



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMOS**

CAROLINA BARBOSA DE LIRA

**O QUE APRENDI COM A SAPATILHA DE PONTA:
UM OLHAR FEMINISTA DE UMA BAILARINA QUASE *BALZACA***

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos, como requisito parcial para aprovação na disciplina Ciências Sociais e Envelhecimento, ministrada pela professora Alda Britto da Motta.

**SALVADOR
2017**

O QUE APRENDI COM A SAPATILHA DE PONTA:
UM OLHAR FEMINISTA DE UMA BAILARINA QUASE *BALZACA*

Essa menina/ tão pequenina/ quer ser bailarina [...]
Roda, roda, roda com os bracinhos no ar
Não fica tonta e nem sai do lugar [...]

“A bailarina”, Cecília Meirelles, 2002

Procurando bem todo mundo tem pereba
Marca de bexiga ou vacina
E tem piriri, tem lombriga, tem ameba
Só a bailarina que não tem
E não tem coceira verruga nem frieira,
Nem falta de maneira ela não tem [...]

“Ciranda da Bailarina”, Edu Lobo e Chico Buarque, 1982

Resumo: autoetnografia acerca de uma experiência em aulas de ballet para adultos. Como parte da pesquisa intitulada “A dança da vida: a experiência do envelhecimento segundo mulheres bailarinas”, trata-se de uma reflexão, do ponto de vista da própria autora, sobre a dinâmica das negociações sociais implicadas no processo de envelhecimento de mulheres que dançam.

Palavras-chave: Corpo. Ballet. Autoetnografia. Gênero. Idade/Geração.

1 Introdução

Quase sempre em nossa sociedade, associa-se à bailarina um corpo que se vincula a elementos como “perfeição” e “juventude”, conforme se demonstra nos trechos citados em epígrafe. De acordo com o imaginário ocidental, como assinala Berghauer (2013), foi na mulher que o modelo de corpo da bailarina(o) clássica(o) encontrou sua máxima representação simbólica, a de “um corpo esbelto, jovem e ágil capaz de executar proezas extracotidianas [...] a bailarina romântica de tutu branco, a figura lânguida e frágil da mulher mítica, idealizada em sua beleza e leveza, capaz de dançar na ponta dos pés.

Se consideramos a dança enquanto linguagem, expressa a partir dos sistemas de representação disponíveis na cultura, o corpo de quem dança pode ser pensado

como mídia ou, mais precisamente, como corpomídia¹ (KATZ; GREINER, 2005), lugar de inscrição de fluxos constantes de informações. Tais informações, vale dizer, não são apenas da ordem do artístico. Elas provêm de outros sistemas de significação social, como as relações de classe, de raça/etnia, idade/geração e gênero. Assim, ter um “corpo de bailarina” significa corresponder a um ideal de “performatividade do feminino na dança” (BERGHAUSER, 2013) que não comporta imperfeições, como na ironia da letra de Chico Buarque e Edu Lobo.

Mas o que acontece quando as marcas que tornam inteligível esse corpomídia deixam de corresponder aos sentidos que a cultura lhe atribuiu? O que acontece quando essa bailarina deixa de ser menina? Na direção apontada por essas questões, o presente trabalho tem como proposta uma autoetnografia a partir de uma experiência própria, vivenciada ao entrar em uma escola tradicional de ballet para fazer aula em uma faixa etária bem distinta da minha, observando, a partir da perspectiva dos estudos de gênero, geração e teoria feminista, os desafios impostos pelas relações intergeracionais e de poder que se estabeleceram em tal experiência.

A opção de fazer uma autoetnografia utilizando uma perspectiva feminista é valorizada por Ellis e Bochner: “Você entende a si mesmo de maneiras mais profundas. E, se compreendendo passa a compreender os outros. Autoetnografia proporciona um caminho para fazer algo relevante para si e para o mundo” (p.738, 2000. Tradução livre)².

Para Versiani, os textos de construção do *self* são importantes contribuições à medida que “se amplia o interesse teórico-crítico em atribuir ao discurso autobiográfico um valor político na visibilidade de subjetividades de alguma forma associadas a grupos minoritários” (2002, p.58).

Além do registro dessa autoetnografia, este artigo recorreu a uma bibliografia sobre questões relacionadas a gênero, feminismo, idade/geração e dança, a fim de fundamentar a descrição das impressões e experiências vividas nos primeiros contatos após o ingresso na escola, como aluna e participante de uma turma de ballet “jo-

¹ Para Katz e Greiner, “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas” (2005, p.7).

² No original: You come to understand yourself in deeper ways. And with understanding yourself comes understanding others. Autoethnography provides an avenue for doing something meaningful for yourself and the world”.

vem”. Amparada por esse fundamento teórico, esta escrita foi permeada pelo sentimento de um corpo que não é mais considerado “jovem”, tampouco se sente “velho”, situando-se, portanto, em uma espécie de não-lugar no ambiente escolhido para a pesquisa.

Como postura teórico-metodológica, parto do pressuposto de que não existe neutralidade na produção do conhecimento. Assim, o que se escreve aqui assume um olhar feminista, entendendo que todo conhecimento é construído segundo um determinado posicionamento social (discursivo, histórico, cultural) específico. Em função disso é que foram escolhidas(os) as(os) autoras(es) a serem estudados, no emprego dos procedimentos de pesquisa e nos posicionamentos conceituais assumidos.

2 Envelhecer como processo social e culturalmente significado

A vida social se estrutura a partir das articulações entre conjuntos de relações que lhe atribuem sentido. Os sistemas de relações mais determinantes são as classes sociais, os gêneros, as idades e gerações e as raças e etnias. Cada um desses conjuntos se constitui em uma dimensão básica da vida social, porém se forem analisados de maneira isolada, não dão conta da sua complexidade (BRITTO DA MOTTA, 1999). De acordo com autora:

Quase todas as categorias relacionais mais determinantes, e de grande valor analítico, se referem ao biossocial: se inscrevem no corpo tanto o sexo, a idade e a cor, como o gênero, a geração e a etnia. O conhecimento da cada categoria vai sempre remeter à uma análise de relações de poder. (1999, p.194)

Como o processo de envelhecimento é uma mudança constante, que não cessa de acontecer, ele é experimentado de diferentes formas pelas idades. Mas “é preciso já ter consciência da própria idade para decifrá-las no corpo. E, mesmo nesse caso, este nem sempre nos ajuda a interiorizar nosso estado” (BEAUVOIR, 1990, p.349).

Ainda que seja um processo natural, parte do próprio curso da vida e, portanto, não se refira especificamente a este ou aquele gênero, o processo de envelhecimento das mulheres tem particularidades em uma sociedade como a nossa, marcada pelo culto da eterna juventude (SARDENBERG, 2000). Como mulher, bailarina, percebo

mudanças em meu próprio corpo, com o passar dos anos, assim como percebo os discursos que o atravessam, à medida que ele envelhece. Ao longo da minha trajetória, a dança se faz presente como um dos poucos elementos que manteve constância – assim como é presente e constante a exigência de que meu corpo se mantenha forte e jovem. Dessa forma, existe uma justificativa do ponto de vista pessoal sobre o interesse na temática pesquisada, como uma forma particular de lidar com uma questão que se anuncia no limiar do meu próprio curso de vida.

Nesse sentido, destaca-se aqui a relevância da categoria idade-geração, pois, assim como outras categorias sociais, ela se expressa no marco das relações sociais de poder. Possui uma grande complexidade analítica, porque além de se referir a uma dimensão fundante de relações sociais, está inextricavelmente articulada com outras categorias de grandeza semelhante, com a adendo de se projetar na dimensão temporal, natural e social ao mesmo tempo, por meio das quais faz e refaz seus sentidos (BRITTO DA MOTTA, 1999, p.202).

3 Gênero e Geração: Categorias Imbricadas

Assumir a abordagem de gênero como princípio norteador da pesquisa é um dos posicionamentos aqui adotados. Essa escolha se fundamenta na adoção de gênero como categoria analítica ou chave de leitura (SARDENBERG, 2000; MACEDO, 2008) do fenômeno a ser investigado, ao mesmo tempo em que demarca o meu próprio lugar de fala.

A historiadora Joan Scott (1995) propõe uma dupla definição para gênero, pensando-o tanto como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” quanto como “uma forma primeira de significar as relações de poder” (1995, p.21). Entendendo que não se pode pensar o corpo fora das construções socioculturais, é crucial neste trabalho o reconhecimento de que as alterações provocadas pelo envelhecimento do corpo (e particularmente do corpo de bailarinas) são marcadas pelos modos como a sociedade dá sentido às relações de gênero. Trata-se de um desafio teórico que, como registra Scott, “exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais” (1995, p.5).

Dessa forma, tomo o gênero como categoria de análise, no esforço de entender como o envelhecimento do corpo está implicado nas relações de poder engendradas a partir do gênero e, ao mesmo tempo, assumo essa perspectiva como lugar a partir do qual meu discurso ganha sentido.

Da mesma forma, este trabalho acessa as categorias de idade e geração, conforme propõe Britto da Motta. Para a autora, a noção de geração, num sentido amplo, se refere à “posição e atuação do indivíduo em seu grupo de idade e/ou de socialização no tempo” (2010, p.226). Como uma dimensão da vida social, ela é articulada por afetividade e relações de poder, assim como por outros sistemas de relações, como as de gênero, de classe social, étnicas etc.

Dessa forma, conforme considera Britto da Motta (2010), trabalhar com a categoria geração demanda a compreensão de que a idade é um dos critérios fundamentais (assim como gênero, classe, etnia,) a partir dos quais a sociedade se organizou historicamente.

De acordo com Debert (1998), a pesquisa antropológica se serve de uma riqueza de exemplos que são capazes de demonstrar que as fases da vida como infância, adolescência e velhice não se constituem em propriedades substanciais adquiridas pelos indivíduos com o avanço da idade cronológica. Nessa perspectiva, busca mostrar como um processo biológico é elaborado de maneira simbólica com rituais que vão definir fronteiras entre idades pelas quais os indivíduos passam e que não são iguais em todas as sociedades (DEBERT, 1998).

Assim, no percurso deste trabalho, é importante considerar nossa memória conceitual acerca da noção de geração, procurando entender o que significa envelhecer para uma bailarina, quando sua representação social está intimamente ligada à ideia de juventude; e, igualmente, entender os discursos produzidos pela cultura na construção ou desconstrução simbólica da bailarina, atentando para os tensionamentos entre esses discursos e as imagens preestabelecidas do envelhecimento.

A perspectiva das gerações propriamente dita guarda, para Britto da Motta, um sentido macrossociológico e “designa um coletivo de indivíduos que vivem em determinada época ou tempo social, têm aproximadamente a mesma idade e compartilham alguma forma de experiência ou vivência, ou têm a potencialidade para tal” (2010,

p.229). Essa perspectiva permite a observação do envelhecimento como um processo sócio-histórico, entendendo as especificidades desse processo quando vivido por mulheres e, mais particularmente, por mulheres que dançam.

Certos marcos sociais, como o estabelecimento da maioridade civil, o começo da vida escolar ou o ingresso no mercado de trabalho, por exemplo, são fundamentais para a organização dos sistemas sociais dos quais participamos (organização do ensino, da política, do mercado de trabalho etc.). Isso permite perceber a idade cronológica enquanto referência para mecanismos de distribuição de poder e prestígio no interior das classes sociais. Desse modo, categorias e grupos de idade implicam em uma visão de mundo social que contribui para manter ou transformar as posições de cada um em espaços sociais específicos (DEBERT, 1998).

Para Muller, a idade abordada enquanto construção social permite que sejam percebidos os aspectos políticos das idades da vida (a luta entre idades diferentes), as configurações sociais (o fato de que, em todas as culturas, a idade é um critério classificatório), as ideologias formadoras de valores em cada fase da vida, além da possibilidade de assumir que as idades são construções relacionais, que se referenciam mutuamente (MULLER, 2004). As classificações por idade (assim como por sexo, classe ou etnia) terminam impondo limites, produzindo uma ordem em que cada um deve se manter em seu lugar (BOURDIEU, 1983).

Refletindo sobre a categoria geração, Attias-Donfut chama a atenção para o caráter relacional dessa categoria, uma que vez que uma geração se constrói com base naquela que a precedeu, reproduzindo seus modelos ou opondo-se a eles:

Uma geração nasce e se constitui com a geração anterior que lhe serve de referência-oposição; com uma consciência de ordem essencialmente temporal, a geração se produz sem se conhecer até o momento em que a chegada de uma nova geração lhe designa os contornos e os conteúdos sociais; ela se torna então objeto de definições sociais que a cristalizam no seu passado e que funcionam como referência contra a qual vai se constituir, por sua vez, a geração que chega. (1988, p.206)

Nessa direção, para a autora, a consciência de geração é, em sua própria constituição, de ordem sociotemporal, já que se produz nas etapas de vida definidas pelas relações entre gerações (ATTIAS-DONFUT, p.206, 1998).

4 Explorando o universo do Ballet a partir da escrita autoetnográfica

Se a figura da bailarina é contornada pelas ideias de agilidade e juventude, torna-se cada vez mais difícil encontrar aulas de ballet à medida que se vai “chegando para idade”. As aulas de “ballet adulto” são raras e em horários muitas vezes conflitantes com horários de trabalho. Além disso, pode-se encontrar uma turma de ballet para mulheres que nunca dançaram, assim como se pode deparar com uma turma de mulheres que passaram a vida dançando. Já me matriculei em uma turma cujo horário situava-se no meio da manhã, imaginando se tratar de uma turma mais amadora, mas acabei encontrando uma turma formada por professoras da escola, o que tornou as aulas mais difíceis. Na época, eu estava na faculdade e conseguia manejar meus horários a ponto encaixar aula de ballet às 9h30.

Hoje, com quase trinta anos, disposta a encontrar uma aula que se encaixe em meu perfil (não sou uma iniciante, mas também não sou uma profissional da dança), decidi por me inscrever em uma das mais tradicionais escolas de ballet da capital baiana e fazer aula com alunas de uma faixa etária bem abaixo da minha. A turma é misturada, com algumas alunas cursando os primeiros semestres da faculdade e outras ainda que ainda nem entraram no Ensino Médio.

A escola reforça todos os estereótipos existentes sobre a bailarina, que deve ser jovem, magra, feminina, delicada, cercada por um mundo cor-de-rosa, como os estofados que decoram a entrada do estabelecimento. Nas paredes brancas, todos os murais trazem fotos de bailarinas vestidas com tutu, collant, coque e sapatilhas. Alguns murais têm avisos e enfeites com borboletinhas feitas de cartolina também cor-de-rosa e cobertas com glitter da mesma cor. A impressão que se tem é a de estar entrando em uma casa de bonecas.

Ao adentrar no corredor, passa-se pela sala da secretaria, que também conta com vários elementos decorativos cor-de-rosa. A secretária trabalha lá há muitos anos e todo mundo que chega a cumprimenta afetuosamente. As outras funcionárias também são tratadas com carinho por quem chega.

A estrutura interna conta com três salas. A maior delas abriga o ensaio do espetáculo de final de ano. As outras duas ficam em um corredor. Todas as salas possuem

espelhos e barras, para os exercícios da primeira parte da aula. Normalmente a aula de ballet é dividida em dois momentos: barra e centro. Em ambos, os exercícios são demonstrados pela professora e devem ser memorizados pela turma. Os nomes dos passos são todos em francês – isso me custou bastante tempo até entender o real sentido dos nomes, pois a pronúncia acaba sendo adaptada para o português e fica difícil descobrir o que realmente significa em francês.

A diretora é uma figura muito querida e, ao mesmo tempo, muito temida pelas alunas. Sua sala está situada no mesmo corredor das salas menores – o que me dá a impressão de que, quando ela está na escola, os movimentos são executados com mais afinco e capricho, afinal “tia Lúcia* fica vendo tudo o que a gente faz da sala dela”.

A maioria já chega semipronta antes do horário da aula, com collant, meia calça cor de rosa e coque. Quando isso não acontece, é montado uma espécie de miniarsenal para cuidar dos cabelos, no corredor ou no banheiro. Esse arsenal inclui: elásticos para prender o cabelo, uma escova de pentear estilo raquete, gel e uma infinidade de grampos. Uma caixinha com cem grampos esgota-se facilmente em um período de menos de três meses. Para fazer um bom coque, o cabelo deve estar bem preso. Primeiro, penteia-se o cabelo todo para trás (por isso quanto maior a escova melhor), depois prende-se um rabo de cavalo o mais apertado que puder, para depois enrolar e prender com vários grampos e uma redinha. O penteado é finalizado com gel para que nenhum fio saia do lugar. As mais caprichosas arrematam com um laço no topo da redinha. Algumas meninas puxam tanto o cabelo que chegam a ficar com dor de cabeça. As mais rebeldes fazem o coque mal feito e levam bronca da professora. Todo esse ritual, vale dizer, alimenta-se de um padrão estético etnocêntrico, em que o cabelo liso é o modelo.

Em um dos primeiros momentos, antes mesmo de começar a aula, já começam os questionamentos sobre o que se espera como ideal de performatividade do feminino na dança. Pondero, levando em consideração o tamanho do meu cabelo e trabalho que dá para lavar e secar e decido que não existe a menor possibilidade de usar gel. Como gel gruda os fios, seu uso implicaria em ter que lavar os cabelos depois da aula. Em minha rotina, considerando que as aulas acontecem à noite, fazer o coque *comme il faut* implicaria em horas de sono usurpadas, das quais não posso abrir

mão. Chego do trabalho e me troco bem rápido antes de começar a aula. Na maioria das vezes, o coque fica muito mal feito e se desmancha antes do final da aula. Já ouvi inúmeras reclamações sobre isso, pois “coque de bailarina não desmancha”, mas penso na minha idade, respiro fundo e decido que já sou adulta o suficiente para não me submeter a certos assujeitamentos.

Uma situação me marcou especificamente. Ficamos tão habituadas a ver umas às outras de coque que não sabemos como somos de cabelos soltos. Um dia, eu estava na lanchonete que fica ao lado da escola e uma menina de uma extensa cabeleira castanha chegou sorridente e acenando. “Que menina simpática!” – eu pensei. “Deve ter encontrado alguma amiga do ballet!” Só que a menina continuou a sorrir a acenar. Olhei para trás, curiosa por ver para quem ela estava acenando e que não tinha notado sua presença. Ela veio andando em minha direção e eu vi que era comigo que ela estava falando! “Ô minha linda! É você? Eu não tinha te reconhecido!”, respondi quando ela se aproximou. Me dei conta de que eu nunca a tinha visto de cabelos soltos e como ela ficava diferente ostentando toda aquela cabeleira sem estar enjaulada em elásticos, grampos e redinhas!

Momentos como este já aconteceram e foram bem engraçados. Porém, eu não estava nas adjacências da escola e as colegas que encontrei fora do ambiente de costume não usavam nada que as caracterizasse como bailarinas. Na situação narrada, além de estar perto da escola e perto do horário da aula, uma meia rosa por baixo dos shorts denunciava uma bailarina por trás daqueles cabelos soltos.

Em outra situação, encontrei um antigo professor da faculdade em uma lanchonete, no mesmo bairro da escola em que eu fazia aula de ballet na época da graduação, e fui falar com ele. Eu era uma aluna bem participativa e ele me conhecia pelo nome. Eu tinha acabado de sair da aula e estava “vestida de bailarina”, collant e coque. Eu o cumprimentei e ele ficou assustado como se estivesse sendo abordado por uma pessoa completamente estranha dos seus quadros relacionais. Meu coque não estava bem preso e eu o soltei enquanto perguntava se ele não estava me reconhecendo. Cabelos soltos, reconhecimento imediato. E algumas risadas.

No contexto das aulas, a questão geracional está presente o tempo inteiro. Por ser a mais velha, acabo exercendo uma certa liderança dentro do grupo. Tornei-me amiga e conselheira. As colegas vêm me contar dos seus dramas particulares, a fim de ou-

vir alguma solução da “voz da experiência”. Não diminuo os problemas delas, dou conselhos, faço alertas, afinal já fui adolescente e já passei por muitos desafios pelos quais elas estão enfrentando agora. Há momentos que fico sonhando voltar no tempo um pouquinho e suspiro com saudade de quando minhas grandes dificuldades na vida eram a prova de matemática, o trabalho na faculdade ou uma paquera não correspondida.

O pressuposto da experiência da pessoa mais velha parece conferir a esta certa autoridade, e ainda que a sociabilidade que se instaura nesse novo ambiente seja divertida e leve, isso está diretamente ligado à forma como as relações entre gerações estão inscritas em relações de poder (BRITTO DA MOTTA, 1999).

Assim, nas aulas de ballet, sinto-me numa posição privilegiada, pois tenho a chance de ter uma troca muito rica com as alunas mais jovens que compartilham comigo a barra e a sala de ensaio. Elas vibraram junto comigo na minha primeira aula com a sapatilha de ponta, algo muito raro em um ambiente tão competitivo como o mundo do ballet. Nesse universo, a aspiração maior é ser solista e as meninas desde muito novas são estimuladas a competir entre si.

Não consigo perceber entre nós conflitos de gerações, mas e se eu aspirasse a vaga de solista? Conviver com um grupo formado em sua maioria por adolescentes, remete à conhecida crise da adolescência, e talvez por ter sido um período tão difícil no meu próprio curso de vida eu tenha muita sensibilidade com os conflitos e crises das meninas.

François Godard trata da temática, ao afirmar que:

É incontestável que a dita crise da adolescência constitui sempre uma passagem importante da existência individual e que esta passagem ativa relações de uma grande intensidade afetiva entre os pais e filhos. Não é menos contestável que algumas outras passagens que os sujeitos conhecem ao longo de suas existências reativam os confrontos simbólicos que ocorrem nesse momento. (1993, p.86)

Godard assinala que “ao longo do tempo as relações entre gerações se transformam e os lugares significativos dos conflitos se deslocam” (1993, p.86). Ao fazer uma comparação entre dois momentos distintos do meu curso de vida, a adolescência e a vida adulta, situo os deslocamentos dos lugares de conflito sugeridos por Godard.

Crescemos com a falsa impressão de que cada etapa da vida é delimitada por determinadas experiências e/ou rituais. A idade adulta é comumente marcada pelo imaginário popular do casamento e maternidade. Como ainda não passei por nenhuma dessas experiências, acabo por não me entender como adulta “plena”. A minha maior aspiração atual, como mulher adulta, não tem identificação com o senso comum de matrimônio e filhos... o meu desejo mais pulsante é ter independência financeira. Por outro lado, vejo amigas já casadas e/ou com filhos, que ainda contam com a ajuda dos pais, ou outras ajudas intergeracionais para equilibrar as finanças. Considerando as idades, as experiências consideradas como marcadores de geração, elas deixariam de ser adultas plenas porque recebem ajuda financeira?

A reflexão sobre essa pergunta mostra como é delicado e complexo lidar com a categoria analítica idades/geração. Para Mannheim “o problema das gerações é suficientemente importante para merecer uma consideração séria. É um dos guias indispensáveis para uma compreensão da estrutura dos movimentos sociais e intelectuais” (s.d., p.129). Elaine Muller, em uma das suas entrevistas para sua dissertação de mestrado, ouviu de um dos entrevistados que “transição é a vida inteira” (MULLER, 2004).

5 A dor e delícia de dançar na ponta do pé

Crescemos com a falsa impressão de que cada etapa da vida é delimitada por determinadas experiências e/ou rituais. Embora ainda se busque apoio na perspectiva da biologia para lidar com a categoria idades/gerações, as análises que se pautam nos processos sociais parecem ser mais abrangentes, até porque a biologia não dá conta de explicar a complexidade dessa categoria. Para Bourdieu (1983, p.113), que diz que “somos sempre o jovem ou o velho de alguém”.

Conforme se vai avançando na idade, o corpo já não obedece a alguns comandos e já não reage da mesma forma. O impacto que isso pode causar chega a ser brutal. Quando eu era adolescente, se eu tinha um ensaio exaustivo, eu ficava dolorida, mas no dia seguinte já me sentia nova e pronta para outra maratona. Hoje, demoro mais de dois dias para me recuperar.

Assim, quando uma bailarina já não corresponde ao ideal de beleza e agilidade e

perfeição, há uma cisão. Ao significado *bailarina sempre jovem*, “bailarina da poesia”, “bailarina de papel”, apresenta-se o significante *bailarina que envelhece*. Esse signo cortado apresentou-se para mim em uma certa situação, quando, em uma sala de ensaio, eu estava ensinando a coreografia para as demais alunas e me posicionei um pouco à frente, para que todas pudessem me ver e copiar o movimento. Eis que entra na sala uma criança, uma bailarina de uns quatro ou cinco anos – ela olhou para mim e para as meninas e perguntou se eu era a professora. Ora, ela viu as meninas bem mais novas que eu e supôs que, pela minha idade, eu não poderia ser colega de classe das meninas.

Situações como essas podem ser graciosas, mas, em outros casos, as expectativas em torno da bailarina podem ser cruéis. Existe uma máxima no ballet que diz que “se não estiver doendo, tá errado!” – o que é propagado com a maior naturalidade do mundo. A bailarina tem que se apertar numa meia calça, collant, esticar os cabelos e prendê-los em um coque com mil grampos para não sair do lugar e ainda precisa encarar uma série de exercícios difíceis sem reclamar – muito pelo contrário, ouve-se reclamação várias vezes: “murcha a barriga!”, “prende o bumbum”, “respira!”, “não acelerem, escutem a música!”

A sapatilha é um capítulo à parte. Só quem faz ballet (e gosta!) sabe o quanto é emocionante calçar a sapatilha de ponta pela primeira vez. Tem um medo e um entusiasmo desmesurado que chegam no mesmo pacote. A coisa às vezes toma um tom tão solene que a professora vem calçar e amarrar as fitas da sapatilha da novata, em uma espécie de batizado.

Logo de início, o primeiro impacto: não é fácil subir nas pontas, pois isso machuca os pés de verdade. Por que então é sempre o momento mais esperado da aula? Talvez tenha algo a ver com o ritual. Existe toda uma mística que envolve a sapatilha de ponta. Tem uma espécie de protetor que se coloca dentro da sapatilha, que se chama de ponteira ou “coelhinho”, feito em silicone – normalmente é cor de rosa.

A ordem correta quando chega o momento de trocar as pontas na aula é: tirar a sapatilha normal, tirar as ponteiras do recipiente, dar uma sacudidela para tirar o excesso de talco (colocado para evitar o ressecamento do silicone), encaixar as ponteiras nos pés, calçar as sapatilhas de ponta, amarrar as fitas e esconder muito bem escondido o lacinho que sobra. Para finalizar, antes de finalmente ir para barra com

as sapatilhas de ponta, é preciso passar um pouco de breu nas sapatilhas, para frear o movimento. Como tudo no ballet, trata-se de um ritual – e como tal, exige que se observem certas normas, sob risco de desenvolvimento lesões, inclusive. Em uma análise antropométrica dos pés de bailarinos que usam a sapatilha de ponta, Picon e Franchi (2007) investigam lesões decorrentes da utilização dessas sapatilhas e que pode comprometer a coluna vertebral, o quadril, os joelhos, os tornozelos ou os pés, por exemplo.

Considerações Finais

O mais especial de continuar no ballet na idade adulta, é saber que você está ali única e exclusivamente por causa do seu desejo. Muitas meninas entram no ballet por insistência da família, porque a mãe acha bonito, e passam o tempo inteiro se sentindo aborrecidas. Não gostam da música, ficam com dor de cabeça por causa do coque entediadas com os passos.

Nas escolas de ballet tradicionais, as alunas devem se submeter aos exames de Royal se quiserem avançar para outro nível. Quem está no ballet adulto não presta exames – seu nível de cobrança é diferente. Buscar se aperfeiçoar é uma escolha pessoal. Os desafios são autoimpostos e os progressos são recompensadores. Sabe-se a dificuldade de estar ali, seja por motivo financeiro ou laboral e, ao mesmo tempo, driblam-se diversos obstáculos por uma realização pessoal.

O primeiro dia com a sapatilha de ponta é sempre um fiasco. A sensação recorrente que eu tinha era: “não lembrava que isso era tão difícil!” O pé dói, as pernas doem, as costas doem e saio da aula com um sorriso enorme. De repente, eu mal conseguia ficar em pé nas pontas com o apoio da barra e pouco tempo depois já domino exercícios no centro sem apoio nenhum.

Já ouvi várias vezes pessoas me perguntarem com olhar de espanto: “você ainda faz ballet?” e tento sempre responder que sim da forma mais natural possível. A ballet me trouxe disciplina e foco. São aprendizados que levados para todas as instâncias vida. Não tenho vontade de parar e enquanto meu corpo conseguir se adequar, no ritmo dele, pretendo continuar fazendo aulas.

Cada aula é uma minimaratona, que exige determinados rituais que não vivenciei quando resolvi experimentar outras modalidades de dança. A roupa não é livre, embora não tenhamos uma cor de collant específica que deve ser usada como farda, como acontece em outras turmas. Sempre fazemos aula de collant, meia calça, coque e sapatilhas.

A sapatilha de ponta segue tendo uma mística bem peculiar, por vezes nos vejo em uma relação do dominante X dominada, em que eu estou na posição subalterna. Para reverter esse quadro, por vezes as coloco em casa e treino alguns passos para ir me aprimorando e mudar de posição hierárquica.

O ballet segue ocupando uma posição privilegiada na minha vida porque tomou um posto de “lugar de refúgio”. Mesmo que a minha atividade profissional não tenha nada a ver com a dança, é lá que eu me encontro e me reconheço.

REFERÊNCIAS

- ATTIAS-DONFUT, Claudine. **Conscience de génération ET gênese de l'historicité**. In: Sociologie des générations. Paris: PUF,1998, p.187-206.
- BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERGHAUSER, Tatiana Araújo. Corpo, gênero, dança: representações em uma cena contemporânea. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 - Desafios Atuais dos Feminismos. Florianópolis, Santa Catarina, 16 a 20 de setembro de 2013. Disponível em: . Acesso em: dez. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. A 'juventude' é apenas uma palavra. In: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p.112-121.
- BRITTO DA MOTTA, Alda. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. **Cadernos Pagu**, n. 13, p.191-221, 1999.
- DEBERT, Guita G. A antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade. In: LINS DE BARROS, Myriam (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 49-67.
- DEBERT, Guita G. Gênero e envelhecimento. **Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1994.
- ELLIS, C.S.; BOCHNER, A. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. In: DENZIN Norman; LINCOLN, Y. (Ed.) **Handbook of qualitative research**. Thousands Oaks, CA: Sage, 2000, p. 733-768.
- GODARD, Francis. **Le conflit de générations**. Informations Sociales, Paris, n.30, p. 86-92, 1993.
- HOLLANDA, Chico B.; LOBO, Edu. Ciranda da Bailarina. In: **O Grande Circo Místico**. 1 CD. Faixa 8. Som Livre, 1983.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. Artes Cênicas, 2005. Disponível em: <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/236/Christine%20Greiner%200y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf>. Acesso em: mai.2017.
- KELH, Maria Rita. Conflito de gerações: integração e ruptura. SESC. São Paulo, n.3, 1990, p.15-22.
- MANNHEIM, Karl. O problema das gerações. In: **Sociologia do conhecimento**. Porto, Portugal: Res Editora, [s.d.] p.115-176.
- MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- MÜLLER, Elaine. Repensando a problemática da transição à adultez. Contribuição para uma antropologia das idades. Política e Trabalho. **Revista de Ciências Sociais**, n. 31, set./2009, p.107-125.

PICON, Andreja P.; FRANCHI, Silmara S. Análise antropométrica dos pés de praticantes de Ballet Clássico que utilizam sapatilhas de ponta. **Revista Uniara**, n.20, 2007, p.177-188. Disponível em: <http://www.uniara.com.br/legado/revistauniara/pdf/20/RevUniara20_14.pdf>. Acesso em: mai.2017.

PUTNAM, Hilary. A note of progress. In: **Wittgensten, Remarques sur Le Rameau D'Or de Fraser, L'Age d'Homme**, 1982, p.81.

SARDENBERG, Cecília. A mulher frente a cultura da eterna juventude: reflexões teóricas e pessoais de uma feminista “cinquentona”. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6847/1/Cec%C3%ADlia%20Sarde%20A%20mulher%20frente.pdf>>. Acesso em: mar. 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, jul/dez., 1995. p.71-99.

VERSIANI, Daniela B. Autoetnografia: uma aternativa conceitual. **Letras Hoje**. vol. 37, n.34, p.57-72. Porto Alegre, dez./2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/14258/9483>>. Acesso em: mai. 2017.