

# Todo mundo tem pereba

## Ensaio sobre a arte e a construção sócio-cultural das subjetividades

Eduardo Jose Diniz<sup>1</sup>  
[ej.diniz@uol.com.br](mailto:ej.diniz@uol.com.br)

*“E a gente cantar /e a gente dançar  
E a gente não se cansa  
De ser criança/ da gente brincar  
Da nossa velha infância.”*  
Arnaldo Antunes *et alli*, Velha Infância

### Introdução

– “Aquele assim: Todo mundo tem pereba/ marca de bexiga ou vacina...”

Assim, de forma concreta e didática, minha filha de quatro anos respondeu mais uma das várias perguntas que insistentemente lhe endereço, dia sim, outro também: “Qual é sua música preferida?”

Burilava uma idéia trapezista que naqueles dias fixara morada no meu pensamento: escrever sobre a canção infantil. Não fazia idéia de por onde começar. Qual(is) canção(ões) tratar? Qual(ais) cancionista(s) abordar? Que rumo tomar? O que ler? Mobilizar qual(is) teoria(s)? Em qual(is) área(s)? Antropologia? Psicologia? Educação?

Resolvi, quase sem esperança, seguir o que recomenda o “manual do bom fazer antropológico”. Perguntar aos “nativos”. E, assim, minha filha, com uma frase apenas, ofereceu-me o tema e o título deste ensaio.

No que se segue tento desenvolver uma interpretação do papel que a canção “Ciranda da Bailarina”, de Edu Lobo e Chico Buarque, assumiu nesse momento do desenvolvimento da minha filha. Do “estranhamento” desse caso, que me é familiar, em mais de um sentido, procurarei tecer comentários sobre o diálogo que na nossa cultura estabelecemos com a canção, em particular, e a arte, em geral, na construção das nossas subjetividades. Em seguida, procurarei explorar outra face da mesma questão a partir do olhar de bailarinos profissionais

---

<sup>1</sup>. Doutorando em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro sobre sua profissão, sua arte, a disciplina de treinamento e cuidados com o corpo e, claro, a “Ciranda da Bailarina”.

## **Do Balé ao Circo chegando à Ciranda**

A “Ciranda da Bailarina”<sup>2</sup> é a oitava faixa do álbum “O Grande Circo Místico”, de 1983, composto por Edu Lobo (música) e Chico Buarque (letra), sob encomenda para o Balé do Teatro Guaíra, BTG.<sup>3</sup>

O espetáculo de balé “O Grande Circo Místico” foi concebido por Naum Alves de Sousa e Carlos Trincheiras<sup>4</sup>, inspirado no poema homônimo de Jorge de Lima<sup>5</sup> que integra o livro “A Túnica Inconsútil” de 1938.

O referido poema inspira-se na história do Circo Knie<sup>6</sup> “que originou em 1919 o Circo Nacional Suíço e que foi fundado na Áustria, no começo do século XIX, pelo filho do médico da Imperatriz Maria Teresa.” Quadros (2010: 14). Misturando ficção e realidade, o poeta conta a trajetória do circo desde que o filho do médico de câmara da Imperatriz da Áustria, Frederico, que deveria ser médico segundo os planos paternos, apaixonou-se por Agnes, uma equilibrista de uma trupe circense. Desiste da carreira como médico, casa-se com ela, e funda seu próprio circo e uma dinastia circense. O poema segue narrando a história dos descendentes de Frederico e Agnes, artistas do circo Knieps, tanto na dimensão dos números que desempenham no espetáculo, quanto naquela da sua intimidade.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> A letra da canção encontra-se no anexo, a seguir.

<sup>3</sup> Criado em 1969 no Teatro Guaíra em Curitiba, Paraná. Mais sobre o Teatro e seu Balé pode ser encontrado em:

<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=849> e <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2>.

<sup>4</sup> O primeiro roteirizou o espetáculo enquanto o segundo, como diretor e coreógrafo do BTG, dirigiu a primeira montagem do espetáculo que estreou em março de 1983.

<sup>5</sup> Jorge de Lima foi político, médico, poeta, romancista e artista plástico nascido em Alagoas em 1893. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro a partir de 1930. Morreu nesta cidade em 1953. Projetou-se, principalmente, como poeta. Escrevia alexandrinos no início de sua carreira como poeta. Posteriormente, tornou-se reconhecido como um dos principais poetas modernistas. Converteu-se ao catolicismo em 1935 e desde então muitos dos seus poemas passaram a refletir sua religiosidade. O livro “A Túnica Inconsútil” é considerado uma das publicações do auge da sua fase espiritualista.

<sup>6</sup> No poema, Jorge de Lima acrescenta duas letras, formando o nome Knieps.

<sup>7</sup> Em particular, das suas opções religiosas. Como a bisneta de Frederico, Margarete, a domadora de tigres, que, impedida pelo pai, Oto, de ingressar no convento, tatuara em seu corpo a

Termina destacando que “a imprensa”, embora tenha se ocupado tanto do circo Knieps, mal noticiara a sua “verdadeira história”. Lima (1938).

O álbum é uma obra-prima da MPB.<sup>8</sup> Ótimo exemplo de “um estilo de música popular mais sofisticada”, para usar as palavras de Edu Lobo. Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006: 234). Ou do “biscoito fino” os waldiano, nas palavras de José Miguel Wisnik:

*“O fato é que o Brasil é um dos raros lugares do mundo em que foi possível a passagem de uma cultura popular, que faz parte de um repertório de massas, para um nível de densidade poética altíssima. Isso é singular e raro, e só foi possível porque o Brasil é um país desbalanceado de riquezas e pobreza. Viveu-se e continua-se a viver isso, mas houve um momento em que isso se configurou como uma potencialidade do país – canções de um repertório mais elevado, densas, complexas, tendo possibilidade de circularem numa medida realmente incomum para esse tipo de manifestação artística. E isto significa que a massa comeu e come o biscoito fino.”* Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006: 204-205).

O álbum transmite muito bem a inquietação existencialista do poema. As disjunções aparência/essência, persona/pessoa<sup>9</sup> são temas de várias canções. Em “Beatriz”, a canção de amor do álbum, que trata da paixão de Frederico por Agnes<sup>10</sup>, não se sabe se a atriz “mora num arranha-céu”<sup>11</sup> ou “se ela chora num quarto de hotel”. Se “ela é triste” ou “o contrário”, se seu rosto “é pintura” nem se sua vida “é divina”, “é mentira” ou “é comédia”. Na “Valsa dos Clowns” encontra-se um palhaço “charlatão”, um “farrapo humano” que “esparrama tanta gargalhada/ da boca para fora”. Em “A Bela e a Fera” encontra-se uma Fera apaixonada, “um sonhador Titã”, que embora tenha “coração de poeta”, arrombará

---

Via-Sacra do Senhor dos Passos. Ou, ainda, a história das suas filhas gêmeas, Marie e Helene, contorcionistas que se apresentam nuas em números de equilíbrio, mas conservam-se virgens, com suas “almas puras”. “E quando atiram os membros para a visão dos homens/atiram a alma para a visão de Deus.” Lima (1938).

<sup>8</sup> Esse álbum merece não um artigo, mas um livro. Contou com a participação de um time de craques na sua gravação, entre eles, Leo Gandelman, Chico Batera, Rique Pantoja, Nivaldo Ornellas e Chiquinho de Moraes, este último na orquestração e regência. Edu Lobo atribui co-autoria ao orquestrador. Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006: 263). A ficha técnica completa segue no anexo abaixo.

<sup>9</sup> Esta última disjunção, remetida ao trabalho do artista, é um exemplo do uso da metalinguagem, que é uma das características que Naves (2006: 1) destaca na canção popular brasileira. Do comentário sobre o fazer artístico e a distância que se estabelece entre o que se interpreta e o que se vive, em suma, entre a pessoa e a persona, trata várias canções, em particular a “Ciranda da Bailarina”.

<sup>10</sup> Que Chico Buarque transformou em Beatriz em homenagem à Beatrice, paixão de Dante Alighieri, e a colocou dançando “no sétimo céu”. Aliás, a menção a “divina” e a “comédia” no verso final da canção também dá pistas desta homenagem.

<sup>11</sup> Cujas paredes podem ser “feitas de giz”.

a janela se a Bela não lhe abrir o coração. Em “A História de Lily Braun” a estrela, uma vez casada, receberá do marido o amor de esposa e não o amor de “star”<sup>12</sup>. Do que ela conclui, “nunca mais romance (...) nunca mais feliz”.

A “Ciranda da Bailarina” apresenta o personagem da bailarina como uma entidade mítica, quase divina, que não tem os defeitos comuns a todos. Somos lembrados, repetidas vezes dos defeitos, das doenças, dos problemas, da sujeira, dos medos que todos temos, e que apenas ela, a bailarina, não tem.<sup>13</sup>

É uma canção que suscita a identificação, quase imediata, das crianças.<sup>14</sup> Vários aspectos contribuem para esse resultado: a melodia, a orquestração, os intérpretes, a técnica além da estrutura poética. Em primeiro lugar, porque é comum que as crianças, sobretudo as meninas, façam aulas de balé na infância.<sup>15</sup> Por outro lado, a melodia alegre e simples e a estrutura poética, com seu jogo de rimas, aliterações e repetições, rico em imagens comuns ao universo infantil, como pereba, vacina, ameba, falta de maneira, irmão zanolho, piolho, bigode de groselha, primeiro namorado e mesmo a falta de pentelhos<sup>16</sup>, também contribui para a identificação das crianças. Além disso, a opção pela gravação da canção no álbum tendo um coro infantil como seu intérprete convida a uma maior identificação das crianças com a canção.<sup>17</sup> Mais ainda, a “Ciranda da Bailarina” é

---

<sup>12</sup> Esse jogo de rimar palavras em português com palavras em inglês, como please/febris, romance/dancing, um/zoom, cheese/feliz, luz/blues, scotch/noite, star/altar, tem resultado soberbo. Um jogo primoroso entre o coloquial e o complexo, “o fino e o grosso”.

<sup>13</sup> Significativamente, a despeito da “mensagem” de que todos têm defeitos, a canção que despertou na minha filha a identificação com a bailarina. Disse-me ela, numa das vezes que ouvimos juntos a canção: “Eu também não tenho um primeiro namorado, né? Porque eu sou bailarina.” Retornarei a essa idéia da bailarina como imagem da perfeição adiante.

<sup>14</sup> De fato, uma consulta ao Youtube retorna dezenas de apresentações infantis de balé embaladas pela “Ciranda da Bailarina”, além, claro, de várias regravações realizadas por artistas voltados, ao menos em parte, para o público infantil, como Adriana Calcanhoto e Sandy.

<sup>15</sup> É comum que bailarinos profissionais iniciem-se muito novos na carreira. Em geral, a partir dos três e até os nove ou dez anos, antes da entrada na adolescência. De fato, os primeiros sinais da maturidade corporal tendem a afastar a maior parte das meninas do tipo físico mais adequado para a prática do balé. Na entrada da adolescência, a questão da profissionalização se coloca para aquelas que mantêm o biótipo longilíneo. Retornarei a esse tema a seguir.

<sup>16</sup> Embora a palavra “pentelho” tenha sido suprimida na gravação do álbum.

<sup>17</sup> Laing (1997: 418). Pelo menos para o público infantil, essa identificação parece -me produzir *juissance* mais do que *plaisir*. Afinal, a brincadeira é a principal forma de interação das crianças com o mundo. E, ao brincar, não se confirma apenas para as crianças um *status-quo*, mas apresentam-se, testam-se e negociam-se diversas formas diferentes de interagir com o mundo que as cercam, o que implica um questionamento permanente. Talvez, para esse público, essa distinção seja inadequada posto que “a diferença entre as crianças e os adultos (...) é quantitativa; a criança não sabe menos, sabe outra coisa” Cohn (2009: 33). Retornarei a esse ponto adiante.

a única canção do álbum em que se usa um sintetizador.<sup>18</sup> Tal opção contribui para sugerir ao ouvinte a sonoridade de uma caixa de música, reforçando a remissão ao universo infantil. Por fim, cabe destacar que a ciranda também remete às danças de roda do universo das crianças.<sup>19</sup>

## As canções, os mitos e a “educação sentimental”

Lévy-Strauss, na “Abertura” do seu livro “O Cru e o Cozido”, aproximou os mitos, e sua análise, da música.

*“[O] desígnio do compositor se atualiza, como o do mito, através do ouvinte e por ele. Em ambos os casos, observa-se com efeito a mesma inversão da relação entre o emissor e o receptor, pois é, afinal, o segundo que se vê significado pela mensagem do primeiro: a música se vive em mim, eu me ouço através dela.” Lévy-Strauss (1991: 37).*

Os mitos são também “(...) frequentemente cantados, sua recitação é geralmente acompanhada de uma disciplina corporal” como a música. Ambos mobilizam “ao mesmo tempo as ideias e as emoções”. “A música expõe ao indivíduo seu enraizamento fisiológico, a mitologia faz o mesmo com o seu enraizamento social.” Lévy-Strauss (1991: 48).

A canção mobiliza tanto as palavras quanto a música. Nesse sentido, pode ser vista como um meio para a transmissão desse mesmo tipo de conteúdo de enraizamento social sobre o suporte e amplificação do apelo emocional e fisiológico da música.

---

<sup>18</sup> Um Obberheim OB-XA, tocado por Chiquinho de Moraes e Rique Pantoja. Do mesmo modelo utilizado na célebre canção “Jump” do Van Halen, gravada em 1984. Curiosa e sugestivamente, o verbete sobre tal canção na Wikipedia, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jump\\_\(Van\\_Halen\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jump_(Van_Halen)), associa o uso de sintetizadores com uma inflexão da banda no sentido de uma música mais pop, segundo os gostos musicais dos anos 80. Sugerindo, a um só tempo, que a popularidade dessa canção deva-se, ao menos em parte, ao uso do sintetizador e que tal opção melhorou a posição da banda no mercado.

<sup>19</sup> Considerando a influência que ambos, Edu Lobo e Chico Buarque, reconhecem ter de Villa Lobos, remete também às gravações das cirandas por este último. Tal aproximação do repertório popular remete, por sua vez, ao projeto modernista, nesse caso numa orientação mais própria a Mário de Andrade, no que se refere à apropriação de elementos da cultura popular na construção de uma cultura brasileira moderna. Veja sobre esse ponto, por exemplo, Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006: 203-204) e Naves (2006: 6).

Bôas (2010) empreende um exercício interessante de buscar na obra de Chico Buarque os arquétipos que o autor mobiliza.<sup>20</sup> Tal exercício faz eco com as palavras do próprio autor:

*“Acho que eu tenho essa marca. (...) Quando comecei a fazer música profissionalmente, meu primeiro foi para o teatro. (...) Então a minha música, principalmente nos anos 60 e 70, está muito ligada a teatro e a cinema, temas compostos para personagens, para situações que não são minhas, não são pessoais. Aí vai entrar naquela história das músicas no feminino e tal, aquilo é uma necessidade dramaturgica mesmo, que depois permanece. De certa forma, acho que ficou sendo um pouco a minha linguagem. Mesmo que eu escreva hoje uma canção que não tenha a ver com o teatro, permaneceu algo dessa experiência no meu processo de criação.”* Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006: 171).<sup>21</sup>

Nesse sentido, ao “contru[ir] para personagens”<sup>22</sup> o autor estaria captando as personalidades ideais da nossa cultura ou, em outros termos, os papéis sociais que definem o lugar dos indivíduos na nossa sociedade.<sup>23</sup>

Para Vigotski toda a obra de arte teria tal característica. “[T]odas as formas de imaginação criativa contêm em si elementos afetivos.” Isto é, todo sentimento que uma construção da fantasia evoca é verdadeiro, franco e profundo, “realmente vivenciado pela pessoa. E dela se apossa.” Vigotski (2009: 28). Esses sentimentos, ao adquirirem a concretude da experiência, passam a existir realmente no mundo e a influir sobre outras coisas. É o homem que cria a obra de arte e é ele que é afetado por ela, dessa forma, “[a] reação estética condensa emoções (...) que se resolvem na geração de novas emoções.” Trata-se, assim, a obra de arte, “de uma *técnica social do sentimento*.” Vigotski (2009: 131).

A arte pode, portanto, ser vista como um instrumento do processo, formal ou informal, da educação. Segundo Vigotski, o desenvolvimento do pensamento vai do social para o individual. Isto é, a subjetividade vai se construir na relação intersubjetiva, sendo a linguagem a ferramenta mais importante desse processo, não apenas como meio de comunicação, mas, principalmente, como instrumento na construção da estrutura cognitiva que permite, entre outras coisas,

---

<sup>20</sup> O uso do termo “arquétipo”, substantivo masculino, do grego *arkhétupon*, segundo o Michaelis: “[m]odelo dos seres criados” ou “[o] que serve de modelo ou exemplo, em estudos comparativos; protótipo”, faz referência ao trabalho de Carl Gustav Jung que fez do estudo dos mitos parte central da sua teoria psicológica.

<sup>21</sup> Veja também, sobre o mesmo tema: Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006:192 a 194).

<sup>22</sup> Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006:192).

<sup>23</sup> Cohn (2009: 14-15). Retornarei a esse tema a seguir.

o controle do comportamento. Na infância mais tenra a percepção da criança é dominada pelos objetos reais. Na interação com o seu meio, principalmente por meio de atividades lúdicas<sup>24</sup>, as crianças vão aprendendo a substituir os objetos reais pelas suas representações. As situações vividas na brincadeira servem para exercitar, no plano do imaginário, a capacidade de organizar tanto seu comportamento quanto os significados que a criança dá ao seu mundo.<sup>25</sup>

Pode bem ser que a diluição das hegemonias tenha tirado da música a centralidade que teve, por exemplo, nos anos 60 e 70, na reflexão social brasileira. Naves, Coelho e Bacal (orgs.) (2006: 212). No entanto, a canção em particular, assim como a arte em geral, ainda carregam em si, ao menos virtualmente, esse potencial. Pelo menos, é o que a identificação infantil com a canção “Ciranda da Bailarina” parece sugerir. Uma educação sentimental que, nesse caso pelo menos, arregimenta e instrui o sentimento e também o corpo, pela identificação com o personagem<sup>26</sup> da Bailarina.

## Sílfides<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Henry Wallon explora a relação dialética entre o desenvolvimento cognitivo, o desenvolvimento emocional e o desenvolvimento motor. Essa é uma linha de questionamento que, embora não pretenda explorar no âmbito deste ensaio, promete boa pauta para futuras incursões nesse tema.

<sup>25</sup> O recurso a Vigotski ajuda a compreender a complexa interação que a criança estabelece com seu meio durante o seu próprio desenvolvimento. Sua taxonomia dos processos de desenvolvimento do sujeito pode-se resumir nos seguintes níveis: *filogenético*, onde a biologia joga seu papel; *sociogenético*, onde é a história dos grupos sociais que importa; *ontogenético*, que diz respeito à história do sujeito e; *microgenético*, onde se enfoca desenvolvimentos de aspectos específicos dos repertórios dos sujeitos. Sobretudo os dois últimos níveis remetem a processos específicos da trajetória dos sujeitos que serão tanto melhor compreendidos quanto mais investir-se em levar a sério a questão da sua agência. No caso do desenvolvimento infantil, da agência das crianças. O aprendizado não se resumiria, portanto, a transmissão de personalidades e/ou papéis sociais considerados ideais, mas uma negociação ativa com eles. Tal procedimento ajuda a evitar os excessos tanto de uma posição estritamente culturalista, quanto daquela estrutural-funcionalista. Ainda que se possa sugerir uma pendência mais anunciada em favor da primeira. Cohn (2009: 11 - 21).

<sup>26</sup> O mito ou o arquétipo, como se preferir.

<sup>27</sup> Segundo o Michaelis: substantivo feminino, do francês *sylphide*, silfo feminino. Espírito elementar do ar, segundo os cabalistas. Ou, ainda, gênio do ar, nas mitologias céltica e germânica. No uso coloquial figura feminina delicada, franzina, sutil e graciosa.

Há várias referências na internet sobre o espetáculo de balé, La Sylphide, de 1827. Tal espetáculo é um marco histórico porque representou o início da era romântica no balé. A bailarina principal, Marie Taglioni, filha do coreógrafo, foi a primeira bailarina a usar as sapatilhas de ponta que o seu pai inventara. Essa inovação faz a bailarina ficar em um nível elevado e parecer leve, o que acabou se consagrando como símbolo da bailarina. Veja, por exemplo, [http://en.wikipedia.org/wiki/Romantic\\_ballet](http://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_ballet) e <http://www.corpoedanca.com.br/histballetclassico.htm>.

Mas como é encarnar esse papel? Haveria alguma característica prevalente entre bailarinos profissionais que o mito da bailarina veicule e, ao mesmo tempo, informe de maneira mais abrangente sobre a nossa cultura? Afinal, o que se ensina às crianças através do mito da bailarina?

A medicina desportiva atentou para risco de transtorno alimentar entre bailarinos profissionais.<sup>28</sup> As demandas físicas da profissão, que enfatizam o baixo peso corporal, tenderiam a despertar, por um lado, o desejo de ter uma silhueta consideravelmente mais esguia do que o que deseja a média da população de referência e, mesmo, mais esguia do que o que é percebido como silhueta mais saudável. Por outro lado, a auto-percepção da própria silhueta tende a ser bastante crítica, ou seja, prepondera entre os bailarinos profissionais a percepção de que precisaram emagrecer, ainda que seus pesos e índices de massa corporal, estejam abaixo do considerado normal ou saudável e dentro do que se espera de bailarinos profissionais. A prevalência de tal padrão de imagem corporal é encarada como um fator de risco para o desenvolvimento de transtornos alimentares, mais do que o peso ou o índice de massa corporal. Ribeiro e Veiga (2010: 102).

Tal efeito não se restringe ao universo dos bailarinos profissionais. Haas, Garcia e Bertolletti (2010) encontram comportamento semelhante em grupo de dançarinas profissionais de jazz em Porto Alegre. E, no que chama mais a atenção, pelo menos para os propósitos deste ensaio, Avkard, Henderson e Wonderlich (2004), conforme citado em Haas, Garcia e Bertolletti (2010: 185), detectaram, num estudo com universitárias americanas, que aquelas que dançaram balé na infância têm maior tendência ao desenvolvimento de transtornos alimentares.

*“Constatou-se também tendência ao **perfeccionismo** e menor massa corporal em mulheres que já dançaram, evidenciando-se que a ênfase na **disciplina** e estética corporal adequada para dançar desperta e/ou acentua certas características das meninas praticantes de dança, que as acompanham até a idade adulta”.* Haas, Garcia e Bertolletti (2010: 185. Ênfases minhas).

Reis e Zanella (2010) produzem um olhar diverso, porém, em certo sentido, complementar, ao exposto acima. Seu foco é a construção da

---

<sup>28</sup> Veja, por exemplo, Ribeiro e Veiga (2010) e Haas, Garcia e Bertolletti (2010).

subjetividade através da dança, em particular, da dança do ventre.<sup>29</sup> Segundo as autoras, “a dança do ventre objetiva também como o aprendizado de um certo modo de ser feminino” que é a um só tempo, subjetivo e objetivo “pela forma como constrói esteticamente o corpo da bailarina, inscreve nele as marcas de um lugar socialmente reconhecido como feminino”. Assim, “mais do que apresentar um produto estético, constitui-se como ‘um processo em que um sujeito se esteticiza.’ (Reis, 2007: p. 57).” Dificulta, portanto, a “separação entre arte e vida”. E informa “uma compreensão do sujeito relacional dessa atividade como devir estético” sugerindo a investigação “[d]as especificidades do processo de constituição do sujeito mediado por essa e outras formas de arte.” Reis e Zanella (2010: 155).

Para aprofundar a compreensão da dimensão da construção da subjetividade no balé clássico, não encontrando referências bibliográficas sob tal temática<sup>30</sup>, entrevistei um casal de bailarinos profissionais do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Renata Tubarão e Paulo Ricardo de Oliveira.

– “Você já viu o filme ‘Cisne Negro’? É exatamente daquele jeito!”

Nossa conversa começou com essa afirmativa. O meu interesse sobre o universo do balé clássico foi atendido sucintamente com a remissão ao filme.

Mas há controvérsia entre os bailarinos sobre esse ponto. “Isso não é uma opinião geral, não.” “Bailarinos que assistiram [o filme] achavam que isso era uma situação muito fictícia. Que não acontecia, não.”

Sugeriram haver uma relação entre a habilidade de olhar o meio, “a vida mesmo” do bailarino, “de fora”, com a relação que as bailarinas estabelecem com as suas mães.<sup>31</sup> “A menina bailarina tem a mãe ali que muitas vezes projeta os

---

<sup>29</sup> O(s) feminino(s) construído(s) na dança do ventre é (são), evidentemente, diferente(s) daquele(s) do balé clássico. Tal distinção se coloca, inclusive, pelo uso do substantivo “bailarina” para designar apenas as dançarinas de balé clássico, preconizado neste meio. Reis e Zanella (2010) usam “bailarina” para designar também as dançarinas da dança do ventre, por exemplo, à página 152.

<sup>30</sup> Pesquisei, além da biblioteca da PUC-Rio, o acervo digital do Scielo e o Google Academics.

<sup>31</sup> O que sugere algo como a “toxina materna” de Spitz (1979) que é perfeitamente visível na relação entre a bailarina protagonista do filme “Cisne Negro”, Nina Sayers (Natalie Portman), e a sua mãe, Erica (Barbara Hershey), com quem mora. Sugestivamente, nesse ponto, meus entrevistados se ativeram à relação entre meninas bailarinas e as suas mães. Pode-se remeter essa

sonhos dela na criança.” Ter ou não uma “mãe de bailarina” faz diferença quando a menina se vê envolvida no nesse meio. “O perigo de uma perturbação (...) [se tiver] a loucura de uma mãe (...) pode influenciar, sim, e chegar nessa fase [da profissionalização] já sem controle.” “A menina está envolvida ao ponto de não conseguir enxergar essas coisas.” Isto é, apresentando transtornos alimentares o que não deveria acontecer, “não deveria ser assim.”

Não ter uma “mãe de bailarina” permite ter “um outro olhar sobre a dança”:

*“Pode até ser [que haja muita competição entre os bailarinos, como no esporte], mas no balé você tem que ser artista e acho que o artista não espera isso. É diferente. Porque minha mãe nunca [foi] mãe de bailarina eu não tenho essa coisa da competição tão formada na minha cabeça. Acho que eu tenho que fazer é entrar em cena e dar o melhor de mim. E não é pra receber nada em troca. É pra deixar alguma coisa para aquelas pessoas que me assistiram. (...) O papel do artista é esse: é deixar alguma coisa e não querer o aplauso. Esse meio de competição envolve isso: você querer o aplauso. É por isso que o balé se distancia, ao mesmo tempo que ele é assim essa coisa de alta performance, ele vai além nesse sentido (...) se você for um artista de verdade.” Renata Tubarão, 21 de novembro de 2011.*

No entanto, mesmo enxergando a competição “de fora”, isto é, com parcimônia, como “o figurino é sempre muito coladinho”, “deixa o corpo sempre muito a mostra” e como se “passa muitas horas no treino, de frente para o espelho”, “o pior inimigo”, a cobrança no que diz respeito à auto-imagem corporal se estabelece, de forma internalizada.

As crianças no balé, portanto, aprendem, internalizam<sup>32</sup> esse padrão, mesmo que tenham vocação para a atividade artística<sup>33</sup> e não tenham uma “mãe de

---

questão, assim, a uma diferença entre os papéis sociais da mulher e do homem, algo já amplamente tratado pela literatura sobre a antropologia do corpo e sobre a construção dos papéis de gênero. O balé teria, portanto, mais aderência com um papel socialmente mais aceito para as mulheres, enquanto, para os homens aponta para um comportamento sexual desviante. Respondendo sobre a trajetória que o levava ao balé, Paulo Ricardo, se refere ao fato da irmã ter feito balé na infância. Ele entrou no balé, aos 18 anos, acompanhando a irmã a convite da dona da academia, que ele também frequentava, mas para aulas de judô. Não se remeteu, portanto, a um possível projeto materno ou mesmo familiar. Remeteu-se ao seu tipo físico moldado pela participação em competições de ciclismo na infância e ao fato de “sempre ter namorado bailarinas”, as amigas da irmã. Fala, ainda, do preconceito com homens heterossexuais no balé. Segundo ele, é comum a presença de homens homossexuais no meio, já que o balé no Brasil “funciona meio como uma válvula de escape” porque “é um lugar em que ele [o homossexual masculino] vai ser acolhido”. Não explorarei esse ponto nesse ensaio.

<sup>32</sup> Nos primeiros contatos sobre o ensaio e a possibilidade de conceder -me uma entrevista, Renata respondeu com a seguinte frase ao meu comentário sobre a questão da disciplina e do

bailarina”. “É uma brincadeira, claro, mas, você pode ter certeza, existe uma disciplina que ela está aprendendo.” A capacidade de um julgamento menos competitivo e mais artístico enfatiza o aspecto mais autônomo e positivo desse aprendizado: “É um aprendizado muito bom, sim.”

## Comentários finais

A arte e os mitos partilham a capacidade de veicular valores e papéis sociais do repertório das culturas que os produziram. E, como as emoções que suscitam são vividas na dimensão do real, a arte e os mitos podem produzir consequências nessa mesma dimensão, isto é, na vida real dos envolvidos na sua produção, veiculação e apreciação.

A canção “Ciranda da Bailarina” informa sobre uma dessas figuras míticas da cultura ocidental.<sup>34</sup> A identificação com tal mito informa às crianças, em particular às meninas, um modo de ser feminino. Uma feminilidade frágil, graciosa, sutil e delicada. Informa e permite experimentar, ainda, a rigidez disciplinar, o esforço, o perfeccionismo, necessário para alcançar, para encarnar, esse modo de ser feminino.<sup>35</sup> É uma das formas de apresentar como valor às crianças a noção de perfeição. Afinal, “o que é perfeito, é belo”.

É importante destacar, por fim, que para levar a sério a agência dos sujeitos na construção da sua subjetividade é importante levar-se em conta o diálogo que se estabelece entre os produtores e os apreciadores da arte, entre

---

perfeccionismo que o balé clássico ensina: “Interessante você falar disso, porque eu sempre achei que esse perfeccionismo fosse uma coisa minha.”

<sup>33</sup> No mesmo trecho da entrevista Paulo Ricardo vincula a noção de belo e a noção de perfeição. Segundo ele: “É belo o que é perfeito.” E, enquanto os atletas “lutam por frações de segundo”, os bailarinos “lutam por frações de beleza”. É interessante notar que nesse ponto os entrevistados estabelecem uma disjunção entre competição e arte. Se é arte não é competição e *vice-versa*. No esporte pode-se “fazer barulho”, “fazer cara feia”, enquanto no balé “tudo tem que se passar como num sonho bom” a despeito de toda a exigência física que impõe.

<sup>34</sup> Nesse sentido, a canção pode ser vista como exemplo da antropofagia modernista na produção cultural brasileira porque transforma um símbolo da cultura ocidental, a bailarina, em uma ciranda, ritmo da cultura popular brasileira. Numa composição de inegável beleza.

<sup>35</sup> A entrevista da revista “Isto é” da semana de 14/12/2011 foi realizada com Ana Botafogo, que talvez seja a bailarina brasileira mais conhecida. A reportagem se inicia com uma referência à “Ciranda da Bailarina” e o principal assunto que aborda é a perspectiva da aposentadoria próxima da bailarina, as dores e dificuldades que estão reservadas para quem encarna tal personagem sem defeitos. Veja,

[http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/182178\\_VOU+PENDURAR+AS+SAPATILHAS+](http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/182178_VOU+PENDURAR+AS+SAPATILHAS)

artistas e seu público. Mesmo no que diz respeito às crianças. Tal diálogo pode e deve, a um só tempo, ser visto como consumo e produção de cultura. Afinal, como comunica a canção já no seu título, trata-se de uma ciranda, isto é, uma cantiga infantil, mas também uma dança de roda, realizada em grupo.

## **Referências bibliográficas**

ACKARD, D. M., HENDERSON, J.B., WONDERLICH, A. L. “The Associations Between Childhood Dance Participation and Adult Disordered Eating and Related Psychopathology”, *Journal of Psychosomatic Research*, v. 57, nº 5, nov/2004, págs.: 485-490.

BÔAS, F. L. V. “Agora Eu Era Herói: Estudo dos arquétipos junguianos no discurso simbólico de Chico Buarque”, Rio de Janeiro: Achiamé, 2010.

COHN, C. “Antropologia da Criança”, *Ciências Sociais Passo -a-Passo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

COHN, C. “Educação escolar indígena: para uma discussão de cultura, criança e cidadania ativa”, *Perspectiva*, v. 23, nº 2, págs. 485 -515, Florianópolis, jul/dez 2005.

GALVÃO, I. “Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil”. Petrópolis: Vozes, 2001.

HAAS, A. N., GARCIA, A. C. D. e BERTOLETTI, J. “Imagem Corporal e Bailarinas Profissionais”, *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, v. 16, nº 3, págs. 182-185, mai/jun 2010.

KATER, C. “Qual Ciranda da Bailarina?” Versão eletrônica, julho de 2008. <http://carloskater.com/?p=250>.

LAINING, D. “Listening to Punk” in “GELDER, K. e THORNTON, S. (eds.) “The Subcultures Reader” London e New York: Routledge, 1997, págs. 406 -419.

LÉVY-STRAUSS, C. “O Cru e o Cozido (Mitológicas v.1)”, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NAVES, S. C., COELHO, F. O. e BACAL, T. (orgs.) “A MPB em Discussão: Entrevistas”, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

QUADROS, D. “O Grande Circo Místico e a crítica brasileira”. Anais do 1º Simpósio de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Tuiuti do Paraná. Eletras, vol. 21, n.21, dezembro de 2010. [www.utp.br/eletras](http://www.utp.br/eletras).

REIS, A. C. e ZANELLA, A. V. “A Constituição do Sujeito na Atividade Estética da Dança do Ventre”, Psicologia & Sociedade, v. 22, nº 1, págs. 149 -156, 2010.

RIBEIRO, L. G. e VEIGA, G. V. “Imagem Corporal e Comportamentos de Risco para Transtornos Alimentares em Bailarinos Profissionais”, Revista Brasileira de Medicina do Esporte, v. 16, nº 2, págs. 99-102, mar/abr 2010.

SPITZ, R. A. “O Primeiro ano de Vida: um estudo psicanalítico do desenvolvimento normal e anômalo das relações objetais”. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

VIGOTSKI, L. S. “Imaginação e Criação na Infância: ensaio psicológico: livro para professores”, São Paulo: Ática, 2009.

VIGOTSKI, L. S. “The Psychology of Art”, Cambridge e London: The MIT Press, 1971.

## **Anexos**

### **Ciranda da Bailarina**

**Chico Buarque**

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 **cocaira**  
Verruga nem **frieira**  
Nem falta de **maneira**  
Ela não **tem**

Futucando **bem**  
Todo mundo tem **piolho**  
Ou tem cheiro de **creolina**  
Todo mundo tem um irmão meio **zarolho**

Só a bailarina que não **tem**

Nem unha **encardida**  
Nem dente com **comida**  
Nem casca de **ferida**  
Ela não **tem**

Não **livra ninguém**  
Todo mundo tem **remela**  
Quando **acorda às seis da matina**  
Teve **escarlatina**, ou tem **febre amarela**

Só a bailarina que não **tem**

Medo de **subir**, **gente**  
Medo de **cair**, **gente**  
Medo de **vertigem**  
Quem não **tem**

Confessando **bem**  
Todo mundo faz **pecado**  
Logo assim que a missa **termina**  
Todo mundo tem um primeiro **namorado**

Só a bailarina que não **tem**

Sujo atrás da **orelha**  
Bigode de **groselha**  
Calcinha um pouco **velha**  
Ela não **tem**

O padre **também**  
Pode até ficar **vermelho**

Se o vento levanta a **batina**  
Reparando **bem**, todo mundo tem pent**elho**\*  
Só a bailarina que não **tem**

Sala sem mob**ília**  
Goteira na vas**ilha**  
Problema na fam**ília**  
Quem não **tem**

Procurando **bem**

Todo mundo **tem**...

## O Grande Circo Místico

Jorge de Lima (1893-1953)

O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps -  
resolveu que seu filho também fosse médico,  
mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,  
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps  
de que tanto se tem ocupado a imprensa.  
Charlotte, filha de Frederico, se casou com o *clown*,  
de que nasceram Marie e Oto.  
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora  
que tinha no ventre um santo tatuado.  
A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre  
quis entrar para um convento,  
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,  
e Margarete continuou a dinastia do circo  
de que tanto se tem ocupado a imprensa.  
Então, Margarete tatuou o corpo  
sofrendo muito por amor de Deus,  
pois gravou em sua pele rósea  
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.  
E nenhum tigre a ofendeu jamais;  
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,  
quando ela entrava nua pela jaula adentro,  
chorava como um recém-nascido.  
Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,  
pois as gravuras sagradas afastavam  
a pele dela o desejo dele.  
Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu  
e era homem fera derrubou Margarete e a violou.  
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.  
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.  
Mas o maior milagre são as suas virgindades  
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;  
são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;  
é a sua pureza em que ninguém acredita;  
são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;  
mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.  
Marie e Helene se apresentam nuas,  
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros  
que parece que os membros não são delas.  
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.  
Marie e Helene se repartem todas,  
se distribuem pelos homens cínicos,  
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.  
E quando atiram os membros para a visão dos homens,  
atiram a alma para a visão de Deus.  
Com a verdadeira história do grande circo Knieps  
muito pouco se tem ocupado a imprensa

## **Ficha Técnica d'O Grande Circo Místico**

A bela e a fera (Tim Maia)  
Ciranda da bailarina (Coro infantil)  
O circo místico (Zizi Possi)  
Na carreira (Chico Buarque Edu Lobo)  
Meu namorado (Simone)  
Todas as composições de Edu Lobo e Chico Buarque.  
Obra criada para o Ballet Guaíra  
Concepção e Roteiro: Naum Alves de Souza  
Orquestração e Regência: Chiquinho de Moraes

### **Abertura Do Circo**

Piano: Cristovão Bastos  
Piano Rhodes: Antônio Adolfo  
Minimoog: Chiquinho de Moraes  
Baixo Acústico: Sérgio Barroso  
Percussão (Caixa e Prato): Paschoal Meirelles  
Percussão (Bombo): Jorge de Oliveira  
Bells e Xilofone: Pinduca  
Clarinete e Requinta: José Botelho  
Flautas e Piccollos: Celso Woltzenlogel e Paulinho Guimarães  
Trompas: Zdenek Svab, Antônio Cândido e Luiz Cândido  
Sax-Alto: Netinho  
Sax-Tenor: Leo Gandelmann  
Sax-Barfano: Aurino  
Trompetes: Bidinho, Hamilton e Márcio Montarroyos  
Trombones: Edmundo Maciel, Edson Maciel, Flamarion e Serginho..

### **Beatriz**

Piano: Cristovão Bastos.  
Cordas(\*)

### **Valsa Dos Clowns**

Piano Rhodes: Antonio Adolfo  
Baixo Acústico: Sérgio Barroso  
Percussão: Chico Batera e Paschoal Meirelles  
Violões: Edu Lobo e Nelson Angelo.  
Clarinete: José Botelho Flauta: Mauro Senise  
Cordas (\*)

### **Opereta Do Casamento**

Coro: Luna, Márcia Ruiz, Maucha Adnet, Regininha, Rosa Lobo, Verônica Sabino, Chico Adnet, Dalmo Medeiros, Márcio Lott, Paulinho Pauleira, Paulo Roberto, Ronald Vale e Zé Luiz  
Solo: Regininha e Zé Luiz.  
Piano: Cristovão Bastos  
Baixo Acústico: Sérgio Barroso  
Percussão (Prato e Caixa): Paschoal Meirelles  
Percussão (Bombo): Jorge de Oliveira  
Clarinete e Requinta: José Botelho  
Fagote: Noel Devos  
Trompas: Zdenek Svab, Antônio Cândido e Luiz Cândido  
Flautas: Celso Woltzenlogel e Paulinho Guimarães  
Piccolo: Celso Woltzenlogel  
Sax-Alto: Netinho  
Sax-Tenor: Biju  
Sax-Barítono: Aurino  
Trompetes: Formiga, Hamilton, Márcio Montarroyos  
Trombones: Edmundo Maciel, Edson Maciel e Flamarion

Cordas(\*).

### **A História De Lily Braun**

Piano Yamaha: Cristovão Bastos  
Baixo Acústico: Ken Wild  
Bateria: Paulinho Braga  
Guitarra: Hélio Delmiro  
Flauta: Mauro Senise  
Clarinetes: Biju, Macaé, Mazinho e Zé Bodega  
Sax-Alto: Macaé e Netinho  
Sax-Tenor: Biju e Zé Bodega.  
Sax-Barítono: Aurino.  
Trompetes: Barreto, Formiga, Hamilton e Niltinho  
Trombones: Berto, Edmundo Maciel, Jessé e Manoel Araújo.

### **Meu Namorado**

Piano Yamaha: Cristovão Bastos.  
Baixo Elétrico: Jamil Joanes  
Bateria: Paulinho Braga  
Gaita: Maurício Einhorn  
Harpa: Dorothy Ashby  
Cordas (\*).  
Sobre Todas As Coisas  
Violão: Gilberto Gil.

### **A Bela E A Fera**

Piano Yamaha: Chiquinho de Moraes  
Piano Rhodes Raimundo Nicioli  
Baixo Elétrico: Jamil Joanes  
Sax-Alto: Oberdan Magalhães  
Sax-Tenor: Nivaldo Ornellas  
Sax-Barítono: Leo Gandelmann .  
Trompetes: Bidinho e Márcio Montarroyos  
Trombone: Serginho  
Cordas (\*).

### **Ciranda Da Bailarina**

Crianças: Bebel, Isabel, Lelê, Luiza, Mariana, Silvinha, Bernardo, Cristiano e Kiko  
Arregimentação e Regência: Cristina.  
Sintetizador OB-XA: Chiquinho de Moraes e Rique Pantoja.

### **O Circo Místico**

Piano Yamaha: Cristovão Bastos.  
Piano Rhodes: Antônio Adolfo  
Baixo Elétrico: Jamil Joanes  
Bateria: Paulinho Braga  
Cordas(\*).

### **Na Carreira**

Piano Yamaha: Cristovão Bastos  
Baixo Elétrico: Jorjão  
Bateria: Paulinho Braga  
Clarinete: Mazinho  
Oboé: Braz  
Fagote: Noel Devos  
Trompas: Antônio Cândido, Luciano e Luiz Cândido  
Flautas: Celso Woltzenlogel e Paulinho Guimarães  
Sax-Alto: Netinho  
Trompete: Hamilton  
Trombones: Berto, Edmundo Maciel, Jessé e Manoel Araújo.

Cordas (\*)

**Orquestra De Cordas**

Violinos: Giancarlo Pareschi (spalla), Aizik Geliër, Alfredo Vidal, Carlos Hack, Francisco Perrota, João Daltro de Almeida, Jorge Faini, José Alves, Luiz Carlos Marques, Marcelo Pompeu, Michel Bessler, Walter Hack, Paschoal Perrota, André Charles Guetta (Faixas A2 e B3), João de Menezes (Faixa 5B), José de Lana (Faixa 5B) e Virgílio Arraes (Faixa 6B)

Violas: Arlindo Penteadó, Frederick Stephany, Hindemburgo Pereira, Murilo Loures (Faixas A3 e A4), Nelson Macedo e José de Lana (Faixa 6B)

Cellos: Alceu de Almeida Reis, Jacques Morelenbaum, Jorge Ranevsky, Márcio Mallard e Henrique Drach (Faixa 6B)

Contrabaixos: Gabriel Bezerra de Mello (Faixa A4) e Sandri no Santoro (Faixa A4).