como esse grupo, transforma a vida de muitos jovens. Para isso se torna muito importante para este trabalho o depoimento de duas pessoas do grupo: Breno Torres e Glayson Mesquita. Ao discorrer sobre suas vivências no grupo, respectivamente relatam que:

> Desde muito jovem ingressei no mundo da dança através da escola na qual eu estudava. Com certeza foi uma das melhores fazes que tive na minha vida. E que para mim, onde consegui sentir esse *feeling* (sentimento) entre cada integrante do grupo. E que também me propus a descobrir e viver, no entanto, fortaleceu muito mais o meu gosto pela Dança, mesmo eu já gostando. Com passar, dentro do grupo, pude aprimorar certos elementos, permitindo conhecer outras áreas em si, o que de fato já mais tinha visto.
> (BrenoTorres Depoimento prestado, em 22 de Setembro de 2018.)

> Nesse studio pude entrar em um palco de um teatro, lembro muito bem desse dia, talvez seja o mais importante da minha trajetória, afinal de contas foi nesse momento que eu decidi seguir adiante. Eu, um garoto pobre, entrar em um teatro e na condição de artista foi um momento singular. No grupo 2K Dance conheci outras realidades diferentes da minha, percebi que o mundo é muito mais amplo do que eu acreditava. As amizades conquistadas, as aulas com outros profissionais de dança e de outras áreas da arte, as apresentações de grupos e cias assistidas, tudo isso me proporcionou ir além do meu contexto social. O grupo 2K Dance me possibilitou ter uma profissão e acima dede tudo me proporcionou posicionamento crítico de mundo, me tornando agente criador de minha própria história e não mero expectador, me autonomizou, me libertou.
> (Glayson Mesquita Depoimento prestado, em 22 de Setembro de 2018.)

Estes depoimentos tratam da percepção de dançarinos, que ao iniciarem puderam transformar suas vidas de uma maneira significativa. Estabelecendo um diálogo com Augusto Amaral (2007), Fleury (2007) escreve “a juventude constitui um momento determinado, mais não se reduz a uma passagem. É um processo influenciado pelo meio social do qual o jovem faz parte e pelas trocas que faz com este meio” (2007, p.30), ou seja, a partir destas experiências o jovem passa ter a percepção de quais rumos irá dar na sua vida enquanto

cidadão social. É influenciado pelos meios no qual se insere, neste caso, um grupo de Dança *Stiletto.*

3. *STILETTO*: CORPO E SENSUALIDADE

A historiografia do sapato de salto alto remonta o século XVI, quando era usado, na Europa, por homens com o primeiro propósito de engrandecer a atividade militar e indicar superioridade, boa aparência, status e poder (COX, 2004).

Nesta seção abordarei sobre o salto alto que e utilizado na dança Stiletto e como esse calçado influencia o corpo e a sensualidade do praticante potencializando a movimentação coreográfica.

3.1. O SAPATO DE SALTO

A historiografia do sapato de salto alto remonta o século XVI, quando era usado, na Europa, por homens com o primeiro propósito de engrandecer a atividade militar e indicar superioridade, boa aparência, status e poder (COX, 2004).

No século XVIII, o salto alto virou um dos itens do traje feminino de cortejo e representava a hierarquia social da época. O sexólogo Richard Von Kraft-Ebbing (1997, apud COX, 2004, p.8) escreveu que ainda no fim do século XIX havia uma tendência à predileção por pés pequenos e um desejo literal e simbólico de tirar os pés femininos do chão. Elevar visualmente os pés de uma mulher em relação às demais, segundo ele, estabelecia um princípio de hierarquia por sugerir que andar sobre saltos fosse uma atividade especial, preferível às atividades cotidianas. Por se tratar de uma época em que vigorava o modelo social de monarquia, havia forte associação entre o uso do salto alto e riqueza, pois as mulheres de classes nobres tinham acesso muito maior a esse tipo de acessório.

Cox (2004) acredita que fugindo do propósito original do sapato de proteger os pés e auxiliar a locomoção, o salto podia inspirar no século XIX uma atitude tanto de deslumbramento – em função da hierarquia sugerida – que associa o salto ao status social, quanto de desprezo em decorrência da possível sugestão de superioridade através da elevação dos pés, do corpo e do olhar em relação às outras pessoas.

Segundo Caroline Cox (2004), o uso do salto alto tornou-se mais comum para mulheres do que para homens a partir do século XX. No entanto, ela acredita que no século XXI, em muitas culturas, ainda não é bem aceito que mulheres sejam mais altas que seus companheiros. Altura e força física são características socialmente valorizadas provavelmente desde a pré-história, pois colocavam em vantagem um indivíduo em relação aos demais (resistência, adaptabilidade, sobrevivência). Para Cox (2004), essa associação entre altura, força e poder reforçou, com o passar do tempo, a ideia de que mulheres são inferiores aos homens. O salto alto, de acordo com esse raciocínio, poderia igualar homens e mulheres em altura, ou mesmo deixar as mulheres mais altas que os homens, conferindo uma vantagem “ilusória” de poder.

A antropóloga Margaret Visser (1997, apud COX, 2004) acredita na existência de um hábito entre os homens de medir os atributos físicos de uma mulher direcionando o olhar debaixo para cima, a partir da base seus pés e sapatos até toda extensão do corpo. Ela defende que, cientes disso, as mulheres passam a devotar maior atenção aos sapatos de salto alto, para que os homens partam de um “bom começo” e se sintam encorajados a subir o olhar para admirá-las dos pés à cabeça. Caroline Cox (2004) compreender que embora uma mulher possa parecer poderosa e dominante sobre saltos, ela não pode fazer nada muito além de permanecer ali, provocativa, em função da restrição de mobilidade provocada por ele.

As visões de Visser (1997) e Cox (2004) parecem bastante limitantes, pois partem do princípio de que todos os homens olham as mulheres da mesma forma, que todas as mulheres têm seus movimentos demasiadamente restritos sobre o salto alto, e que todas as mulheres usam salto com o intuito de provocar interesse ou excitação sexual nos homens. O salto pode conferir uma ilusão de poder, no sentido de que pode ser usado não só como um meio de afirmação de determinada posição de sujeito, mas também como um dos meios pelos quais essa posição é constantemente buscada. No entanto, essa ilusão depende de um conjunto de variantes: o contexto cultural e histórico, a influência de experiências pessoais, entre outras. Logo, a percepção de determinado objeto e a sensação em relação a ele está em constante modificação tanto de um indivíduo para outro, quanto no próprio indivíduo particularmente, não podendo ser estudadas de forma generalizada.

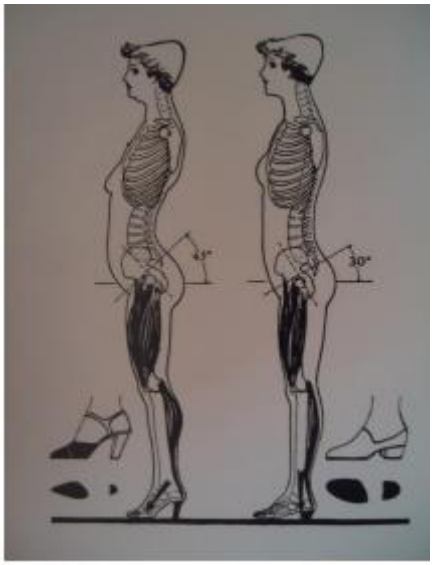
Mais um exemplo de generalização de comportamentos associados à fetichização do sapato de salto é o falocentrismo identificável em um estudo do médico e psicanalista Sigmund Freud (1977, apud COX, 2004), em que o salto é mencionado. Ele argumenta que quando um menino, ainda bem pequeno, nota a ausência do pênis em sua mãe e ainda não entende por que seu corpo é diferente do dela, a angústia gerada por essa descoberta faz com que ele, mesmo inconscientemente, atribua ao objeto de que tenha mais clara lembrança, cujo dono seja sua mãe, o caráter de “pênis feminino”. Nessa fase dos primeiros questionamentos da criança, esse objeto garantiria o “alívio” da ansiedade e do medo inconsciente de sua própria castração. Mais tarde, na fase adulta, isso justificaria a erotização desse objeto, a criação de um fetiche em torno dele, sem que necessariamente precisasse recordar esse momento de medo e transferência de significados da genitália para o objeto. Freud acreditava que o sapato de salto poderia ser entendido como um objeto que, em última instância, evoca a imagem da ereção peniana, conferindo à usuária alguma espécie de poder em relação à genitália masculina.

Caroline Cox (2004) diz que o salto muito alto pode restringir consideravelmente os movimentos corporais, impondo ao corpo feminino certo estado de tensão e vigilância para que se possa andar seguramente, fazendo com que muitas mulheres hajam de maneira mais cautelosa e contida sobre eles e mantenham a consciência corporal a todo instante e em todo o corpo. Para ela, essa maneira de andar e sentir o próprio corpo pode incentivar a interpretação sexual acerca do salto alto, pois além de exagerar a curvatura natural do pé fazendo-o parecer menor, a visão do pé nessa posição poderia aludir aos reflexos musculares no corpo das mulheres durante o orgasmo sexual.

A figura 1 demonstra como a postura corporal é alterada em função da mudança do centro de equilíbrio sobre um salto de altura próxima a 10 cm, e como a silhueta corporal parece ser ainda mais curvilínea com as zonas erógenas em evidência (seios e quadris). Para Cox (2004), o movimento compensatório à diminuição da área de apoio nos pés, que faz o corpo balançar um pouco mais para os lados no chamado “rebolado” - pode ser entendido pelos espectadores como uma solicitação sexual. Um aspecto interessante apontado pela autora é que, fisiologicamente, quando as angulações do quadril e do tronco se alteram em função do salto alto, a musculatura vaginal se contrai levemente,

conferindo maior fortalecimento muscular na área em longo prazo, e a musculatura anal permanece mais relaxada do que sem o salto. Segundo a autora, essa alteração na musculatura genital pode gerar efeitos psicológicos tanto quanto sensações físicas relacionadas ao desejo sexual na usuária.

Figura 1 - Efeito de salto alto na postura corporal



Fonte: COX, (2004) p. 106

Acredito que o aspecto meramente visual da curvatura do pé feminino não seja necessariamente um indutor da associação sexual entre o salto, pois é pouco provável que essa teoria seja aplicável à maioria dos casos. Já a existência de uma ligação entre a alteração na tensão muscular genital e o desejo sexual parece mais coerente e pode abranger mais situações. Embora ainda não seja suficiente para explicar todos os casos em que o salto estimula a imaginação erótica, é aceitável que as sensações físicas decorrentes da ação do salto sobre a musculatura genital influencie uma alteração de comportamento ou postura e, somadas à alteração na curvatura corporal, interfira numa maior ou menor distinção entre a maneira como a visão de uma mesma mulher é interpretada quando ela está ou não usando sapatos altos.

Adiante, falarei mais especificamente sobre o salto *Stiletto* que é o tipo de salto usa na Dança que possui o mesmo nome.

3.1.1. O *Stiletto*

O termo *Stiletto* era tradicionalmente associado a uma perigosa espada utilizada por assassinos no período do Renascimento e por criminosos da Sicília. Essa analogia com a arma nomeou um tipo de salto pelo caráter perfurante e pontiagudo comum aos dois. Adiante os comentários sobre o *Stiletto* serão referentes ao salto alto, também conhecido como salto agulha.

Os anúncios referentes ao salto *Stiletto* nas décadas de 1950-60 não raramente eram compostos por cenas com certo apelo erótico, e em alguns casos se fazia menção inclusive ao fetiche de uma sexualidade feminina dominadora, mista de prazer e perigo, enfatizada, por exemplo, pela imagem do salto sobre o corpo de homens. Caroline Cox (2004), acredita no salto alto como arma se sedução e poder:

> A usuária do S*tiletto* ganha como retribuição alguns centímetros de altura e algo como uma super feminilidade. Um salto de 10-12 centímetros pode quase anular a diferença de estatura entre os sexos, e em alguns casos vem sendo usado como uma arma com resultados devastadores (COX, 2004, p. 11).

Embora a diferença de estatura não exista sempre a favor dos homens, essa maneira de ver o salto alto em mulheres se manifesta em grandes proporções, tanto em mulheres quanto em homens. A fetichização do sapato e a tendência da associação erótica do conjunto mulher salto alto perduram até a atualidade, sendo reforçada pelos meios de comunicação, desde materiais publicitários até novelas, cinema e revistas.

O *Stiletto*, a partir de sua criação em 1950, tornou-se um símbolo do modernismo pós-guerra, representando uma nova era de possibilidades e consumo. Em contraponto à moda utilitarista da década anterior, criou-se a partir do salto alto um estilo que pretendia comunicar uma feminilidade mais sexual e independente, tornando o ato de andar sobre saltos pontiagudos uma representação (quase como uma cena estudada, treinada) de sedução, observação, desejo e até de ameaça (COX, 2004).

Com o passar das décadas, a produção do salto *Stiletto* foi aperfeiçoada, em formato, material e técnica, até que o peso do corpo das mulheres pudesse ser equilibrado numa área cujo tamanho máximo fosse equivalente a uma moeda de 10 centavos de dólar. No começo da década de 1960, especialistas da moda

buscavam inspiração nas técnicas de estruturação dos arranha-céus para fazerem o salto *Stiletto* o mais fino possível.

O sapato de salto alto possui múltiplos significados não só em função do período histórico, mas do contexto cultural, da posição de sujeito que cada indivíduo adota diante desse artefato, das representações e relações de gênero, e da interpretação dos vários discursos aos quais podemos ter alcance durante o processo de observação e significação das imagens e dos objetos.

Caroline Cox (2004) mostra que o *Stiletto*, durante sua existência, foi entendido de diferentes maneiras. Foi considerado um ícone da autonomia feminina na modernidade, foi tido como objeto de desejo para mulheres e homens, foi alvo de fortes críticas entre os profissionais da saúde, e também foi tido como exemplo, por algumas vertentes feministas radicais da década de 1970, da busca pelo “ideal de moda” enquanto hábito majoritário de consumo, pois acreditavam que esse fosse um fator bastante prejudicial para a posição das mulheres perante a sociedade, dentre outros significados. Na figura da dominatrix – representação erótica de uma mulher sexualmente dominadora, associada também a práticas sádicas e masoquistas (Figura 2), – o *Stiletto* também foi explorado como acessório sexual para sedução e dominação.

Figura 2 - Representação de uma dominatrix



Fonte: COX, (2004) p, 110.

Agora, no século XXI, Caroline Cox (2004) acredita que esse salto possa ser visto como um emblema do poder sexual feminino, como representativo de status e independência, como artifício de sedução, ou mesmo como um meio de conter algumas mulheres em seu comportamento, entre outras interpretações.

Essas interpretações são bastante discutíveis e relativas, pois é complicado dizer pontualmente “qual” é o significado do salto agulha na contemporaneidade. Cada espectador reage de maneiras distintas a uma mesma imagem, e os significados decorrentes da observação estão em constante alteração, construção e desconstrução, num processo contínuo de diálogo com os discursos em circulação na vida social.

Na década de 1990, o surgimento do termo limo *heels* (salto para ser usado em uma Limousine, um carro considerado muito luxuoso e caro), foi usado para descrever o *Stiletto*, conferiu-lhe o significado de um salto sofisticado demais para se andar sobre.

Caroline Cox (2004) fala que o salto agulha é tido pelos profissionais da moda do século XXI como um artigo indispensável, elegante, um ícone de status, autoridade e sensualidade.

Segundo Cox (2004), a busca por estabilidade após o declínio populacional decorrente da guerra levou os representantes do governo europeu ocidental a discursar a favor da dedicação exclusiva das mulheres ao lar. Para isso, foi reforçado o ideal de uma feminilidade maternal que estruturasse a base familiar, ao mesmo tempo sensualizada a favor dos maridos. As mídias de comunicação na década de 1950 colocavam o consumo de artigos de moda, beleza, máquinas e facilidades domésticas como um meio para se alcançar um estilo de vida deslumbrante, invejável e glamouroso.

Para Cox (2004), uma das interpretações da época para esse tipo de feminilidade na Europa pós-guerra era que, embora as mulheres perdessem o poder no mercado de trabalho, elas poderiam reconquistar o poder no lar através de suas técnicas de sedução. Esse conceito era “encenado” pelas modelos nas passarelas. Revistas e propagandas instruíam as mulheres a andarem do “jeito certo” sobre saltos altos, tal como as modelos, com postura impecável, bustos projetados para frente e músculos abdominais contraídos.

Na década de 1960, Lambrettas, Vespas, *Stiletto* e máquinas de café expresso abundavam no cenário europeu, de acordo com Caroline Cox (2004).

Na Inglaterra, essa tendência foi chamada de Estilo Continental (Continental Style) e foi emblemática para juventude urbana privilegiada financeiramente na época. Nos EUA, chamado de Visual Italiano (Italian Look) foi adotado pelas atrizes de Hollywood. Segundo a autora, o design italiano significava para grande parte da população jovem a materialização do pensamento “descolado” de modernidade, lazer e consumo do período. O look italiano era composto por cintura marcada, saias rodadas com anáguas e estampas alegres, usadas com saltos bem altos e finos (Figuras 3 e 4). Marilyn Monroe, atriz cujo vestido esvoaçante e salto alto desenhado por Ferragamo tornaram-se sua marca. Disse uma vez que ela e todas as mulheres deviam muito a quem inventou o salto alto, embora não soubesse quem tivesse inventado.

Figura 3 - Estilo Continental (Italian Look)



Fonte: COX, (2004) p. 64

Figura 4 - Estilo Continental (Italian Look)



Fonte: COX, (2004) p. 64

Caroline Cox (2004) descreve o cinema na década de 1950 como um ambiente onde as mulheres podiam analisar com detalhes a moda e se emocionar ao assistir a sensualidade do ato de representar um personagem (mise-em-scène). Para ela, o cinema de Hollywood proporcionava o prazer de se assistir, acreditar e incorporar no próprio dia a dia a mímica da vida de cinema, movimentos pensados e ensaiados conscientemente, numa atuação que pretendia simular o fascínio de Hollywood. O salto alto fez parte do vocabulário de cinema, associado ao suspense, erotismo e sedução.

No final dessa década, andar sobre *Stiletto* como as “estrelas de cinema” simbolizava, para uma grande parte da juventude europeia, a contestação que surgia entre eles de alguns valores da geração anterior. Cox (2004) diz que o *Stiletto* era o salto que os profissionais da moda acreditavam não poder faltar no guarda-roupa das jovens mulheres, e passou a ser símbolo da independência sexual feminina, dos prazeres e perigos de viver nos centros urbanos. Isso causou uma forte reação nas pessoas das gerações anteriores, para as quais esse estilo de vida parecia moralmente inaceitável. Em Alabama (EUA), por exemplo, saltos mais altos que 2,5 cm foram declarados ilegais. Na Grã-Bretanha, as garotas adolescentes começaram a ser alertadas para evitar os *Stiletto* a qualquer custo, com a justificativa de que poderiam ter sua dignidade subtraída. No final da década 60 os sapatos baixos e rasteiros ganharam espaço, os saltos muito altos desapareceram por um tempo dos “pedestais” da moda e eram vistos principalmente em ambientes íntimos, casas noturnas, pois a ideia social dominante era de que os saltos altos seriam acessórios utilizados por prostitutas.

Segundo Caroline Cox (2004), surgiu no decorrer da década de 1960 um discurso que julgava a moda como expressão da subordinação social feminina sob o disfarce de escolha pessoal. Seria um dos fatores contribuintes para a existência de uma cultura de falsas necessidades, e parte de um processo social de construção de um conceito sobre “feminilidade” que atribuiu às mulheres um caráter “decorativo”.

A autora afirma que na década de 1970, os jovens adotaram moda hippie com roupas despojadas, chinelos e visual alternativo. Críticas feministas falavam sobre a “falsa consciência” adotada por essa juventude que, enquanto discursava a respeito de praticidade e utilitarismo, gastava dinheiro como sempre e consumia essa moda com “máscara de alternativa” movida pela vaidade e pela estética.

Na década de 1980, as associações entre poder e gênero já estavam sendo bastante discutidas. O número de mulheres em altos cargos de grandes corporações crescia rapidamente, e foi nomeada pela primeira vez uma mulher como Primeira Ministra da Grã-Bretanha – Margaret Thatcher. (COX, 2004)

Cox acredita que o movimento punk tenha incentivado o uso do conceito de fetichismo de diversas maneiras como conceito de moda por designers e

pelos consumidores. Vivienne Westwood criou uma coleção de sapatos em 1976 chamada de Bondage Collection, com saltos e plataformas altíssimos, de couro, amarrados e com pele de leopardo. A autora acredita que esse visual foi bastante sexualizado e chocante – roupas customizadas e rasgadas, amarrações, maquiagens carregadas, salto alto, – um tipo de imagem que na Inglaterra era antes associado às prostitutas, passou a ser usado por algumas jovens garotas em busca de uma identidade que comunicasse (e as ajudasse a buscar) o poder e autonomia em relação ao próprio corpo e seus desejos.

De acordo com Caroline Cox (2004), dizia-se ainda nessa época que as mulheres, no ambiente de trabalho, deveriam evitar cores pastéis, estampas florais e delicadas, para não serem entendidas pelos homens como pessoas frágeis, cuja competência profissional pudesse ser comprometida pela emotividade. Elas deveriam vestir roupas de cores sóbrias (cinza, azul escuro, bege, preto) pouco marcadas ao corpo e usar sapatos fechados de cores escuras com salto de no máximo quatro centímetros de altura. Esse estilo foi chamado de “vestida para o sucesso” (dress for success).

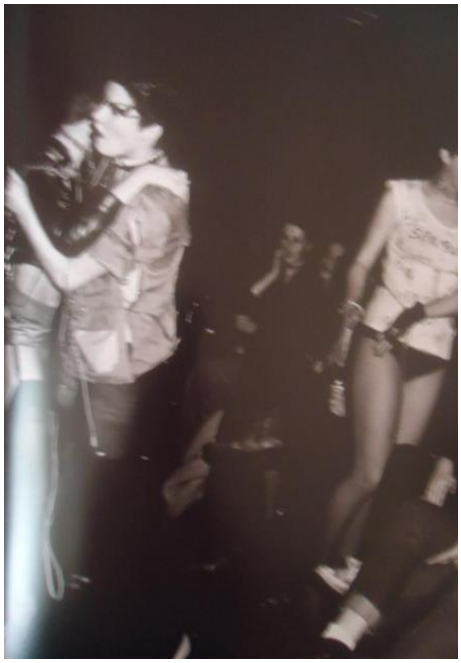
Apesar disso, logo em seguida, o imaginário popular acerca desse tipo de feminilidade foi erotizado: sensualidade e poder sexual – representados pela saia encurtada, roupas ajustadas à silhueta e salto alto – podiam coexistir junto ao sucesso profissional de mulheres executivas. Para Cox, foi a partir desse momento que se firmou essa figura de representação quase como uma nova idealização da dominatrix.

Caroline Cox afirma que, para algumas vertentes feministas na década de 1980, o *Stiletto* exemplificava como a moda que podia oprimir politicamente as mulheres ou impedi-las de alcançar maior equidade de direitos sociais. O posicionamento antimoda começou a perder o apelo político nesse período quando celebridades começaram a se posicionar a respeito. Em 1990, mulheres famosas como Madonna e Courtney Love divulgaram publicamente o pensamento: “feminismo não é sexy”. Essa outra grande parte das mulheres pensava que era possível alcançar maior autonomia dentro do contexto social e se produzir sensualmente ao mesmo tempo.

De forma semelhante, de acordo com Cox (2004), o estilo grunge – derivado do rock e do pop americano, popularizado entre outros pelo grupo inglês de rock Nirvana, e pelas artistas Madonna e Courtney Love – trouxe à tona

o visual sexualizado, com customização de roupas (rasgos, cortes, reutilização) junto ao salto alto, maquiagens fortes, e cores como o preto e o vermelho (Figura 5).

Figura 5 - Estilo Punk



Fonte: COX, (2004) p. 118.

Christian Laboutin, um famoso designer de sapatos, tem uma visão bastante masculina e utópica sobre o salto alto. Para ele, o *Stiletto* é uma arma feminina que os homens não podem ter. Sobre saltos, as mulheres poderiam andar em um ritmo moderado, poderiam admirar a paisagem e observar a cidade com calma, além de favorecer a abordagem de algum admirador. A situação descrita por ele é algo bastante incoerente com o ritmo de vida atual da sociedade capitalista em sua maioria, pois raríssimas pessoas teriam oportunidade ou tempo hábil para adicionar um “desfile” lento e despreocupado sobre saltos em sua rotina diária, entre outros questionamentos possíveis.

3.2. O CORPO E A SENSUALIDADE NA DANÇA *STILETTO*

Cada ser encontra, ou não, seu próprio caminho para o autoconhecimento, seja a partir de si mesmo com uma autoanálise a partir das relações interpessoais. As interações com outros indivíduos é ampla, complexa

e desafiadora, acompanhando-nos por toda nossa existência, seja nas atividades, entre outras.

Nesse complicado contexto que é a vida, formam-se nossos valores que certamente são resultados de muito do que nosso meio oferece enquanto experiências vividas. A influência da autoimagem, “[…] o reconhecimento que fazemos de nos mesmos, como sentimos nossas potencialidades, sentimentos e atitudes e ideias [...]” (MOQUERA; STOBÄU; JESUS; HERMÍNIO, 2006, p. 4), quando discutida as relações entre indivíduos, ressalta a importância de viver em sociedade, principalmente no fato de respeitar o outro, enquanto ser único e potenciais. Considerando que o indivíduo é único em seu interior, cada pessoa tem potencialidades e capacidade distintas, as quais se harmonizam de forma a atender um saber significativo que deve ser compreendido de forma singular. No entorno de tais discussões podemos verificar dentre as muitas vivências que nos conduzem a respeitar o outro, “o dançar de salto”, prática que torna necessário esse corpo individualizado trocar sentimentos, a fim de conduzir uma única linguagem corporal.

Com o passar do tempo foi se aprimorando está técnica que seria um meio eficaz pra canalizar o movimento expressivo a atingir os seus propósitos.

A essência e as contribuições da técnica consistem em organizar e difundir um determinado conhecimento sobre o próprio corpo, uma educação corporal, saúde física e mental e as possibilidades dos movimentos existentes em potencial. A limpeza do gesto e movimentos expressados, o que se busca expressar; ganha a beleza e emoção, traz como consequência, valor estético a dança.

Manifestar sentimentos, emoções e intenção em relação à realidade que cerceia o dançarino confere a expressão de um movimento coreográfico, uma natureza sequencial pela dimensão do movimento executado. Assim, foi incorporado a Dança *Stiletto* técnicas como equilíbrio, postura, confiança, maturidade e clareza dos movimentos, entre outros benefícios que a dança traz, como promover o autoconhecimento, desenvolver a autoconfiança, auxilia na desinibição, desperta a feminilidade, eleva a autoestima, desenvolve a capacidade de administrar relacionamentos por meio de estímulos de convivência em grupo, coordenação, concentração e fortalecimentos do corpo associado a movimentos com as mãos, pés e ombro, quadril, aliados a

feminilidade e sensual. Hoje, a dança é tão popular nos Estados Unidos e no mundo que até homens aderiram à prática.

Jung (1964) escreve que nós nascemos com uma herança psicológica, que se soma à herança biológica. Ambas são determinantes essenciais do comportamento e experiência.

> Exatamente como o corpo humano representa um verdadeiro museu de órgãos, cada qual com sua longa evolução histórica, da mesma forma deveríamos esperar encontrar também, na mente, uma organização análoga. Nossa mente jamais poderia ser um produto sem história, em situação oposta ao corpo, no qual a história existe. (JUN, 1964, p. 67).

Dentro do inconsciente coletivo há “estruturas” psíquicas ou arquétipos. Tais arquétipos são formas sem conteúdo próprio que servem para organizar ou canalizar o material psicológico. Jung (1964) também chama os arquétipos de imagens primordiais.

De acordo com ele, os arquétipos, como elementos estruturais formadores que se afirmam no inconsciente, dão origem às fantasias individuais.

Embora haja muitos arquétipos distintos, cada tipo tem seu próprio conjunto de valores, significados e características de personalidade. Estão em quatro grupos: liberdade, ego, ordem e o social.

A maioria das pessoas, possuem vários arquétipos na construção de suas personalidades. Contudo, um arquétipo tende a dominar a personalidade em geral. Assim, homens que dançam *Stiletto,* como Jung (2008) fala, que a Anima seria “a imagem do sujeito, tal como se comporta em face dos conteúdos do inconsciente coletivo ou então é uma expressão dos materiais inconscientes coletivos, que são constelados inconscientemente pelo sujeito.” (2008, p. 156). Ou ainda que “uma imagem coletiva de mulher no inconsciente do homem, com o auxílio da qual ele pode compreender a natureza da mulher.” (2008, p. 66).

Antes de tudo, é importante salientar que o autor chama a atenção para o fato de que este é um conceito empírico, e não simplesmente intelectual (2008).

De acordo com a definição acima, a anima está interposta entre a esfera pessoal e a esfera coletiva. Sendo a imagem do sujeito face aos conteúdos do inconsciente, em primeiro lugar esta diretamente relacionada com a pessoal, com a forma com que ele se vê e se apresenta diante de um coletivo (JUNG,

2008). Ao mesmo tempo, leva em alta consideração aquilo que ele acha que o coletivo acha dele, aquilo que ele sabe ou pensa, inconscientemente, sobre a coletividade.

Veja que esta imagem se forma no âmbito do mundo interno, ela guia a atitude interna, no mundo inconsciente, e por isso é formada diante da estrutura coletiva do inconsciente do indivíduo, aquela formada pelas categorias e possibilidades herdadas durante a evolução psíquica da história da humanidade. É nesta realidade que se encontra a característica arquetípica da Anima, inconscientemente, é o lado feminino da personalidade do homem por meio da qual preenchemos com nossas experiências individual as possibilidades femininas herdadas de nossos ancestrais.

Para compreender melhor esta imagem interna, Jung (2008) conceituou em oposição a ela uma imagem perante o mundo externo, chamada de Persona. Esta seria nossa postura perante a sociedade em geral, seja no trabalho na faculdade ou em outros grupos sociais. Quanto mais dissociada de nosso eu interior, mais será utilizada como máscara, por meio da qual vestiremos qualidades que na realidade não possuímos, mas que não obstante atribuímos à nossa personalidade social. Sobre a persona e a anima, Jung (2008) diz que:

> Assim como a experiência diária nos autoriza a falar de uma personalidade externa, também nos autoriza a aceitar a existência de uma personalidade interna. Este é o modo como alguém comporta em relação aos processos psíquicos internos, é atitude interna, o caráter que apresenta ao inconsciente. Denominado persona a atitude externa, o caráter externo; e a atitude interna denominada anima, alma. (JUNG, 2008, p. 391).

Ambas as atitudes, internas e externas, correspondem a um complexo funcional e neste sentido o eu pode se identificar com uma ou outra atitude na hora de dançar. Neste movimento, tanto a anima quanto a persona ganham autonomia de complexos mais ou menos inconscientes, de forma que seria “como se uma ou outra personalidade se tivesse apostado do indivíduo, como se outro espírito tivesse entrado nele” (JUNG, 2008, p. 391).

Desta forma, segundo Jung (2008), esta imagem interior do homem tem características femininas, em complementaridade ao seu consciente masculino, chamando-se anima. Uma vez que estamos falando de conteúdo do inconsciente e abrangem disposições complementares a vida consciente do

homem respectivamente. Eles possuem todas aquelas qualidades comuns que faltam à atitude consciente. Com relação ao homem,

> Quanto mais viril sua atitude externa, mais suprimidos são os traços femininos; aparecem, então, no inconsciente. Isto explica por que homens bem masculinos estão sujeitos a certas fraquezas bem característica; comportam-se para com as emoções do inconsciente com determinabilidade e impressionabilidade femininas. (JUNG, 2008, p. 392).

Dançar o *Stiletto* é se jogar na aventura da viagem do movimento emocional. Não significa reproduzir forma. As formas numeradas, conhecidas e robotizadas em nossa memória criam uma forte barreira à criação de movimentos novos e ricos em expressão, como também, bloqueiam uma relação integral com o mundo e a dimensão existencial revelada através do corpo, esta deixa de existir.

A descoberta do “eu” interior, do individual e criativo do homem é fator importante para a Dança no salto. São estas características que a torna uma forma de expressão que o dançarino integra como aporte efetivo.

Esta abordagem teve o propósito de deixar claro que o trabalho em dança, quando usa os movimentos produzidos pela emoção são mais intensos e mostram como a pessoa se sente.

Mais especificamente “Merleau-Ponty opta por considerar que o corpo se constitui como um elemento de comunicação entre o indivíduo e o mundo e não simplesmente um objeto isolado e estático” (CAMINHA, 2009, p. 19).

A Dança é um espaço de possibilidades e vivências, experiências, tensionamentos e (res)significação dos corpos e dos modos como esses corpos vivem na sociedade. Dessa maneira, o corpo atravessa e é atravessado pela cultura, o que lhe forma e transforma em algo mutável e transitório. Como aponta Goellner (2003):

> […] o corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre o corpo, os discursos que sobre ele produz e reproduz. (GOELLNER, 2003, p. 28).

Ao analisar o corpo a partir dessa perspectiva, constata-se que na dança ele é muito mais do que uma imposição biológica. Ele é um construtor social e

histórico, no qual interferem em sua formação os processos educacionais nele e por ele produzidos, as intervenções nele e por ele realizadas.

José Geraldo Damico (2008) considera o corpo como um instrumento marcador social da contemporaneidade. Complemento destacando que ele não é apenas um marcador da contemporaneidade, e sim de toda uma história, sendo à que já foi vivenciada, é vivida ou, ainda, que será projetada. Por meio das inscrições no corpo, constroem-se um corpo dançante com identidades de classe, gênero e posição histórica.

Considerar o corpo como um "um constructo histórico e cultural" (GOELLNER, 2003) instiga sempre a novas dúvidas, questionamentos e discussões. Santos (2009, p.5) aponta "[…] a dança como uma prática corporal produzida pela/na cultura, que marca os corpos e narra diferentes formas de constituição do sujeito, se constitui com as relações de gênero e sexualidade". Dessa maneira pode-se transformar a dança em um espaço de discussão e compreensão das diferentes formas de ser e estar no mundo. Saraiva-Kunz (2003), que realiza extensa discussão a respeito da representação de gêneros na dança, dialogando com importantes pesquisadoras(es) da temática, afirma que a dança:

> […] relata modos de vida, permitindo descrever hábitos e atitudes dos lugares por onde passou, movendo-se de acordo como tempo e espaço. Dessa forma, assim como a estruturação e organização das coisas na esfera social, a dança é categorizada, modelada, esquadrinhada e classificada (SANTOS, 2009, p. 11).

Devido a isso, a dança também significa e marca o corpo, as maneiras de pensar o corpo, a sensualidade, o gênero e a sexualidade enquanto meio de individualização/particularização dos sujeitos. Pois, "[…] os diferentes estilos de dança narram formas distintas de viver o masculino e o feminino" (DOS SANTO, 2009, p. 22). Os diferentes estilos de dança favorecem o posicionamento dos sujeitos em lugares específicos, afirmando, silenciando, aceitando e rejeitando as características corporais, de movimento, os modos de ver e/ou viver a sexualidade, pois é esse um ambiente que genericamente os corpos atribuem características específicas.

Na dança, as construções corporais são influenciadas pela construção do estilo ao qual se está mais envolvidas. Assim como a cultura, o corpo também é transformado e traz na sua construção a inconstância, a incompletude, a fluidez

e a sensualidade, transformando-se sempre que necessário.

Não se pode deixar que uma das nossas principais ferramentas (o corpo), fique de lado, ou simplesmente abandonado, ao não ser discutido, nem tão pouco investigado. A dança por sua vez, pode

> […] transformar-se à medida que homens e mulheres respondem activamente para as condições de suas existências sociais. Apontamos, para a crítica nascente da masculinidade e da feminilidade na dança, capaz de desmitificar imagens e "liberar" homens e mulheres das limitações do sexismo (SARAIVA KUNZ, 2003 p. 23).

A arte da dança deve possibilitar aos alunos trocas culturais, a ressignificação do corpo singular e múltiplo. Essas oportunidades devem dar condições para que possam ampliar suas experiências e compreensão da diversidade e da generificação proporcionada pela dança. Enfim, devem dar condições aos alunos e alunas de compreenderem que a ampliação de suas experiências auxiliará na construção e/ou transformação de seus corpos e suas construções sensuais.

Ao falar sobre o corpo diferenciado dos praticantes da Dança *Stiletto* observado durante as aulas, suas relações com o corpo do artista cênico. O corpo não é visto isoladamente enquanto unidade fisiológica, mas a partir de uma relação de interdependência com o ambiente, o contexto social, abrangendo os pensamentos, sentimentos e sensações.

Pensar o espetacular do corpo em uma via não-dual pressupõe que a espetacularidade está ligada tanto à experiência do sujeito, que não possui a qualidade de extensão, mas pode ser percebido, quanto à do corpo como objeto (que pressupõe tempo, forma e causalidade). Os procedimentos que transformam este corpo cotidiano num corpo espetacular implicam em mudanças tanto no que se refere a ele enquanto objeto, como enquanto sujeito. Assim, entende-se corpo/mente espetacular como aquele que não se submete aos usos e limitações que caracterizam o corpo/mente cotidiano.

Durante o período da pesquisa foi possível observar que a prática do *Stiletto*, esteja ela inserida com movimentos complexo, ou realizada de forma mais simples, exige a construção de um corpo cujas qualidades o diferenciam do cotidiano buscando uma sensualidade.

Nesse ponto encontra-se a primeira aproximação entre o praticante e o

artista, mas é aqui que também se percebe o primeiro ponto de ruptura entre um e outro. O dançarino profissional busca um corpo de espetáculo visando a exposição. Em razão dos objetivos de sua profissão ele busca a espetacularidade corporal de forma consciente e, para isso, ele desenvolve uma técnica apurada que lhe permite realizar seu objetivo. Já o aluno, ao realizar o rito, não tem como finalidade a exposição, seu objetivo é a prática em si. No entanto, seu corpo também assume um caráter espetacular, fruto de um treinamento visando corporificar uma verdade apresentada pelo corpo. Ambos, dançarino e aluno, constroem a espetacularidade de seus corpos mentes a partir de um trabalho com objetivos precisos, passível de ser reproduzido pelo querer consciente. No entanto, a diferença essencial entre um e outro está no fato de que um representa, e o outro é.

Durante a observação, percebeu-se que a simples realização da postura não era o bastante para produzir a qualidade que fazia de alguns praticantes mais “presentes” que outros. Havia uma qualidade sutil, não diretamente observável que fazia os movimentos e gestos de alguns serem agradáveis de se olhar. Observou-se que esta “luminosidade” estava ligada aos processos de controle e desenvolvimento da atenção.

O primeiro ponto que deve ser desenvolvido pelo praticante é a percepção de seu corpo. A consciência mostra-se como a base para a criação consciente do corpo espetacular. Este conhecimento é ligado aos sentidos menos que aos conceitos. Assim, o praticante assume posições e realiza ações de forma consciente, sabendo como sua coluna está posicionada em um determinado momento, que posição o seu corpo ocupa no espaço, quais são as áreas de tensão e relaxamento, etc.

Perceber ao nível da pele indica que reconhecemos o lugar do corpo no espaço, o desenho que ele produz, as sensações referentes ao seu intercâmbio com o ambiente: calor, frio, conforto, desconforto, o que o toca, onde e como, etc.

Já a percepção dessa sensualidade torna consciente as forças que mantêm o corpo parado ou em movimento, os espaços, os tremores, os pulsares, e todo um fluxo de sensações que compõe a corporeidade do indivíduo.

Reconhecer estas sensações permite que sejam vistas as relações entre

aquilo que é fisiológico e o que é psíquico. O corpo é visto como uma estrutura densa, mas também como uma entidade em fluxo, diferente a cada vez que pratica a Dança *Stilleto*.

Pode-se inferir disto que o reconhecimento do próprio corpo e sua capacidade de sensualizar assume três funções. A primeira, a superação da visão dual e rígida sobre o corpo, evidenciando suas ligações com os impulsos, sentimentos e pensamentos, bem como seu constante devir com a realidade mutante; a segunda, educativa, ao indicar dificuldades permitindo, assim, superá-las; e por fim, a terceira, conscientizar o indivíduo a respeito de uma inteligência e de um querer que vem do corpo, não ligado ao pensamento racional.

Após apresentar uma estrutura de analise que os princípios que permitem a construção de um corpo espetacular no praticante, entendendo aqui corpo como a parte do indivíduo que participa do mundo dos objetos extensos, ou seja, formados pelo tempo, pelo espaço e pela causalidade, analisar-se-á neste momento o aspecto mais sutil, visto somente pelo sujeito, da construção da condição espetacular. Cabe salientar que no pensar do pesquisador, a espetacularidade surge tanto de um trabalho sobre músculos e ossos, como a partir de uma ação consciente sobre os processos cognitivos e perceptivos. Ainda que os pensamentos e sentimentos não sejam reféns da racionalidade, através de métodos indiretos se pode exercer influência sobre eles.

Ao estudar a espetacularidade do corpo dos praticantes do *Stiletto*, e à medida que os princípios que regiam sua não-cotidianeidade iam se evidenciando, mais claras ficavam as possíveis relações entre o que era visto com o trabalho do praticante. Resumidamente pode-se dizer que, tanto o dançarino quanto aquele que dança por prazer seu corpo-mente de maneira consciente, artificial e intensa, quando da realização de suas atividades ritualísticas ou artísticas, a separação entre um e outro está nos propósitos pelos quais eles constroem a espetacularidade.

Dentro da perspectiva deste estudo, a construção do corpo espetacular pressupõe uma reestruturação consciente dos processos físicos, bem como do fluxo de impulsos, pensamentos, sentimentos, sensações, de forma a diferenciá-los da estrutura cotidiana, este é um processo artificial, produzido pelo desejo do

sujeito e não espontaneamente.

Assim como a dança estuda toda ação, pressupõe a união entre movimento e pensamento, tendo na consciência a base a partir da qual se constrói a espetacularidade.

O desenvolvimento da sensualidade constitui-se em uma mudança temporária e conscientemente construída na forma de percepção, seja de processos “internos” ou “externos”. A consciência envolve dois aspectos: o testemunho, ou receptividade, e a atividade, ou absorção.

Visando explicitar os pontos de contato encontrados no processo de construção do corpo espetacular nos praticantes e a construção da espetacularidade corpórea, quando em cena, o praticante podendo organizar seu discurso, falar dos processos, ou seja, aqueles ligados ao controle da consciência e aos cognitivos, emocionais e perceptivos.

4. A DANÇA *STILETTO* EM ESPAÇO PÚBLICO

Ao pensar em um espaço público para a realização das experimentações coreográficas, logo vem a ideia do Parque de Residência - que hoje é sede da secretaria de cultura – a fim de trazer a dança *Stiletto* que é comumente apresentada em palcos para um espaço ao ar livre.

Destaco que no processo criativo, o espaço físico influencia diretamente no tipo de composição que é criada. Além disso, o espaço público é democrático, proporciona o acesso de todos à arte, mostrando que o tipo de espaço influencia muito na participação do público ou não. Na experimentação com o grupo 2k Dance utiliza-se o espaço público justamente para estimular a interferência do espectador, necessitando para isso de improvisação que segundo Helena Katz (1994) “A improvisação em dança é, muitas vezes, considerada como uma ‘terra sem regras’, onde há o pressuposto de uma erupção permanente de novidade e onde a liberdade passa a ser a garantia da produção do novo”, por parte dos dançarinos, à medida que é apresentada em diferentes partes do local.

Um bom exemplo de que a cidade influencia diretamente no corpo de quem a utiliza é a ginga do corpo nos calçamentos sinuosos. “Num patrimônio da cidade vai-se descobrindo um ritmo de caminhar diferente, imposto pelo próprio percurso da estrutura e do que nos proporciona. É o que chamam de ginga. Essa experiência corporal é definida pelo ambiente em que se insere, caracterizado por um traçado sinuoso, com critérios estéticos próprios daquele lugar. Buscando soluções para problemas imediatos, criam suas próprias regras, alternativas construtivas e de conformação dos espaços. Neste sentido, o ambiente urbano desenvolve corpos que desviam, requebram, realizam trocas, defendem valores e criam espaços únicos.

Quatro integrantes do grupo, Ana Abigail Gomes de Albuquerque, Glaydson Roberto Mesquita, Edilma de Araújo Laurinho Monjardim e Jade Barros Silva, do grupo 2k Dance, apresentam os passos básicos do *Stiletto*, por meio de três experimentos os quais serão analisados nesta seção.

4.1. EXPERIMENTAÇÕES COREOGRÁFICAS

Para pensar sobre este espaço e o que ele representa no cenário do *Stiletto* trago reflexões de David Harvey (2013), que defende o direito à cidade como “inalienável”, ou seja, um direito do qual não podemos abrir mão. Exercer o direito à cidade significa assumir a nossa responsabilidade no processo de produção e de transformação da cidade. Harvey (2013) traz o pensamento do sociólogo urbano Robert Park para quem a cidade é;

> A mais consistente e, no geral, a mais bem sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive [...] Porém, se a cidade é o mundo que o homem criou, então é nesse mundo que de agora em diante ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem nenhuma ideia clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refez a si mesmo (PARK,1967, p. 7 apud, HARVEY, 2003).

A partir disso Harvey (2003) permite refletir sobre a necessidade permanente de reinvenção do espaço da cidade e de pertencimento a ele. Exemplo dessa apropriação da cidade é o Parque da Residência que vira espaço de dança, diferentemente do surgimento da Dança *Stiletto*, os espaços ocupados eram os palcos por dançarinos e cantoras que acreditavam ser o lugar mais apropriado dentre as opções que tinham no momento. Em um ato de propor que isso passe por um “movimento poético reflexivo”, pela Arte, podemos dizer que nós fazemos a cidade e a cidade nos faz. A Dança com o desejo de buscar uma forma de expressão de sua realidade.

A Dança *Stiletto*, bem como seu estilo, é afetada por diversas influências da televisão, de outros estilos de dança, de outros povos e da mistura da cultura do negro estadunidense. O *Stiletto* é uma dança que, a partir dessas influências, aumentou a base do que veio a ser uma cultura de palco, hoje conhecida como *Stiletto Dance*.

Na experimentação os integrantes do grupo 2K Dance usam roupas apertadas e peças que mostraram o corpo, representando o estilo do *Stiletto* de se vestir. A trilha sonora usada foram músicas com letra, e nenhuma ao vivo os acompanha, ou seja, a música se repete a cada demonstração por uma caixinha de som portátil.

A seguir analiso os momentos, as escolhas as relações implicadas nesta pesquisa artística, por meio da descrição de quatro experimentações no Parque da Residência que compõem a proposta coreográfica. As fotos apresentadas

neste trabalho são de autoria de Socorro Lima[6].

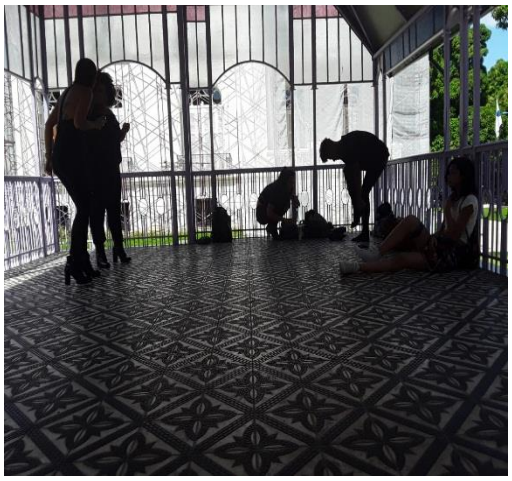
Descrevo como as ações corporais foram organizadas no processo coreográfico nos ensaios e a experimentação.

1ª Experimentação: Coreto

No ambiente do Parque da Residência, como mostram as figuras abaixo utilizamos para ensaio o coreto. Lá fizemos teste de luz para filmar as experimentações. A escolha deste local se deu porque além de ser um espaço muito bom ele possui um piso que não é escorregadio para a execução dos deslocamentos de um ponto a outro no espaço.

Figura 6 e 7: 1ª Experimentação: Coreto



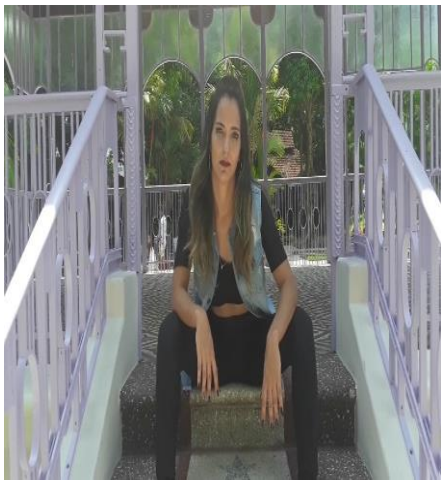


Fonte: Acervo pessoal Socorro Lima (2018)

Neste local utilizamos a escada e a lateral que é vazada. E optamos por fazer pequenas cenas individualmente, como forma de aproveitar todos os espaços do coreto. Destaco que em frente ao coreto tem muitas plantas, em especial, algumas espécies de orquídeas

[6]Graduanda do curso de Licenciatura em Dança, que possui baixa visão.

Figura 8 e Foto 9: 1ª Experimento: Coreto

Fonte: Acervo Pessoal Socorro Lima (2018)

As movimentações que constroem toda a movimentação desta composição em dança são formadas, nesta primeira experimentação, por meio do trabalho de pequenas células coreográficas produzidas pela fluidez e sensualidade.

2ª Experimentação: Passarela

Outro espaço do Parque da Residência utilizado para a experimentação coreográfica foi à passarela, local de passagem onde há um livre trânsito de pessoas.

Figura 10: 2ª Experimentação: Passarela.



Fonte: Acervo Pessoal Socorro Lima (2018)

Esta experimentação, começa com movimentos curtos e levemente fluídos, produzidos pelo tronco, que se reverberam para os braços e cabeça. Em um segundo momento são geradas movimentações mais amplas no espaço, por meio de movimentos mais expandidos e através de uma maior aceleração de fluxo, facultando mudanças de direção do corpo.

O fluxo das conexões das articulações é acelerado até a ampliação de toda a movimentação do corpo no espaço, por meio da aceleração do fluxo nos caminhos condutores do movimento.

Em relação à qualidade de movimento, segundo Laban (1966) verifico o peso forte como uma característica muito marcante. Dessa parte do experimento o Fluxo é geralmente Controlado, ou seja, a fluência do movimento quase sempre é interrompida acompanhando a dinâmica do *Bounce* (a batida) da música.

Figura 11: Experimentação 2ª: Passarela



Foto: Acervo Pessoal Socorro Lima (2018)

As movimentações construídas na passarela que corta o Parque da Residência, que possui um piso com pedras Portuguesas, foram executadas por meio de apoios dos corpos no espaço e pressão dos saltos. Na passarela, as movimentações, foram realizadas, com muita instabilidade, pois possuem falhas entre as suas junções. Os apoios e vetores criados pelo corpo possibilitaram as subidas e descidas dos troncos com mais dificuldades.

Figura 12: Experimentação 2ª: Passarela.



Fonte: Acervo Pessoal Socorro Lima (2018)

Nesse experimento o *Stiletto Dance* teve o padrão do Corpo posicionado em sua Postura Básica (Nível Alto, corpo de pé em dois apoios), a maioria dos movimentos partem dessa postura, que por vezes deixa ênfase nos membros superiores, mantendo Gestos e Transferência de peso como principais características da Ação.

Destaco que, a arte é capaz de resignificar espaços, transformá-los em lugares de identificação, como escreve Marc Augé. "O teatro de rua contemporâneo busca significados relacionados com a percepção da perda dos espaços de encontro característica da vida contemporânea." (CARREIRA, 2007, p. 48). Assim, a pesquisa volta-se para o estudo da dança em espaços urbanos por meio da experimentação coreografica, entendendo que a arte pode abrir brechas para diferentes compreensões da cidade e é um dos meios capazes de facilitar os encontros entre as pessoas.

A cidade contemporânea, apesar de se caracterizar como o lugar das diferenças, da diversidade racial e cultural, das conexões e das redes de fluxos, acaba cumprindo uma série de funções estabelecidas pela sociedade. Assim, as atividades que estão fora desses limites, acabam questionando o que é permitido na cidade e a arte da Dança *Stiletto* rompe com essa "normalidade", pois

transgrede as regras quando traz a sensualidade de homens e mulheres para o cenário espacial da cidade, recriando o espaço urbano.

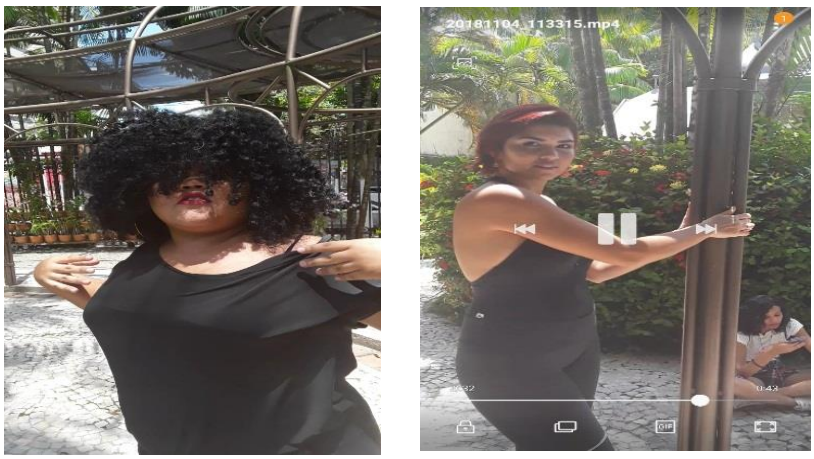
Segundo Jesus (2003), “A interação sujeito-sociedade, desta forma, acaba por encaminhar a determinação de comportamentos normativos em relação ao corpo” (JESUS, 2013, p. 92). O que significa que o corpo é transformado pelo espaço onde vive, torna-se outro corpo a partir dos espaços por onde percorreu. Mas não é só o espaço que conforma os corpos-sujeitos, os grupos sociais em que vivemos também nos transformam, como exemplo a escola de dança, a igreja etc. Assim, as cidades exercem um grande poder sobre os corpos que com ela interagem. Quando se privilegia os automóveis em detrimento dos pedestres, intervém-se diretamente na saúde e hábitos desses habitantes e afirma-se, mais uma vez, o quanto o corpo é menos importante que a razão, privando os cidadãos de diferentes experiências sensoriais.

Lobo e Navas (2007) apresentam os cinco componentes estruturais que são corpo, ação, espaço, dinâmica e relacionamento. O Corpo é o principal fundamento, onde a arte da dança se manifesta. A Ação é a projeção externa de um impulso corporal, ou seja, é aquilo que o corpo executa. O Espaço é tudo que nos cerca, o que nos rodeia, é o contexto do corpo que dança, entendendo esse corpo também como espaço. A Dinâmica se relaciona com a “qualidade” presente na execução do movimento. O Relacionamento evidencia que um corpo que dança nunca está só, ele existe na relação com outros elementos.

3ª Experimento: Toldo de Ferro

No experimento três utilizamos as colunas de ferro, do toldo do Parque. As experimentações coreográficas nesse espaço foram voltadas para o improviso.

Figura 13 e 14: Experimento 3ª: Toldo de Ferro



Fonte: Acervo Pessoal Socorro Lima (2018)

Nessas cenas individuais, tem como base o improviso, que segundo

> [...] uma obra de arte improvisada é aquela que se forma em “tempo real”, ficando visível e/ou audível nela, ao constituir-se o seu corpo, a expressão direta de todos os “passos dados” pelo(s) artista(s). É, portanto na forma como lida com o tempo que a obra de arte improvisada difere das restantes obras de arte (DUARTE apud BARUCO, 2014, p 35).

O dançarino ficou em contato direto com os estímulos gerados pela música. A improvisação consistiu criar movimentos do seu repertório corporal, ou seja, o vocabulário poético do estilo, aquele movimento que ele considera tecnicamente plausível e compatível com a música tocada no momento com sua possibilidade corporal, criativa e própria de cada um. O dançarino combinou sua execução com a música no momento instante da cena.

No improviso o dançarino acopla suas características pessoais de movimento, para ir além dos passos básicos sem perder a “essência” do estilo. Em resumo, são os fundamentos do estilo que definem se o que está sendo executado é ou não *Stiletto*.

O Nível Baixo não apareceu em muitos dos movimentos desse experimento e a maior parte da execução não contém saltos. O Nível Médio, aparece e o corpo do dançarino não teve contato direto dos membros superiores com o chão. No caso do *Stiletto*, o Nível Médio seria apenas para chegar o mais próximo do chão possível, mas sem ir propriamente para o chão, como fazem

nas academias de dança com o piso adequado por exemplo.

As movimentações realizadas traçadas, são explorados diferentes pontos de apoio, contribuindo para o deslocamento do espaço.

Considero que, falar de corpo sem falar do meio em que ele encontra-se não faz sentido, pois eles são considerados “co-dependentes”, como diz Katz e Greiner (2002, p. 89-90), assim, são nossos corpos, que são o ambiente em que vivemos, o local que escolhemos, somos as relações que fazemos com tudo que está à nossa volta. Ou seja,

> Atualmente, as infinitas conexões, desorganizações e transgressões entre corpo interno-externo e mesmo entre corpo orgânico-artificial vieram desestabilizar ainda mais o conceito de corpo, que velozmente parece deixar de ser um corpo próprio para se tornar um corpo-espaço em eterno vir a ser (MIRANDA, 2008, p. 26).

Então, percebo que os espaços públicos devem dar menos ênfase à racionalidade e proporcionar múltiplas sensações, para que se possa construir conhecimento através da experiência do corpo na cidade. Para isso, a rotina da cidade deve ser repleta de atividades que proporcionem experiência estética, podendo ocorrer através da arquitetura do próprio espaço. Portanto, a forma como são projetados os espaços urbanos são de fundamental importância para a libertação corporal dos habitantes.

Verifica-se nestas experimentações uma dança composta de movimentações que permite deslocamento por meio de fluxo livre. Os trajetos de movimentação foram inspirados pelos ambientes do espaço.

Compreendo que os experimentos proporcionaram aos dançarinos. Já, que para nos artistas, a cidade proporciona diversidades utilizamos o Parque da Residência para os processos criativos, por entendermos que o espaço físico influencia diretamente no tipo de composição que é criada.

Os espetáculos no espaço urbano também estimulam a interferência do espectador, porém necessita um alto grau de improvisação por parte dos atores (CARDOSO, 2008).

A Dança *Stiletto* em espaço público "Recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo em que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores" (CARREIRA,

2007, p. 41). Assim, a experimentação teve um caráter de movimento social que transgrede, proporcionando outra experiência urbana.

Percebi que a dança *Stiletto* provocou de forma espontânea o espectador-transeunte, que se configura como uma espécie de participação na ação, fazendo com que a coreografia se modificasse. E, para nós dançarinos, quanto maior o olhar do espectador, mais rica torna-se a ação, pois diferentes tipos de elementos entram em cena.

Dessa forma, a arte tem o poder de "deslocar a percepção do usuário urbano, que se encontra neutralizada pelo seu hábito, interferindo na constituição de novas experiências da cidade" (FONSECA, ROCHA, 2010, p. 350), fomentando uma participação ativa na vida pública, indo de encontro a um estado de inércia das pessoas que, acomodadas, estão de olhos fechados para sua cidade.

A Corpografia Urbana conceito criado pela Arquiteta e Urbanista Paola Jacques e pela Bailarina Fabiana Britto, professoras da Universidade Federal da Bahia. As autoras relacionam dança e urbanismo, mas afastam-se da ideia de cidade como um lugar em que o corpo se insere e compreendem-na “como um campo de processos em que o corpo está complicado” (BRITTO, 2013, p. 37), ou seja, o espaço não é um vazio, mas está sempre em troca com o corpo que interage com ele “mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade” (Jacques e Britto, 2008, p. 182).

Jacques e Britto criticam a espetacularização das cidades contemporâneas e, consequentemente, a redução de seu uso, que “afeta de modo estrutural as dinâmicas sociais cotidianas” (JACQUES, 2013, p. 13), diminuindo a participação cidadã e a experiência corporal de apreensão da cidade. Logo, a utilização da cidade de forma ativa pode influenciar significativamente na educação do sensível, lembrando que “somos corpos”.

Essas autoras concebem o mundo sob a perspectiva da topologia, ainda que seja impossível apagar totalmente a ideia de espaço, como um vazio, formado por construções que geram medidas. Mas é possível acrescentar a este espaço a noção de que ele depende de quem o experimenta, o transforma e é transformado por ele, pois esse modo de apreender o mundo entende o espaço

como uma extensão do próprio corpo, é um espaço relacional, que só ganha significado ao se tornar “pra mim” (FUÃO, 2003). Portanto, na topologia, pode-se pensar nos objetos como alongáveis, dobráveis etc. (MIRANDA, 2008), pois assim como o espaço, eles transformam-se constantemente a partir do olhar que temos sobre eles. Ou seja, as definições que fazemos dos objetos ou dos espaços são únicas naquele instante.

Então, a corpo grafia urbana é essa relação entre o corpo e o espaço urbano, é uma cartografia corporal, ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (JACQUES, 2008).

Está relacionada ao conceito de “Corpo-Espaço”, de Miranda, que significa a fluidez das fronteiras corporais e do espaço. Regina Miranda (2008) compreende o movimento, o corpo e o espaço “permanentemente imersos em mútuas relações de transformação” Miranda (2008, p. 24), como Jacques e Britto, que já não entendem o corpo separado da cidade. A corpo grafia urbana sugere, então, que o corpo e a cidade configuram-se mutuamente, assim, a cidade fica inscrita nos corpos que interagem com ela, passando a ser também aquele corpo, “somos a cidade que experienciamos”.

Para a área da dança, a corpo grafia urbana é uma potência, porque pode servir para auxiliar na criação coreográfica “através de um melhor aproveitamento das disponibilidades corporais pré-existentes nos corpos dos bailarinos decorrentes de sua experiência urbana prévia” (BRITTO; JACQUES, 2003, p. 83). Ou seja, a corpo grafia pode ser capaz de ampliar as possibilidades de criação em dança ou, ao menos, dar pistas sobre as inscrições gravadas nos corpos dos bailarinos. Além disso, ela pode auxiliar na sensibilização corporal, possibilitando que os cidadãos estejam mais abertos às experiências sensoriais que a cidade é capaz de proporcionar.

Ainda assim, persiste a seguinte questão: Por que e como os artistas utilizam a cidade como espaço cênico? Segundo Mendes (2012, p. 7 e 8), “os artistas vão para a rua para desestabilizar as categorias de percepção do espectador em relação à arte e aos espaços físicos da cidade, causando conflitos que colocam em jogo a produção simbólica do espaço público”.

Destaco que nas experimentações coreográficas utilizamos também de

ações e movimentos diários, a utilização de espaço público alternativo que extrapolam os limites do palco, incluindo a forte característica de atenuar os limites entre a vida e a arte, através da apropriação do cotidiano. A coreografia libertou-se dos limites da caixa cênica com intuito de ampliar as possibilidades de movimento com o corpo, além de estabelecer outra forma de relação com o público.

Entende que não basta ir para a rua executar a dança que foi criada dentro da sala de ensaio. É necessário incorporar a rua, modificar os hábitos condicionados pelo espaço tradicional é um, criar/produzir a partir de outros princípios.

Nessas composições coreográficas realizadas, encontramos os principais motivos que nos levaram a experimentarmos a Dança *Stiletto* no espaço urbano dentre eles destaco:

- atenuar o limite entre a vida e a arte, dialogando com a cidade;
- mostrar a outra face da cidade;
- entender o potencial poético do espaço público e da dança;
- mostrar a Dança *Stiletto*;
- "aproveitar" os múltiplos estímulos da cidade (sons, ruídos, etc.).

Os ensaios e as composições tiveram a contribuição de dançarinos e coreógrafos, pois diferentes vozes colaboraram com outros disparos e sentidos. Destaco os encontros com o dançarino e coreografo, Glaydson Roberto Mesquita, que me ofereceu dicas para os desdobramentos de todas as experimentações desde o processo coreográfico; a Socorro Lima que colaborou comigo nas gravações e fotos, as quais ajudaram na percepção das imagens que eu estava criando; e as dançarinas Edilma de Araújo Laurino Monjardim e Jade Barros Silva, que falaram sobre “ir além dos limites” na experimentação, possibilitando assim um desdobramento rumo à ampliação do movimento, mesmo na restrição do piso do local.

Os elementos de som e luz que compõem o processo dessa proposta coreográfica apresentam ideias que estão diretamente implicadas na articulação do que se pretende comunicar.

Na coreografia de *Stiletto Dance*, os dançarinos precisam ser criativos e ao mesmo tempo altamente técnicos na execução dos movimentos do estilo. A música por sua vez, tem papel fundamental foi o elemento mais importante as

experimentações, pois elas que conduziram o andamento das coreografias.

Todos os encontros, além de todas as outras trocas que tive com os dançarinos, contribuíram para o processo de construção das experimentações coreográficas. Esses momentos de diálogo possibilitaram uma reflexão mais ampla sobre as escolhas de movimento, de figurino entre outros, ou seja, pensar no corpo de forma distinta das ações do dia a dia e, sim, de forma espetacular (PRADIER, 1999).

O *Stiletto Dance* não abre mão de se relacionar como o mundo que o rodeia, ocupando espaços e assumindo uma identidade própria a partir disso. Esse é o ponto que impulsionou bastante esta pesquisa.

A noção de estado alterado de corpo e estado afetado, dos estudos da etnocenologia estiveram durante os experimentos, como geradores da sensualidade. A Dança *Stiletto* surge das entranhas da sociedade e ganha o mundo, está “na moda”, ele dita a moda, a sua moda, de dançar, de se vestir e de viver. Com isso tudo, surgem inspirações diversas para experimentações e criações diversas para o mundo contemporâneo em que vivemos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcorrer dessas linhas que construíram esse estudo, buscou-se olhar para fatos que estiveram, estão e estarão nas relações de nosso dia a dia e, muitas vezes, nem ao menos são percebidas. As questões voltadas a experimentação em espaço público/urbano, salto, corpo e sensualidade constantemente estão atravessando nosso cotidiano e por muitas vezes são invisibilizados. Trabalhar esses temas articulados a dança *Stiletto*, corpo e sensualidade na experimentação favoreceu a compreensão de que os praticantes construíram seus discursos a partir das vivências e/ou influências que sofreram no meio ao qual está inserido.

Acredito que ao resignificar espaços em que a dança não ocupa, pode-se favorecer para que a dança se torne não só um meio de provocar socialização, mais também auxiliar na compreensão e/ou discussão de fatos e diferenças que permeiam a vida em sociedade. Ela buscará auxiliar na construção da significação dos acontecimentos corriqueiros referentes às relações de gênero e de poder que se atravessam a todo momento durantes as experimentações e a vida em meio as mais distintas comunidades. Transformar a dança em um momento no qual as diferenças físicas, raciais, sexuais ou sociais são minimizadas, na maioria das vezes pelo bem da construção seja de uma coreografia, seja favorecendo a discussões de algum fato ou pelas diferentes experiências corporais que a dança consolidaram-se em um meio no qual se pode empreender o esforço dessas pessoas de darem significação aos acontecimentos e as próprias ideias, construindo, reconstruindo e, na maioria das vezes, formatando discursos e as próprias representações no decorrer das discussões e vivências.

Esse estudo reforçou a ideia que, ao oportunizar questionamentos sobre os diferentes estilos de dança, percebi inicialmente: os discursos que pareciam naturalmente padronizados eram, muitas vezes, colocados em “xeque” pelos(as) envolvidos(as).

As diferentes experiências corporais que os(as) alunos(as) foram envolvidos desassossegaram muitas compreensões normalizadas, mas por meio das discussões os(as) alunos(as) reconstruíram muitas de suas compreensões. No último encontro, os alunos apontaram para a construção de

diferentes corpos em cada dança, influenciados pela cultura e transformados pelas relações. Embora em grande parte dos encontros a compreensão de corpo e sensualidade representavam discursos normalizados na sociedade, essas representações foram atravessadas e pouco a pouco tornou-se notável a percepção da pluralidade dessas construções.

A complexidade de abordar questões voltadas ao corpo e sensualidade nas aulas de dança Stiletto foram além das estruturas, que muitas vezes ocultam ou silenciam a existência da dança. Os discursos que emergiram nos encontros se (re)afirmavam, se contrariavam.

A dança é um espaço de diversificação corporal, na qual, pessoas com diferentes estruturas físicas podem e devem participar a fim de deixar sua experiência mais prazerosa e suas vivências mais próximas da realidade, além de ser um ambiente que favorece a discussão de temas. No entanto, deve ser identificável um ambiente no qual nos todos os envolvidos sabem conviver respeitando suas diferenças, ser aceito pelo seu grupo. Evidente que o grupo, pode construir e difundir representações que são construídas durante as experiências vivenciadas em aula.

Reconhecer que muitas vezes os(as) dançarinos(as) fazem de seus corpos inscrições e discursos e representações que circulam seu gênero de dança e ao mesmo tempo buscam produzir novos enunciados que passam a construir os saberes produzidos dia após dia construído nessa área e fundamental.

Vejo a dança como um espaço possível de diminuir essa distância entre as pessoas e a arte da dança, valorizado as relações de poder e de gênero e as diferentes culturas e visando a transformação social. Devemos dar condições ao espelho da sociedade de ser um ambiente que favoreça a discussões e a compreensão, possibilidades corporais, de viver a sensualidade e representar o salto, favorecendo um melhor convívio em sociedade.

Enfim, ao finalizar essas linhas, sinto vontade de dizer que parece que estou acordando de “um sonho bom”. A busca pelo conhecimento se tornou, ou melhor, se transformou em um ato de realização pessoal, tendo, para mim, grande relevância social, pois não apenas minhas ideias, mais também meus atos, contribuíram para a estruturação de um turbilhão de informações em meio a uma multiplicidade de direções. Essa estruturação termina temporariamente

seu percurso reafirmando que os corpos, assim como as relações de salto, sensualidade e sociedade, são plurais, possíveis de transformação e constante (re)construção, tendo a dança como conteúdo, como aceitar as diferenças em sociedade, reconhecê-la em quanto um ambiente plural, que apresenta forma mutável, que se ressignifique a cada momento ou espaço social.

Assim, cada página desse estudo foi traçado em busca de dar ressignificação aos discursos dos praticantes, assim como abarcar temas que nos rodeiam, mas nem sempre ganham a atenção que necessitam. Acontecimentos voltados a questões de corpo, salto alto, sensualidade parecem sempre esta a espreita, nos rodeando, nos atravessando, cruzando nossos caminhos. No entanto, muitos(as), sendo que os minimizam ou os invisibilizam por não dar a devida importância que tais temas carecem. Contudo, vejo que por meio da pesquisa da dança *Stiletto*, o corpo, a sensualidade e as relações com a experimentação ganharam uma possibilidade de discussão, reconstrução e criticidade da dança *Stiletto* e a sociedade.

REFERÊNCIA

AMARAL, Augusto Luís M. **A Memória corporal do Piratas de Rua: diversidade, resistência e mutação.** Artigo do curso de Especialização em Memória, Identidade e Cultura Material. Pelotas: UFPel/ICH, 2007.

BIÂO, Armindo. **Um Trajeto, Muitos Projetos.** In: Arte do Corpo e Espetáculo: Questões de Etnocenologia. Salvador: P&A, 2007, p. 21-42.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Texto, gêneros do discurso e ensino**. In: **Gêneros do discurso na escola.** São Paulo 2000: Cortez. p 17 - 45.

COX, Caroline. **Stiletto.** Inglaterra, Collins Design, 2004. 176.p.

DAMÁSIO. A. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DAMICO, José Geraldo. **O Corpo Feminino como Marca Social.** Romero, Elaine, Pereira, Érik Giuseppe B. (Orgs). **O Universo do Corpo: masculinidade e feminilidade.** Rio de Janeiro: Shape, 2008.

DANTAS, M. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

DANTAS, M. **Dança, Corpo e Representações: Um encontro anunciado.** Conexões, v. 1, n. 2, p,108-120, dez. 1999.

DOS SANTOS, Éderson Costa. **Um jeito masculino de dançar: pensando a produção das masculinidades de dançarinos de hip hop**. Programa de Pós em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FLEURY, Márcia. **Danças de Rua: Jovens entre projetos de lazer e trabalho**. Ultima Década, p. 27-48, 2007.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA, Angela; HAAS, Aline. **Ritmo e Dança**. Canoas: Ulbra, 2003.

GERALDI, J. W. **Da Relação à Produção de Textos.** In: GERALDI, J. W.; CITEELLI, B. (Coord.) **Aprender a Ensina com Textos de Alunos.** São Paulo: Cortez, 1997.

GOELLNER, Silvana Vilodre. **A Produção Cultural do Corpo**. Louro, Guacira Lopes, Neckel, Felipe Jane, Goellner, Silvana Vilodre (Orgs). In: **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação.** Petrólina, RJ, Ed. Vozes, 2003.

GUARATTO, Rafael. **Dança de Rua: Corpos para além do movimento.** Uberlândia: EDUFU, 2008.

JUNG, C. G. **Psicologia do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2006.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LABAN, Rudolf. **The Language of Movement: a guidebook to choreutics. British**. Macdonald and Evans Ltd. 1966.

MAUSS, Marcel. **"As técnicas do corpo"**. In: **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosacnaify,2003, p.401-425.

MEDIINA, J. **As Representações da Dança: uma análise sociológica.** Revista Movimento, Porto Alegre, V. 14, n. 02, p. 99-113, maio/ago. 2008.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia.** In: BIÃO, Armindo. E GREINER, Christina. In: **Etnocenologia: Textos Selecionados.** São Paulo: Annablume, 1999.

SARAIVA KUNZ, Maria do Carmo. **Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela educação estética.** Universidade Técnica de Lisboa. UTL. Faculdade de Motricidade Humana, 2003.

SOUSA, Giulyane Maria Silva. **Imagem Corporal e Envelhecimento/** Giulyane Maria Silva Souza, Iraquitan de Oliveira Caminha. -1 ed. - Curitiba: Appris, 2015.

SANTOS, A. **A Etnocenologia e seu Método: pesquisa contemporânea em artes cênicas.** Salvador. EDUFBA, 2012, p. 231.

SOSSAI, F.M.S. ARTE - ENSINO MÉDIO – **Quem não Dança, Dança!** SEED-PR, 2006.

VARGAS, L. A. M. **Escola em Dança: movimento, expressão e arte.** Porto Alegre: Mediação, 2007.