

O TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA, MARIA BADERNA E ALGUMAS MEMÓRIAS DO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

*Robson Dutra
Vera Aragão*

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar o Teatro São Pedro de Alcântara, construído no Rio de Janeiro, no século XIX, numa época de transformações que alteraram significativamente a paisagem da cidade na tentativa de aproximá-la do padrão europeu. Foi nele que se apresentou Maria Baderna, bailarina italiana que, com sua arte e *performance* revolucionárias, impulsionou o ballet no Brasil para, subvertendo os padrões da época, aproximar-se de ritmos populares brasileiros através da dança. Desse modo, pretendemos analisar este teatro à luz dos conceitos propostos por Jacques Le Goff e Pierre Nora, respectivamente, como *monumento* e *lugar de memória* inseridos no ideal de progresso e civilização requerido para atender ao que se pretendia para a cidade. Consideraremos, igualmente, a ambiguidade inerente a Baderna que, ao oscilar entre o erudito e o popular, aos olhos da sociedade oitocentista, transitou entre bailarina e dançarina, ou seja, entre o sagrado e o profano.

PALAVRAS-CHAVE: Memória Social; Teatro; Bailarina; Sagrado/Profano.

ABSTRACT: *This article aims at introducing São Pedro de Alcântara theater, built in Rio de Janeiro in the nineteenth century, during an age of transformations that drastically changed the city in an attempt to meet European standards. It was in this theater that Maria Baderna, an Italian ballerina danced. Baderna's art and revolutionary performance stimulated ballet in Brazil and, by breaking traditional patterns, also promoted a coming together of ballet and Brazilian popular rhythms. Thus, we intend to, based on Jacques Le Goff and Pierre Nora, consider this theater as a monument and a lieu de mémoire of the conception of progress and civilization that was demanded by the city. Similarly, we will consider the ambiguity inherent to Baderna when she acted as a ballerina and as dancer, that is, her crossing between sacred and profane spheres.*

KEYWORDS: *Social Memory; Theater; Ballerina; Sacred/Profane.*

“Procurando bem, todo mundo tem pereba,
marca de bexiga ou vacina,
e tem piriri, tem piolho, tem ameba.
Só a bailarina é que não tem”.

(Ciranda da bailarina – Chico Buarque)

“O nosso amor é tão bom, o horário é que nunca combina.
Eu sou funcionário, ela é dançarina.
Quando pego o ponto, ela termina.
Quando abro o guichê, é quando abaixa a cortina.
Eu sou funcionário, ela é dançarina”.

(Ela é dançarina – Chico Buarque)

A apropriação de um espaço público está associada à imagem que a memória coletiva é capaz de construir. A cidade, *locus* de relações de reciprocidade e tro-

cas simbólicas, é um espaço compartilhado entre indivíduos que se reconhecem como membros dos vários grupos sociais, identificando-se e sendo identificados às comunidades, cujas linhas divisórias entre si delimitam as diferenças sociais.

Na busca de um traço identitário mais sólido, a partir de meados do século XIX, buscou-se, no Rio de Janeiro, forjar uma identidade à cidade-capital, reformando-a ao gosto ocidental europeu – fato que, de maneira semelhante, ocorreu em outras capitais da América Latina. A cidade deveria afastar-se de seu passado colonial, aproximando-se cada vez mais de suas matrizes europeias, tanto na organização urbana quanto nos locais destinados ao entretenimento. Desse modo, o espaço dedicado ao teatro fez-se particularmente importante, por tratar-se de “local de encontro e de troca de sociabilidade e, em especial, como elemento preponderante na formação dos espaços públicos” (LIMA, 2000, p. 20).

Com efeito, o teatro atuaria como uma instituição a serviço de um projeto de ascensão, a partir do pensamento de Jacques Le Goff (1996), para quem os monumentos são um legado à memória coletiva, uma perpetuação daquilo que nos foi deixado para ser lembrado.

O TEATRO E A HIERARQUIA DO OLHAR

A palavra teatro se origina no grego *théatron*, que quer dizer *olhar, um lugar para ver*, remetendo ao espaço público de arquibancadas onde o povo se reunia para ver, ouvir e assistir. *Théatron* não significava a encenação – esta, traduzida por *skênê*. Edificados nas encostas das colinas, os primeiros teatros gregos tinham formação circular com uma parede ao fundo, separando o palco das coxias (GUÉNOUN, 2003, p. 15). Tal construção favorecia não apenas a projeção da voz, mas, “sentado, o indivíduo colocava-se mais submisso e focava sua atenção especialmente no centro do palco” (SENNETT, 2003, p. 51-52).

Avançando para o século XIX, se alargarmos este pensamento sobre a arquitetura como forma de poder, verificamos que, nas três formas de edificação dos teatros ocidentais – a arena, o palco elisabetano e o italiano –, as formas circulares são privilegiadas, mesmo guardadas as especificidades de cada construção. Para Guénoun, isso reflete o desejo do público em reconhecer-se como grupo, partilhar suas próprias reações, experimentar a sensação de estar em comunidade, pois “o círculo é a disposição que permite que o público se veja” (GUÉNOUN, 2003, p. 20). Há, então, uma relação análoga entre a forma originária do teatro grego e a assembleia da *polis* e, como nos primeiros teatros gregos, também, num teatro à italiana, a plateia é quase circular, a ponto de se encontrar com o palco.

O espaço frontal, originalmente livre, situado entre o palco e a assistência, onde pessoas do povo cantavam e dançavam, teve, paulatinamente, sua ocupação hierarquizada, a princípio pelos músicos e, por muito tempo, por um grupo de populares, recebendo o nome de *orchestra* – termo grego que significa *lugar onde se vê o coro que dança* (GUÉNOUN, 2003, p. 35). Nos teatros elisabetanos, já no século XIX, o público que ocupava essa área chamada *parterre* constituía-se daqueles de menor poder aquisitivo que assistiam de pé aos espetáculos, ao contrário do que passou a acontecer posteriormente e permanece até hoje, sendo as poltronas ali localizadas as de custo mais elevado.

Denis Guénoun formulou a tese de que em toda reunião, qualquer que seja a intenção, sua “confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem” (GUÉNOUN, 2003, p. 15). Logo, é desse modo que podemos pensar também na política que ordena a encenação e tal assertiva é reforçada pela arquiteta e pesquisadora Evelyn Lima ao definir o espaço teatral em sua relação com a cidade e na relação estabelecida entre cena e plateia: “em especial pelo expressivo papel sociocultural que esse espaço desempenha no próprio imaginário da sociedade que o usufrui” (LIMA, 2000, p. 60).

Nesse sentido, como mencionamos, já no final do século XVIII, o Brasil iniciara a construção de teatros em quase todas as suas províncias, que, comumente, eram chamados *Casa da Ópera*, ainda que esse gênero musical não fosse o único encenado em suas temporadas. Estas prestigiavam espetáculos que mesclavam trechos falados com partes cantadas, razão que justifica uma outra variante da ópera europeia.

A edificação da primeira dessas casas se deu no Rio de Janeiro, em 1776: era a *Casa da Ópera* ou *Ópera Nova de Manuel Luiz*, construída no Terreiro do Paço, atual Praça XV, espaço que perdurou até 1813, com montagem de peças, bailados, mágicas, que, segundo as crônicas da época, eram de valor artístico bastante duvidoso (Cf. SUCENA, 1989, p. 30). Esse cenário foi alterado em princípios do século XIX, quando as tropas de Napoleão invadiram Portugal, acarretando a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro. A chegada da corte resultou na necessidade de construção de um teatro à altura da nobreza, visto que os acontecimentos teatrais teriam que acompanhar o movimento político-social da cidade e a *Casa da Ópera*, além de sofrer modificações básicas para atender a nobreza, foi renomeada.¹

¹ É também o primeiro de uma série de cinco edifícios teatrais levantados no mesmo local, três consumidos pelo fogo, em 1824, 1851, 1856 e o quarto, vítima, em 1930, de um feroz ímpeto destruidor e modernizador. As suas denominações também variaram, conforme as circunstâncias históricas: Teatro de São João (o príncipe regente permitira que seu augusto nome fosse usado);

Todas as notícias que temos dessa época dão-nos conta de que as datas festivas eram comemoradas com apresentações teatrais, sendo o gênero lírico o preferido das plateias, seguido do teatro falado e da dança (Cf. SUCENA, 1989, p. 30). Durante a primeira metade do século XIX, aproximadamente, a dança, ainda que muito apreciada, não constituía um espetáculo próprio, mas sim um *divertissement*, chamados “entremez” – entremeios, complementos dos programas que eram muito longos, geralmente iniciando às 19h30min e frequentemente chegando a ter quatro horas de duração.² Esses entremeios podiam ser pequenos esquetes pantomímicos, uma peça tocada ou cantada. Os “dansados” aparecem como “um solo sério”, “um passo o dous” (sic), “um terceto”, “um solo jocoso” ou ainda “um quarteto”.

O TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Frequentar a ópera era uma das atividades culturais mais valorizadas por D. João VI e, para tal, o Teatro de Manuel Luiz era bastante modesto e limitado, razão pela qual teve início a construção do Real Teatro de São João que, embora não tenha sido concluído, foi solenemente inaugurado em 12 de outubro de 1816, tendo Louis Lacombe como responsável pelas apresentações de dança (Cf. SOUSA, 1960, p. 285).

Em 25 de março de 1824, este teatro sofreu um grande incêndio – o primeiro deles –, dando origem a comentários maldosos de que a causa do sinistro talvez fosse a utilização das pedras de cantaria desviadas da construção da Sé para lá. Após a reconstrução, foi reaberto com o nome de Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (Cf. LIMA, 2000, p. 52). Em 1831, o ambiente nacionalista que envolvia a cidade após a abdicação foi determinante para mais uma mudança, e o teatro passou a se chamar Teatro Constitucional Fluminense, nome com o qual conviveu até 1838, por ocasião de outra grande reforma. Em 1839, arrendado pelo ator João

Teatro de São Pedro de Alcântara (D. Pedro I proclama a Independência do Brasil); Teatro Constitucional Fluminense (dera-se a abdicação do Imperador); de novo Teatro de São Pedro de Alcântara (D. Pedro II firmara-se na sucessão dinástica); e, por fim, a denominação atual, Teatro João Caetano. Por ele, em suas diversas encarnações materiais, transitaram todos os gêneros teatrais vigentes no século XIX: tragédia, ópera, comédia, drama, melodrama, entremez, mágica (a *féerie* francesa), farsa, vaudeville, burleta, espetáculos de circo e de revista. Se em algum lugar pulsou com certa regularidade o coração do teatro brasileiro, terá sido certamente ali (Cf. PRADO, 1999, p. 32).

² Naquela época surge a hierarquização das profissões teatrais e o reconhecimento social dessas atividades iria determinar a remuneração dos artistas, seu prestígio, posição etc: “[...] e hoje em dia ainda tende-se a esquecer que o circo, o musical, o ballet e a ópera também fazem parte do teatro. Trata-se, no caso, de um fenômeno ideológico que não recebeu a chancela de nenhuma rejeição por parte do público. Esses gêneros nunca deixaram de conhecer um sucesso invejável por muitos autores teatrais” (ROUBINE, 1982, p. 45).

Caetano, suas portas reabriram-se com o nome anterior, ou seja, Teatro São Pedro de Alcântara, assim chamado em homenagem a D. Pedro II, que se firmava na sucessão dinástica, tornando-se, então, o mais importante do país.

Cabe lembrar que, se o gosto afrancesado era característico da população do século XIX, no teatro falado era Lisboa que mantinha a tutela e os atores que aqui se estabeleceram eram quase todos portugueses, como Ludovina Soares da Costa (1802-1868), grande dama que aqui se fixou com sua família, composta exclusivamente de atores. Apenas após a abdicação foi que um grande nome começou, gradativamente, a influenciar nossa representação teatral com a valorização das tragédias clássicas, os recentes dramas românticos, os melodramas franceses: este homem foi João Caetano dos Santos, que Décio de Almeida Prado julga ter sido talvez o maior ator que o Brasil já produziu (Cf. PRADO, 1999, p. 38).

Passado algum tempo, um novo incêndio, desta vez em 1851, voltou a vitimar o Teatro São Pedro de Alcântara, sendo os espetáculos transferidos para o São Januário, espaço pequeno e afastado demais do perímetro urbano, na ocasião formado pelo Campo de Santana e o Largo do Rossio.³ Todavia, João Caetano conseguiu verbas para as obras necessárias e, pouco mais de um ano após o terceiro incêndio, o teatro reabriu suas portas e continuou a ser o mais prestigiado da corte, apesar de reconhecida sua má qualidade acústica, mesmo passando por mais e mais reformas, uma delas supervisionada pelo próprio Imperador, quando da instalação da iluminação a gás (Cf. LIMA, 2000, p. 55).

No periódico *O Paíz*, de 23 de janeiro de 1885, o cronista assim o descreve:

A impressão recebida pelo público foi a mais favorável, e realmente nas suas atuais condições, o Teatro São Pedro de Alcântara poucos rivais ou superiores encontrará na Europa. Como já tivemos ocasião de dizer, a ornamentação e a pintura do teatro e dos seus acessórios é em geral excelente. O teatro está perfeitamente ventilado e iluminado, o peristilo e o saguão foram completamente transformados, e nos tetos veem-se alguns medalhões pintados a fresco. As paredes externas das galerias dos camarotes foram cimentadas e brunidas de modo que semelham o mármore legítimo. O gradeamento dos camarotes é elegante e todo o fundo interior foi pintado a óleo, sendo a pintura de cor vermelha sulferina com estrelas de ouro. Dizem-nos que todo o ouro empregado na ornamentação do teatro, frisos e estrelas, é produto nacional da fábrica dos Srs. Hiorth & Costa. As cadeiras da plateia, de assento móvel, são de excelente construção, cômodas e espaçosas. Em resumo, o Teatro São Pedro de Alcântara, externa e internamente, constitui hoje um monumento de arte digno desta capital, pelo que ainda uma vez felicitamos aos dignos diretores do Banco Industrial e Mercantil, a quem coube a iniciativa desse melhoramento nacional.

³ Reduto de teatros e cafés, o Largo do Rossio refletia a importância cultural da cidade e, em 1892, passou a se chamar Praça Tiradentes.

Outro relato importante é o do ex-oficial alemão Carl Schlichthorst, que aqui esteve de 1824 a 1826 e, ao longo de diversas impressões sobre a cidade, relata que

o Teatro de S. Pedro é um dos melhores edifícios da cidade, de arranjo interno elegante e, ao mesmo tempo, adequado ao clima. O camarote imperial é tão ricamente adornado, que será difícil encontrar um mais suntuoso na Europa. Ao longo dos renques de camarotes, corre um gradil dourado, que nada subtrai aos olhos dos espectadores os encantos das damas em vestidos de gala. No entanto, o palco está pobrememente decorado e a ideia de pintar no pano de boca a baía do Rio de Janeiro deve ser considerada infeliz, porque nenhum pincel do mundo é capaz de reproduzir, mesmo mediocrementemente, as cenas que a natureza ali debuxa todos os dias. (SCHLICHTHORST, 2000, p. 201)

Foi já no século XX que o decreto do então prefeito Alaôr Prata nomeou por João Caetano o Teatro São Pedro e, em 1919, o prefeito Prado Junior determinou a demolição daquele que fora o mais importante teatro do Império para dar lugar à edificação que lá permanece até o presente e que, igualmente, sofreu outras reformas.

Demolir e reerguer têm sido marcas da modernização de diferentes administrações em nosso país e muitos marcos do espaço público foram postos abaixo, dando ou não lugar a outros, com diferentes características, modificando radicalmente a imagem da cidade. Ao derrubar, apagam-se alguns rastros de nossa história, memória de tantos acontecimentos artísticos, sociais e políticos que, em suma, representam o retrato da sociedade da época e se constituem no legado às novas gerações. Por isso, o levantamento possível desses fatos é feito quase que exclusivamente através da imprensa que, devido à sua importância naquela ocasião, nos permite (re)estabelecer alguns desses acontecimentos.

É através destes relatos que sabemos que, construído nos moldes do Teatro São Carlos de Lisboa, o São Pedro de Alcântara não sobreviveu, ao contrário daquele que o inspirou e que se mantém imponente até os dias de hoje, frequentado por sucessivas gerações de portugueses (Cf. LIMA, 2000, p. 148). Enquanto funcionou, o Teatro São Pedro de Alcântara representou, no imaginário do povo fluminense do século XIX, um lugar de exercício da sociabilidade; as pessoas o frequentavam para verem e serem vistas. Assim, como assinala Denis Guénoun, qualquer que seja a intenção, a ida ao teatro é um ato político, sendo ingenuidade circunscrevê-lo apenas ao que acontece em cena, visto que atos políticos de diversas ordens incidem sobre o que ali acontece, uma vez que

o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem. (GUÉNOUN, 2003, p. 15)

Com efeito, ir ao teatro significava comungar do mesmo espaço que a aristocracia e representava para a sociedade burguesa emergente a conquista da mobili-

dade social. Freqüentador assíduo dos espetáculos – pelo que vimos por diversas razões –, o Imperador incentivava a formação de plateia e o refinamento daqueles que viriam a ser a elite carioca.

Entretanto, nas galerias, a sensação de estar em sociedade e integrar o grupo era bem mais distante: as “torrinhas” ou “poleiros”, termos dados aos lugares mais baratos, eram ocupadas na maioria por estudantes, recebendo o público mais fiel e interessado nas representações mas que, entretanto, não era bem visto pelo restante da “aristocracia” preconceituosa. O jornal *O Paiz*, de 6 de junho de 1886, na seção *Noticiário*, comenta:

Ontem, durante a apresentação da Dama das Camélias, um pequeno grupo de indivíduos das torrinhas, impertinentes, grosseiros e sem o menor vislumbre de educação, pretendeu manifestar a tões seu desagrado ao Sr. Garnier, artista de reputação consagrada por toda a alta crítica parisiense [...]. Um conselho à empresa: eleve o preço das galerias ao triplo e ao seu teatro não irão mais os tais manifestantes.

Sobre os “tões” a que o articulista se refere, trata-se de procedimento comum nos espetáculos em que o desempenho de determinado artista desagradava, principalmente aos jovens da plateia, que reagiam batendo vigorosamente os pés no chão, surgindo o termo “pateada”. Embora deselegantemente, o público exercia seu direito de crítica e exercitava a cidadania, usando igualmente o espaço teatral como palco de manifestações patrióticas, encontros políticos que, muitas vezes, continuavam nos cafés no entorno dos teatros.

É preciso, então, observar o espaço teatral na sua relação constante com a sociedade e as transformações sócio-culturais, nas quais há sempre um componente simbólico. A apropriação de qualquer espaço público está vinculada ao papel sócio-cultural que ele desempenha no próprio imaginário da sociedade que o usufrui e que só a memória coletiva é capaz de construir. É então no espaço compartilhado e cultivado pela memória que o indivíduo se reconhece como membro do grupo, identifica-se e é identificado, forjando sua individualidade. Cabe lembrar, todavia, que havia – e sempre haverá – vários grupos sociais, diversas comunidades com marcantes linhas divisórias entre si delimitando sua diferença social, tanto pela adesão ao projeto de modernização quanto por sua exclusão do projeto.

MARIA BADERNA E O TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Para Pierre Bourdieu, o biógrafo é o responsável pela criação artificial de sentido, cúmplice da ilusão, pois seu discurso preocupa-se em tornar razoável, extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final

(Cf. BOURDIEU, 1998, p. 185). Essa escolha de acontecimentos significativos e o fascínio confesso pelos artistas talvez expliquem o interesse em mapear suas vidas dentro e, algumas vezes, fora do palco. Esta é a possível razão do interesse despertado no jornalista italiano Silverio Corvisieri por Maria Baderna, uma bailarina, também italiana, que se apresentou durante diversas temporadas no Teatro São Pedro de Alcântara, influenciando o cenário artístico carioca em diversos âmbitos. Sua ampla pesquisa, devidamente referenciada em periódicos da época, dá conta da chegada de uma *troupe* de artistas a bordo do navio italiano *Andrea Doria*, que aqui aportou em 1849. Desde seu desembarque, a bailarina causou comoção na cidade, pois

foi nos braços de um atlético remador que Baderna teve seu primeiro contato físico com o Brasil. O homem levantou-a como a um feixe de palha e depois, segurando-a com um braço só (o outro servia para segurar a escada de corda) desceu para a falua; a operação durou poucos segundos que, para a bailarina, obrigada a agarrar-se a um desconhecido meio nu e bastante suado, pareceram muito longos. (CORVISIERI, 2001, p. 29)

Dados históricos por ele levantados informam que, aos doze anos de idade, a menina foi levada pelo pai, anarquista militante, a estudar *ballet* na escola do grande maestro de dança Carlo Blasis⁴, também diretor do Teatro alla Scala de Milão. Para Corvisieri, nenhum pai burguês da época direcionaria a filha a esta profissão que muitos consideravam contígua à prostituição, razão pela qual os moradores de Milão chamavam o ônibus que todas as noites conduzia as alunas, de “*carrozon de pecca*”⁵. Provavelmente, Antonio Baderna vislumbrara a sensibilidade artística da filha que, antes de haver completado treze anos, tivera seu sucesso registrado na *Gazzetta di Parma*:

O austero jornal reservou elogios lisonjeiros à ‘senhora Baderna’ que tinha firmado seu nome em um passo de dança, ‘Scarpia’, composto para ela pelo maestro Blasis [...] e com audácia adolescente Marietta⁶ havia se entregado também na cachuca⁷ (sic), a dança espanhola que a mítica Fanny Essler⁸ (sic) tornara célebre em toda Europa. (CORVISIERI, 2001, p. 46)

Cabe ressaltar que as alunas de Blasis dominavam o cenário europeu e, com o passar do tempo, Baderna foi aclamada no Scala de Milão e no Covent Garden,

⁴ O napolitano Carlo Blasis (1797-1864) era formado em ciências e arte. Retirando-se cedo dos palcos, passou a dedicar-se ao seu primeiro tratado de dança, lançado em 1820, o *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de danser*. Junto com Enrico Cecchetti, fundou a escola italiana.

⁵ “Carruagem do pecado” segundo nota da tradutora de Corvisieri (2001, p. 44).

⁶ Tanto Corvisieri quanto a maioria dos folhetinistas referem-se a Baderna chamando-a, ou pelo sobrenome, ou Marietta o que, de certa forma, confere certa intimidade e a infantiliza. Mesmo precedido de “Sra”, em nenhum crítico e em nenhum anúncio aparece seu nome, Maria.

⁷ Refere-se à dança espanhola cuja grafia correta é cachucha.

⁸ A grafia correta do nome da bailarina austríaca é Fanny Elssler.

dois dos principais palcos cênicos da época. Naquele momento, em tempos de guerra, era particularmente importante para os italianos o surgimento de uma jovem que pudesse quebrar o monopólio da austríaca Elssler, sobretudo porque muitos espetáculos foram suspensos e os teatros passaram a angariar fundos para a guerra. Assim, entre traições e delações, Maria e o pai, politicamente engajados, precisaram fugir da situação crítica ocasionada pela tomada da região lombardo-vêneta pelos austríacos (Cf. CORVISIERI, 2001, p. 36-40) e, nos dias conturbados que antecederam sua vinda para o Brasil, a moça dividia-se “entre o engajamento político, o teatro e o bando de cortejadores que já a seguiam onde quer que fosse” (CORVISIERI, 2001, p. 69).

Desse modo, partiram de Gênova no dia 5 de junho de 1849, um mês antes de Baderna completar 21 anos. Conta o biógrafo que o maestro e compositor Gioacchino Giannini, encarregado pelo Teatro São Pedro de Alcântara de contratar artistas para virem ao Brasil, durante a viagem contara a Baderna sobre os pioneiros que aqui chegaram; mas, “antes de tudo, contou-lhe da paixão geral pelas danças populares, tanto as europeias quanto as africanas, e pelas novas danças que começavam a nascer da combinação entre as duas” (CORVISIERI, 2001, p. 36-38).

Foi sob a ótica romântica que a imprensa carioca discursou sobre as *performances* de Maria Baderna, com alguns folhetinistas tentando descrever termos técnicos e chamando-a ora bailarina, ora dançarina, como veremos oportunamente. Contudo, após a chegada polêmica e os ensaios devidos, Baderna estreou o *ballet O Lago das Fadas*, com coreografia de Giuseppe Villa, em 29 de setembro de 1849, arrancando efusivos aplausos da sociedade bem como uma série de críticas positivas.

A coreografia, ao que parece, não era significativa; o corpo de baile não agradou à maioria dos folhetinistas; Luigi Gabrielli, *partner* de Baderna, ainda recuperando-se de um mal acometido durante a viagem para o Brasil, ao que consta, não teve boa atuação – além de não possuir qualidades físicas para tal empreitada. Entretanto, o sucesso foi retumbante e, segundo os folhetinistas, o mérito coube a Baderna e aos responsáveis pela cenografia.

A imprensa acolheu Baderna com entusiasmo e, se o *Jornal do Commercio* talvez tenha sido mais comedido nos elogios, o *Correio Mercantil* foi pródigo, fato que, para Corvisieri, não se deu por acaso. Na pesquisa aos periódicos da época, vimos que o *Jornal do Commercio*, considerado “da situação”, era apontado pela própria imprensa como conservador, comprometido com a defesa do clero e com a manutenção da escravatura. Já o *Correio*, afinado com os ideais democráticos defendidos pelos intelectuais, foi decisivo para o prestígio alcançado pela jovem bailarina.

Durante vários dias, a julgar pelas críticas, a cidade parece não se ter ocupado de outra coisa. Em 14 de outubro de 1849, no folhetim *Theatro Lyrico*, o grande

poeta romântico Gonçalves Dias, então articulista do Correio, comentou a atuação de Baderna tentando aproximar-se da técnica do *ballet*, muito embora utilize terminologia desconhecida na dança acadêmica:

A rainha Marietta fez de sua parte maravilhas: com uma firmeza incrível descreveu um largo semicírculo firmada nas pontinhas dos dedos, – depois de um *traversez real*, – e no fim o pulo mestre com meia dúzia de batimentos de terças e quartas, rematando tudo com uma cortesia, que é a prova real de elegância bailarina [...].

Curiosamente, o termo *traversez real* não pertence a nenhuma escola de *ballet* da atualidade, tampouco consta de tratados de terminologia de que temos conhecimento. Do mesmo modo, a expressão “batimentos de terças e quartas” não deixa claro o que significa: referindo-se aos movimentos chamados baterias (*batteries*) seriam *entrechats trois et quatre*, respectivamente, e não *batimentos*, tradução de *battements*. Por isso, parece-nos mais provável que signifiquem baterias executadas em terceira e quarta posição de pés. Simultaneamente, Dias fala em “pulo mestre”, sem, todavia, identificar o movimento.

Quanto à recorrente oscilação entre chamá-la bailarina (“elegância bailarina”) e dançarina, observada em diversas críticas e crônicas, cabe refletirmos sobre essa categorização, visto que, pela tradição, a denominação “bailarina” (*ballerine, ballerina*), deve ser aplicada exclusivamente à Primeira-bailarina de uma companhia de *ballet*⁹. Mas, com o passar do tempo, o uso estendeu-se pelo mundo à mulher que dança *ballet*, sendo bailarino (*ballerino*) o correspondente masculino. Logo, se dissermos em francês “*Elle est ballerine*” (ela é bailarina), o correspondente em inglês seria “*she is a ballerina*” e não “*she is a dancer*”, como o uso da língua instituiu. “*She is a dancer*” corresponderia, em português a “ela é dançarina”, assim como “*elle est danseuse*”, em francês. No entanto, Baderna fez jus, como veremos adiante, a essa dupla denominação, visto que oscilou entre a dança clássica e a popular.

No entanto, não se pode deixar de perceber na imprensa da época o grande contentamento do público do Rio de Janeiro em receber uma *Prima ballerina* que aqui vinha estabelecer-se, cujas notícias da exitosa carreira eram amplamente divulgadas. Ademais, a propalada beleza e juventude da moça eram realçadas pelas roupas usadas pelas bailarinas europeias – que ainda chocavam plateias menos acostumadas às recentes modernizações nos figurinos, como os chamados “tutu prato”, visto que a tradição no Brasil era a dança com vestes longas que tolhiam, por vezes, o movimento requerido pelas novas coreografias, além de ocultarem

⁹ A classificação em ordem decrescente é: Primeira-bailarina absoluta; primeira-bailarina; solista (havendo, em algumas companhias, primeiras solistas e segundas solistas); corifeu; corpo de baile. O título foi conferido pela primeira vez na Rússia, no século XIX, à italiana Pierina Legnani e, posteriormente, à russa Mathilde Kchessinska, bailarinas da companhia do Teatro Imperial.

parte das pernas. Provavelmente, cada leitor/espectador privilegiava uma dessas razões, ou todas elas. Do mesmo modo, a imprensa elegera uma dessas razões ou todas elas e, antes mesmo que a bailarina se desse a conhecer, causava furor.

Daí que a matéria de *O Beija-flor*, de 4 de agosto de 1849, p. 7, seção *Theatro de S. Pedro de Alcântara*, publicada logo após a chegada da companhia, mostra como a ansiedade da espera era evidenciada:

No dia 1º de agosto, a bordo da barca Andrea Doria, chegou a tão decantada Companhia Lírica Italiana e o corpo de baile para este teatro! São cinquenta e cinco pessoas, entrando pais e mães, e os maestros inseparáveis das primas-donas, que nunca faltam. M^le Ida Edelvira ouvimos que é um portento; e a primeira bailarina absoluta há quem diga que se a poesia se pode dar em pernas, as desta senhora são altamente poéticas! Quem nos dera já vê-las!

Para o autor, se a cantora pode ser um portento, a bailarina causa expectativa quanto às pernas. A comparação das pernas à poesia faz o efeito de substituição e ofusca a sensualidade por meio da metáfora romântica. Seguindo a narrativa a partir do que lhe disseram, constatar a capacidade técnica e artística da bailarina – cujo nome não menciona – não parece causar expectativa ao folhetinista, interessando-lhe apenas suas pernas. Antes de qualquer outro comentário, entusiasticamente, a sensualidade do corpo vem à tona.

Sobre “ouviu dizer”, “há quem diga”, Marialva Barbosa, em recente publicação sobre o que denomina “história cultural da imprensa brasileira,” nos ensina que, desde o início do século XIX, a rede de notícias era constituída a partir de uma poderosa teia de informações verbais. Os navios que aqui aportavam vindos da Europa tanto traziam periódicos e cartas escritas por lá, quanto (ou principalmente) informações surgidas do *boca a boca*, de conversas que tinham lugar em ambientes privados: “As notícias correm ou correm as vozes que se transformam em notícias”, diz a pesquisadora e as conversas, “passadas de uns para os outros possibilitam a transformação do mundo oral em letras impressas” (BARBOSA, 2010, p. 30).

Ainda outro ponto reforça esse argumento. Paralelamente aos jornais e gazetas impressos, havia, na época, os manuscritos, páginas copiadas à mão e bastante populares: considerados ilegais, exibiam textos predominantemente políticos, distribuídos a pequenos grupos de assinantes que se revezavam na leitura compartilhada em voz alta, praticada em cafés e outros locais de encontros sociais. Assim, “as letras impressas passam a se nutrir do jogo das práticas orais” (BARBOSA, 2010, p. 21). Exemplo eficaz disso é a extensa matéria publicada no *Jornal do Commercio* de 3 de outubro de 1849, na seção *Comunicado*, p. 1, em que o autor, após confessar-se sonolento, assim critica a atuação da cantora Augusta Candianni: “A

Candianni!¹⁰... [...] apareceu pálida [...]; disseram-me ao ouvido que cantou fria e abatida; [...] no entanto, fosse pelo que fosse achei, e sustento que, a Candianni continua a ter açúcar no gorgomilo.” Os fatos narrados por terceiros e o boca a boca que transmite uma informação têm a mesma repercussão do que os presenciados ao vivo, por aquele que emite o parecer.

Além disso, em três ou quatro linhas o sujeito-autor toma posições distintas. De início, embora se confesse adormecido, sustenta o que viu (“apareceu pálida”); em seguida, acolhe o que ouviu dizer para exclui-se da autoria de comentários não favoráveis (“disseram”) e trai-se logo adiante ao afirmar “achei”, para elogiar a artista. “Disseram-me” ao ouvido é a confirmação da prática verbal rotineira na coleta de informações, e tais matérias mostram a influência da oralidade nas formulações explícitas e nas marcas de indeterminação do sujeito, como a voz passiva, o “nós”, “a gente”, “ouvi dizer”, “diz-se” e muitos outros enunciados, recorrentes nas matérias.

Como sabemos, na língua portuguesa, a ocultação do sujeito que fala em nós é uma forma de distanciamento “do locutor que representa um enunciador universal, no sentido de que o enunciador que se representa é representado como pudesse ser todos ou qualquer um” (ORLANDI et al., 1989, p. 51-52). O autor traz para o texto outras vozes, mas na dicotomia entre assumir uma posição-sujeito ativa, incluindo-se no grupo, e outra, passiva, de quem se oculta no próprio grupo. Desse modo, no que se refere tanto à cantora quanto à bailarina, pode-se observar “como a constituição do sujeito no discurso se dá na medida em que o locutor recorta o mundo e se apresenta como sujeito neste recorte” (ORLANDI et al., 1989, p. 58).

É neste imbricamento que podemos analisar a importância de Maria Baderna, pois, muito embora o Romantismo tenha associado a figura da bailarina à da sílfide etérea que com sua leveza impressionava plateias, com algumas incursões às figurações da mulher desejante, Baderna encarnou tanto uma quanto outra ao optar por um estilo de vida transgressor. Desse modo, a *Prima ballerina* tanto empolgou plateias que até então desconheciam uma artista daquela categoria, como, jovem, liberal e decidida, manteve uma relação aberta com o francês Jean Tupinet, dançando em bailes e praças públicas até altas horas, acompanhada por um séquito de

¹⁰ Augusta Candiani estreou no Rio de Janeiro em 1843 e, na opinião de diversos autores, faltava-lhe um tanto de arte, mas “tinha açúcar nos gorgomilos” como se referia a ela a legião de “candianistas”. Segundo Joaquim Manuel de Macedo, em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1963: 137) ao final de cada espetáculo atiravam-lhe tantas flores que, com seu nome foi batizado um jardim descoberto na Amazônia e recém-chegado ao Rio de Janeiro, homenagem dos estudantes à cantora. Hoje, Candiani é nome de rua no Rio de Janeiro. Ver em: www.apontador.com.br/guia_de_ruas/rj/rio_de_janeiro. (Acessado em 07/02/2009)

jovens românticos transgressores que também frequentavam suas apresentações no Teatro São Pedro de Alcântara.

Traço subjacente à época, era comum que algumas bailarinas, como a já mencionada Fanny Elssler, grande rival de Marie Taglioni, encenassem danças folclóricas como a já referida *cachucha* espanhola, que, no entanto, evidenciavam mais a técnica apurada e um temperamento mais exuberante e voluptuoso que o levado à cena nas coreografias do *ballet* tradicional. Conhecedora de danças características desde as aulas com Blassis, Baderna também dançou a *cachucha*, o que, talvez, a tenha impulsionado para algo ainda mais sensual, livre e polêmico que conhecera no Brasil: o lundu.

O irônico artigo *Os aplausos à Mlle Baderna e à Sra. Moreau*, referindo-se, obviamente, a Maria Baderna e à bailarina francesa Adèle Moureau, publicado em 28 de Janeiro de 1851, assinado por “D’um diletante”, dá-nos conta do maior escândalo protagonizado por Baderna ao associar as danças brasileiras ao indecente e ao imoral, como se pode ler abaixo:

Que bem merecidas palmas que tem tido a jovem Baderna em nosso teatro! Todo mundo a considera como a primeira, a mais insigne dançarina, que aqui tem aparecido. E a Sra. Moureau também é uma artista de mérito. Mas visto o extraordinário acolhimento que ambas têm tido do respeitável público, a talho me vem uma inocente pergunta a quem souber, e quiser responder-me. – Por que é tão fervorosamente aceita e aplaudida a dança dessas mulheres; e acham-se proscritos no teatro a título de indecorosos e imorais os nossos fados, lunduns, ou bahianos, que são danças brasileiras? Em um teatro, onde essas dançarinas são admitidas e tão entusiasticamente festejadas, parece não se deverão prescrever por torpes e desonestos os nossos lunduns. O fato mais rebolado, o bahiano mais sacudido, podendo ofender tanto o pudor, e por outra parte explicar tanta paixão erótica, acender tantos fogos libidinosos, como a presença de duas mulheres oferecendo aos ávidos olhos dos homens as formas arredondadas e graciosas de todo o seu corpo desde os pés até a cabeça, com toda ilusão ótica de uma completa nueza? Qual será o passo, o meneio, o mórbido requebro do mais lascivo lundum, que comparar se possam às passagens, em que a delicada Baderna, ligeira qual uma sílfide, escancara as pernas, como se se partir em duas? E note-se bem, que essas posições é que crepitam as palmas, os aplausos tornam-se quase um furor! Estarei em erro, mas quer me parecer que nenhuma senhora que tem frequentado o teatro, e visto essas danças, terá deixado de sentir assomarem-se lhes nas faces as rosas do pudor. E venham-me cá pregar certos românticos empertigados que os teatros são escolas de moral. Não sei se diga que se eles assim fossem seriam incomparavelmente menos frequentados. Concluirei pois dizendo que se me afirmarem haverem-se eliminado os lunduns por desgraçados, monótonos e sobretudo por ser a dança nossa, e não estrangeira, concordarei sem dificuldades; mas por indecentes, libidinosos, imorais, isso não! Porque a dar-se esse motivo, atrás mui atendível, não se deverá consentir a dança mais que erótica das duas mencionadas artistas. Finalmente, se a rígida moral não condenar a esta, muito menos deve condenar os lunduns brasileiros. Este humilde pensar.

Baderna começou a preparar o lundu junto com “grupos do povo”, anunciando-o “como um gracioso bailado, eufemismo para não assustar a sensibilidade de um certo público”, mas que logo foi visto tratar-se do “lundum d’Amarroa” (CORVISIERI, 2001, p. 125). Como é sabido, o lundu é uma dança de negros escravos e que, dançado por uma bailarina estrangeira, punha em risco o processo “europeizador” de anos de tentativa de “purificação da raça”¹¹. A hostilidade e o preconceito contra aspectos da vida cultural dos negros era uma constante na sociedade brasileira dos oitocentos. Por outro lado, apoiada por seus jovens seguidores, defensores da cultura nacional e de anseios republicanos, por exemplo, Baderna tornou-se símbolo do inconformismo e estes jovens passaram a ser conhecidos pela alcunha pejorativa de “baderneiros”.

Entretanto, para aplauso de poucos e desagrado de muitos que abandonaram o teatro, Marietta dançou o lundu e, mesmo criando mal-estar e diversos duelos de opinião, bancou a provocação e, “com o bailarino Giuseppe De Vecchi e dois dançarinos brasileiros, repetiu a dose ao encenar o *ballet Negri*, de título inequívoco, multiplicando as danças junto com os “grupos do povo”, durante um mês em Recife (Cf. CORVISIERI, 2001, p. 128).

O acontecimento repercutiu internacionalmente e, após seu retorno ao Rio, a cidade viveu uma “febre dançante”, como assinala o futuro Visconde de Rio Branco, para definir “a devoradora paixão em massa pela dança” (CORVISIERI, 2001, p. 131-132). Tal “febre” serviu de impasse aos que temiam a perda dos costumes tradicionais e aos que entendiam a dança cênica como uma abertura para a manifestação progressiva e modernização pretendida à então capital do Brasil.

Assim, Maria Baderna, herdeira do espírito contestador do pai, deu, ainda que inconscientemente, início a uma busca pela brasilidade através de sua dança. Dentre as ambiguidades da época, vemos que foi sob a ótica romântica que a imprensa oitocentista discursou sobre sua atuação, chamando-a ora de bailarina, ora de dançarina, através de um discurso por vezes opaco, mas que, de certo modo, foi visionário ao apontar seu futuro.

Além disso, seu sobrenome recebeu um novo sentido, visto que a defesa ardorosa de seus fãs, os “baderneiros”, transformou-o em sinônimo de bagunça, anarquia e contestação, como registram os dicionários *Aurélio* (FERREIRA, 1986, p. 217) e *Houaiss* (HOUAISS, 2007, p. 375), ambos reconhecendo a palavra como antropônimo de Maria Baderna.

¹¹ Como apontam diversos historiadores, o Rio de Janeiro desse período aglutinava três sociedades: uma nativa, outra africana escravizada e uma última, branca, europeia e católica que, advinda de uma cultura tradicional, modelou suas regras, tornando-se inflexível com relação às diferenças. Segundo o pensamento de diversos historiadores e viajantes europeus, tudo aquilo que escapava ao refinamento europeu era visto com espanto e desaprovação.

Por conta desse processo linguístico, um nome próprio gerou um nome comum, o que não deixa, de certo modo, de ser uma imortalização daquela pessoa que o possuía. Por isso, embora o senso comum desconheça-lhe a etimologia, o termo está devidamente inserido no léxico e na cultura brasileira, o que nos faz entender a emergência da figura de Baderna na cena carioca. Como vimos, antes mesmo de estrear, a jovem suscitava excitação e, na maioria das vezes, não apenas por suas atuações de “sílfi de desterrada”, segundo um crítico, mas como mulher de carne e osso ciente de seus desejos.

Nesse sentido, a matéria a seguir, encontrada no folhetim *A Marmota na corte*, de 23 de outubro de 1949, p. 2, é exemplar. Intitulada *Vista de lamber corações e arrebatat poetas*, enunciado que porta vários sentidos, o articulista utiliza o humor, assumindo a sexualidade e, simultaneamente, reprimindo seus dizeres. Inicia aludindo o cenário ao pecado original, imaginando, com recorrente ironia, a dança entre o primeiro casal:

Já podemos dizer, que vimos no scenario do Theatro de S. Pedro uma quase perfeita imitação do velho Paraíso terrestre, onde em outros tempos Adão dançou a polka com Eva antes de bulirem na fruta reservada; só faltou o maná celeste para ser completo o paraíso.

Posteriormente, refere-se a Baderna como uma

bela dançarina de Cupido!!! Quando Ela faz seus tregeitos, dá seus pulinhos e sobre a ponta do pé se bandeia toda para um lado, a perna que levanta é uma seta aguda que sai do saio e vem transpassar as entranhas de ternura!

Oscilando, assim, entre a singeleza das sílfides e heroínas dos *ballets* românticos e a pureza de Maria, seu primeiro nome e também o da mãe de Cristo, Baderna também encarnou Salomé, outra personagem bíblica, símbolo da vontade sem limites e da luxúria ao dançar com seus sete véus e exigir a cabeça de João Batista, fazendo de seu corpo tanto um objeto de contemplação artística quanto de desejo carnal. Do mesmo modo, ao decidir apresentar-se em bailados com ritmos brasileiros, Marietta oscilou entre a ambiguidade da bailarina e a dançarina citadas nas epígrafes desse texto, fazendo valer a nova semântica de seu sobrenome, sobretudo, ao aproximar-se do pensamento de Charles Baudelaire que via no Romantismo “uma benção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos” (FRIEDICH, 1991, p. 30).

O TEATRO DE SÃO PEDRO E A MONUMENTALIDADE

As considerações levantadas ao longo desse texto nos mostram o Teatro de São Pedro de Alcântara como expressão de uma monumentalidade a serviço de um

projeto de ascensão, uma vez que “os monumentos são um legado à memória coletiva, uma perpetuação daquilo que nos foi deixado para ser lembrado” (LE GOFF, 1996, p. 535).

É inegável sua importância para a memória social do Rio de Janeiro, pois integra um projeto de construção da identidade cultural da cidade, ultrapassando a simples função de embelezá-la. Ao atuar como agente de mudança do cenário urbano, este teatro contribuiu para que a memória, a identidade e o projeto que se pretendia impor à cidade se materializassem em instituições culturais, criando efetiva relação entre esta, suas edificações e os que nela viviam.

Assim, é possível também conceituá-lo como “lugar de memória”, uma vez que, como determina Pierre Nora, pode-se inseri-lo dentro de uma dimensão material, simbólica e funcional, em total interação por tornar-se um “lugar de memória” no sentido material por sua concretude e instauração no tecido físico da cidade; no sentido simbólico, por remeter ao plano das representações, uma vez que corresponde à visão e às expectativas de um grupo da sociedade e, de certa forma, imposto à totalidade deste grupo social. Finalmente, em sentido funcional, por ter a função de garantir a construção de identidades, incluindo, construindo memórias e auxiliando na ampliação do que deve, efetivamente, ser lembrado.

Esse “lugar de memória” representa, portanto, as três categorias exemplificadas por Nora: é topográfico por seu enraizamento no solo físico e simbólico da cidade; monumental por ter um significado que ultrapassa em muito as necessidades de sua função específica e arquitetural, por monumentalizar um ideal de cultura, criando um espaço de “formação de civilidade” (NORA, 1993, p. 26) que, definitivamente, foi impulsionado pela arte de Maria Baderna.

Fato é que, seja como localização ou sob o ponto de vista relacional, dentro da hierarquia de uma sociedade não há espaço físico que não seja também hierarquizado, submetido à graduação de uma ordem, seja ela qual for, da qual emerge o poder simbólico proposto por Bourdieu (2001) que surge, como todo poder, para impor significações, legitimando-as. Ao afirmarem-se como instrumentos por excelência de integração social, os símbolos tornam possível a reprodução da ordem estabelecida.

Impregnado de significados não só do tempo a que se refere, mas daquele que perpetua, no teatro se constrói um passado que expressa no presente – e nesse sentido, reiteramos, a contribuição de Baderna foi imprescindível –, pois suas reflexões apontam para um projeto de futuro. Este lugar é habitado e exerce uma espécie de simbolização do espaço social visto que

os espaços arquitetônicos cujas injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo dele, com a mesma segurança que a etiqueta das sociedades de corte, a reve-

rência, o respeito que nasce do distanciamento, ou melhor, do estar longe, à distância respeitosa, são, sem dúvida, os componentes mais importantes, em razão de sua invisibilidade, da simbólica do poder e dos efeitos completamente reais do poder simbólico. (BOURDIEU, 1998, p. 160)

Se o monumento arquitetônico foi concebido para ser um dos marcos de surgimento de uma elite culta e refinada, requerendo para si artistas do “teatro sério” e diferenciando-se dos cafés-concerto e do teatro de revista, a chegada de Maria Baderna ao Rio de Janeiro e as proposições artísticas por ela levantadas fazem valer as premissas de Halbwachs de que “não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha qualquer relação com um espaço.” Logo, torna-se possível concluir que “o grupo que serve ao poder é também detentor do poder, mesmo que simbólico” (HALBWACHS, 1990, p. 143).

Tal poder se reflete na linguagem, pois o material colhido para este estudo obedece a certas formas do que pode ou não ser dito, promovendo, com isso, diferentes formas de silêncio. Para o que é lembrado existe o que é esquecido; enquanto certos sentidos vão se colando às palavras, cristalizando-se, outros vão sendo apagados e emudecidos.

É pensando nas formas de distanciamento presentes no processo de constituição de sentido nos discursos sobre a bailarina e sua *performance* que um silêncio ambíguo paira sobre o fim de Baderna. A imprensa, pródiga em falar sobre sua carreira e vanguardismo, não sustentou um discurso sobre o final de sua vida. Corvisieri menciona o ano de 1865 como o do *canto do cisne* que assinala suas últimas aparições em cena, arriscando a hipótese de decadência precoce em função do álcool, fazendo também analogia entre sua vida desregrada e uma possível ligação entre dança e prostituição que atingiu, por exemplo, a francesa Aimée e as *cocottes* do Teatro Alcazar Lyrique (Cf. CORVISIERI, 2001, p. 218), inaugurado cinco anos antes na Rua da Vala, atual Uruguaiana. Nesse sentido, o *Almanaque Laemmert* de 1884, à página 595, lista alguns professores de dança, citando Marietta Baderna, “com endereço à Rua do Theatro, 17 e à Travessa da Rainha, 10-B, Engenho Velho.”

Enfim, oscilando entre o sagrado e o profano, o fato é que Baderna foi humana. Talvez demasiadamente humana. Por isso, tanto o Teatro São Pedro de Alcântara quanto sua arte construíram memórias através de palavras que assumem diferentes significações, das quais algumas resultam em apagamento. No entanto, preferimos pensar como Silvério Corvisieri que a heroína romântica, “Prima ballerina do referido teatro, preferiu conservar uma margem de indefinição e de etérea elegância, continuando sua dança entre as estrelas” (CORVISIERI, 2001, p. 225) e sobre o Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almanaque *Laemmert*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak_djvu.htm. Consulta feita em 20/05/2011.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da Imprensa – Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010. 266 p.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz, 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 318 p.
- _____. Efeitos de lugar. In: ____ (org). *A miséria do Mundo*. 2ª ed. Trad. Mateus S. Soares et al. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. 747 p.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança – evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. 486 p.
- CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2ª ed. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 349 p.
- GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das palavras – Uma ideia (política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003. 78 p.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. 187 p.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 3008 p.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: _____. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1996. p. 525-541.
- LIMA, Evelyn F.W. *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. 390 p.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1963. 196 p.
- MENEZES, Lená Medeiros de. *(Re)inventando a noite: o “Alcazar Lyrique” e a “cocotte comédiénne” oitocentista*. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf. Consulta feita em 21/05/2011.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, PUC, 1993. 178 p.
- ORLANDI, Eni; GUIMARÃES, Eduardo & TARALLO, Fernando. *Vozes e constrastes – discurso na cidade e no campo*. São Paulo: Cortez, 1989. 151 p.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 1999. 172 p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982. 240 p.

- SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como ele é (1824-1826)*. Trad. Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal, 2000. Coleção “O Brasil visto por estrangeiros”. 326 p.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 3ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003. 362 p.
- SOUSA, J. Galante de. “Evolução do teatro no Brasil”. In: *O Teatro no Brasil*. Tomo I, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960. 457 p.
- SUCENA, Eduardo. *A Dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1989. 497 p.
- YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Versão espanhola de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus, 1966. 496 p.

Recebido em 14.06.2011

Aceito em 31.08.2011