

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Vera Maria Aragão de Souza Sanchez

**A Bailarina -
memória da construção discursiva de um mito
na imprensa do século XIX**

Rio de Janeiro
2011

VERA MARIA ARAGÃO DE SOUZA SANCHEZ

**A BAILARINA -
MEMÓRIA DA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE UM MITO
NA IMPRENSA DO SÉCULO XIX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Memória Social.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lucia Maria Alves Ferreira

Rio de Janeiro

2011

**A BAILARINA – MEMÓRIA DA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE UM MITO
NA IMPRENSA DO SÉCULO XIX**

Inserida na linha de pesquisa Memória e Linguagem, a tese foi apresentada à banca examinadora integrada pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Joelle Rouchou
(Fundação Casa de Rui Barbosa / UniverCidade)

Prof^o. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Prof^o. Dr. Robson Lacerda Dutra
(UNIGRANRIO)

Prof^a. Dr^a Diana Pinto
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

Prof^a. Dr^a. Lucia Maria A. Ferreira (Orientadora)
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

Prof^a Dr^a. Evelyn Goyannes Dill Orrico (Suplente)
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

Prof^a Dr^a. Marina Martins da Silva (Suplente)
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Rio de Janeiro, ____ de _____ de _____.

RESUMO

Seguindo a abordagem teórico-metodológica da linha francesa da Análise do Discurso, esta tese analisa a construção da memória discursiva da imprensa sobre a bailarina, na ambigüidade de sua imagem, digamos, entre o sagrado e o profano. Estruturada dentro da interdisciplinaridade, a pesquisa transita pela história do *ballet*, por discursos sobre o corpo, pela história social, buscando a determinação histórica dos processos de significação e as condições de produção aos discursos examinados. O *corpus* analítico restringe-se às publicações da imprensa do Rio de Janeiro sobre a emblemática bailarina italiana Maria Baderna, que aqui chegou em 1849, revolucionando hábitos e costumes. Partindo da afirmação de que nenhum discurso é neutro e da existência de uma cadeia de interferências sócio-culturais-ideológicas em cada sujeito-autor, pensamos o relevante papel da imprensa na formação da opinião pública, pelos dizeres que afetam a forma de significar em cada novo discurso e, conseqüentemente, na construção do imaginário social. No século XIX, o jornalismo literário contou com escritores como Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves Dias que publicavam nos folhetins, em seu melhor estilo, e atuavam, igualmente, como críticos teatrais. Marcado pelo Impressionismo, o folhetim é, muitas vezes, o único documento de que dispomos para a reconstituição da cena, tanto dos palcos quanto da vida social. Assim, parte-se da análise de críticas/crônicas do período Romântico que, ao inaugurar um estilo povoado de figuras aladas, sombras, espíritos e mitos, fazia das bailarinas seres quase irrealis e, por definição, inatingíveis. Muito embora essas artistas fossem, por um lado, endeusadas, vários discursos temiam pela quebra de valores morais vigentes à época, algo que tais artistas poderiam colocar em risco. É, desse modo, entre o sagrado e o profano que os vestígios discursivos sobre a bailarina, símbolos que permanecem expostos nos suportes documentais que pesquisamos têm na memória o veículo que se encarregou de transmiti-los, de geração a geração.

Palavras chave:

memória – análise do discurso – jornalismo literário – bailarina – sagrado/profano.

ABSTRACT

According to the French theoretical and methodological Discourse Analysis approach, this thesis analyses the building of a discursive press memory about the ballerinas, taking into consideration the sacred and profan ambiguity their image has brought up. Structured on interdisciplinarity, this research moves throughout the history of *ballet*, considering the discourses inherent to the body, as well as to social history, trying to determine the several processes of signification and the way these discourses were produced. The analytical *corpus* is restricted to Maria Baderna, the emblematic Italian ballerina who came to Rio de Janeiro in 1849 and the revolution her presence unchained. From the assertive that no discourse is neutral on, and also on the existence of social, cultural and ideological interferences each subject/author brought up, this work considers each new discourse and, consequently, the building of an equally new social imaginary. Machado de Assis, José de Alencar and Gonçalves Dias were relevant authors on literary press in XIX century who, with rich style, also published reviews on theatrical performances. Clearly influenced by Impressionism, nineteenth press is, mostly, the only document we have got to rebuild this scenario and some of the facts that happened on stage and social life. So our work starts at the analysis of these reviews and literary chronicles, in Romanticism, and the idea of ballerinas as untouchable winged beings, shadows, ghosts and myths. Even though they were deified, several discourses worried about moral virtues these artists might endanger. So, it is between sacred and profan that discursive traces about ballerinas become symbols that are exposed on documental references which have in memory an effective vehicle of transmission from generation to generation.

Key words:

memory – discursive analysis – literary journalism – ballerina –sacred/profan

RÉSUMÉ

Sélon l'abordage théorique et méthodologique française de l'analyse du discours, ce travail a pour but la construction discursive de la presse sur la ballerine et l'ambiguïté établie pour son image, c'est à dire, entre le sacré et le profane. À partir de la interdisciplinarité, notre recherche transite à travers de l'histoire du ballet, pour les discours sur le corps et l'histoire social pour obtenir la détermination historique des procès de signification et les conditions de production des discours choisis. Le *corpus* aborde les publications de la presse du Rio de Janeiro autour de Maria Baderna, une ballerine italienne emblématique qu'y en est arrivé à 1849 pour révolutionner les traditions. À partir de la conception de que les discours ne sont pas neutres, bien comme il'y a une chaîne d'interférences socio-culturelles et idéologiques dans chaque sujet-auteur, nous réfléchissons sous l'importance de la presse sur le public et les plusieurs manières de signification des discours et, évidemment, la construction de l'imaginaire social. Écrivains comme Machado de Assis, José de Alencar et Gonçalves Dias ont publié au feuilletons et, à partir de son style, on fait la critique théâtral. Sous l'influence de l'Impressionisme, le feuilleton est, parfois, l'unique document possible pour la reconstitution de la scène théâtral et social. De cette façon, nous réfléchissons sur les critiques/chroniques romantiques et la conception des images ailés, ombrés, des esprits et mythes que donnaient une définition presque irréelle à la ballerine. Malgré elle a été déifiée, il ya des discours à propos de la moralité de cette époque la que croyais aussi que la ballerine pouvait se devenir le contraire. Alors, c'est entre le sacré et le profane que le discours possible sur la ballerine que nous avons trouvé sont appuyés sur la mémoire et la transmission faite de génération en génération.

Mot-clefs: mémoire, analyse du discours – journalisme littéraire – ballerine – sacré/profane

O trágico da dor, que faz com que, levada até um certo ponto, crie em nós um sentimento desesperado de angústia e impotência, é que sobre um mal cuja causa está naquelas regiões de nós mesmos onde os outros não podem chegar, ninguém pode fazer nada já que nos confundimos com a dor e que a dor não pode destruir a si mesma.¹

Ao Reynaldo
(in memoriam)

¹ Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 99.

Em tempo de solidariedade escassa, é justo agradecer àqueles que disponibilizam seu tempo e abrem o coração para acolher-nos e ajudar-nos em nossas indecisões, dúvidas e medos.

Muito obrigada

Icléia Thiesen, Josaida Gondar, Leila Ribeiro, Marco Aurélio Santana, Miguel Angel de Barrenechea, Regina Abreu e Vera Dodebei, professores do PPGMS, amigos generosos, cuja contribuição, desde o Mestrado, foi inestimável ao meu crescimento pessoal, especialmente a **Charles Feitosa**, meu orientador do Mestrado.



Muito obrigada

aos professores que compõem a banca examinadora, pela disponibilidade de lerem esse trabalho e pela pertinência das observações no exame de qualificação, colocações decisivas aos rumos que tomei:

A **Diana Pinto**, mestra querida que, pacientemente, me ensinou a escrever um artigo.

A **Evelyn Orrico** que há muito tempo, em meio a um jantar, me inspirou sobre Memória Social.

A **Joelle Rouchou**, por me oferecer sua atenção e sugerir, no exame de qualificação, o formato atual desta tese.

A **Marcus Vinícius Machado**, por tantos livros emprestados, tantas conversas intermináveis, meu aluno em certo momento, mestre em tantos outros, amigo sempre.

A **Marina Martins**, pela informalidade das apreciações.

A **Robson Lacerda Dutra**, cuja inteligência, perspicácia e o humor fino deram leveza às pertinentes correções e com sagacidade, mostrou hipóteses de caminhos a seguir.

A **Lucia Ferreira**, minha orientadora, pela delicadeza, serenidade e pelas correções *cirúrgicas* que me fizeram crescer; obrigada pela compreensão sensível aos meus momentos difíceis, por perceber em mim uma possibilidade de escrita que minha autocrítica jamais permitiria que eu visse e por haver despertado em mim o gosto pela Análise do Discurso.



Obrigada, **Conceição do Couto Neto**, amiga tão erudita e tão professora, por ler atentamente, por me ouvir e levantar questões que ao longo do tempo formaram nexos cada vez mais interessantes.

Obrigada, **Francisco Ramos de Faria**, inesquecível professor na graduação, por ter primeiro acreditado que eu iria além do curso de Pedagogia.

A todos, minha gratidão.

SUMÁRIO

Apresentação	9
Introdução	13
Parte I - Quadro Teórico Metodológico	
Capítulo I	
Entendendo a Memória Social	22
Capítulo II	
Sobre a teoria da Análise do Discurso	29
Capítulo III	
O discurso jornalístico do século XIX - entre informação e ficção	37
III.1. A estética dos periódicos oitocentistas	41
III.2. O caminho literário dos folhetins	51
Parte II - Análise dos discursos sobre Maria Baderna	
Capítulo 1	
Maria Baderna chega ao Rio de Janeiro: “a civilização no Brasil começa pelos pés ² ”	57
Capítulo 2	
A estética do corpo em cena: “bailarina suicida-se, mas não engorda ³ ”	69
Capítulo 3	
“Entre dois calcanhares e uma lua cheia ⁴ ”, discursos sobre a bailarina do Romantismo	82
3.1. O Romantismo – sílfides e <i>wilis</i> povoam a arte	83
3.2. A bailarina Maria Baderna sob o olhar da imprensa	91
3.3. Uma febre dançante	98
Capítulo 4	
“Dansai, povo feliz! Tréguas á honestidade, á decência ⁵ ”	104
4.1. No “Lundu D’Amarroa” a moralidade posta em risco	117
Capítulo 5	
Entre sagrada e profana, “Benza-te Deos, feiticeira!...” ⁶	124
Considerações sobre uma sílfide (apenas) humana	151
Referências Bibliográficas	160
Anexos	
1. Quadro de periódicos consultados	169
2. DVD com a reprodução de periódicos	

² Enunciado extraído do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p. 1.

³ Enunciado extraído do *Jornal do Commercio* de 20 de agosto de 1849, p. 1.

⁴ Enunciado extraído do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p. 1.

⁵ Enunciado extraído do *Jornal do Commercio* de 14 de setembro de 1853, p. 1.

⁶ Enunciado extraído de *A Marmota na Corte* de 22 de novembro de 1850, p. 4.

Assomando à porta, levantou o reposteiro e deu entrada a uma mulher, que caminhou para o centro da sala.

Não era uma mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina.

Era loura; tinha os olhos azuis como os de Cecília, extáticos, uns olhos que buscavam o céu ou pareciam viver dele.

Os cabelos, desleixadamente penteados, faziam-lhe em volta da cabeça, um como resplendor de santa; santa somente, não, mártir, porque o sorriso que lhe desabrochava os lábios era um sorriso de bem-aventurança, como raras vezes há de ter tido a terra.

Um vestido branco, de finíssima cambraia, envolvia-lhe castamente o corpo, cujas formas aliás desenhava, pouco para os olhos, mas muito para a imaginação.

(Machado de Assis, A chinela turca.⁷)

⁷ In: Obras Completas. vol 2. Rio de Janeiro: Aguillar, 1986, p. 301.

Apresentação

Antes de iniciar a exposição sobre a tese que aqui irei apresentar, intitulada **A bailarina - memória da construção discursiva de um mito na imprensa** gostaria de me apresentar e justificar a escolha de meu objeto de pesquisa.

Por razões que ficarão óbvias em instantes, escolhi falar da bailarina: o *ballet* faz parte da minha vida desde que me entendo por gente e por duas vezes foi meu objeto de averiguação. Mas as razões por escolher fazê-lo tendo a memória social como suporte devo e posso justificar.

Iniciei meus estudos de dança aos sete anos de idade, com dança espanhola, a conselho médico: minha mãe e o médico discutiam sobre um bom exercício para melhorar minha respiração prejudicada pela asma. Até hoje não sei por que pensaram em dança espanhola, mas gostei. O *Ballet Hispano-Brasileiro*, de Clotilde Ferreira Gomes, realizava inúmeros espetáculos em que crianças participavam junto com adultos, embora em quadros especiais.

Após um ano de estudo e afastada a asma, a professora decidiu que, se eu quisesse progredir, teria que estudar *ballet* clássico, pois só ele daria a base necessária para dominar qualquer modalidade de dança. Essa foi a primeira vez que ouvi tal premissa e hoje percebo que permaneceu viva em mim desde então.

Fui estudar *ballet*, mas não me agradava. As aulas eram cedo demais e só as aturava porque D. Clotilde continuava inflexível: sem *ballet*, nada feito. Com a mudança de turno no colégio, as aulas de *ballet* passaram para a tarde, tornando-se mais animadoras. Foi nessa ocasião que assisti pela primeira vez a um *ballet* no Theatro Municipal: *O Lago dos Cisnes*. Dessa passagem, duas lembranças mais marcantes: a primeira, certamente a ponta do novelo que desencadeou meu encanto pela arte, e a segunda – inconsciente em mim durante décadas –, instaurou meu fascínio pela(s) memória(s).

Era a primeira vez que entrava naquele teatro e não sei traduzir exatamente meus sentimentos na ocasião. Ao chegar, na *bombonière*, minha mãe comprou uma caixinha de balas cuidadosamente embrulhadas em papel prateado. Nunca mais vi esses confeitos em lugar algum: cobertos de açúcar colorido de lilás claro e escuro tinham um levíssimo sabor de aniz misturado ao perfume de *vanille* e, dentro, um creme consistente, delicioso, inenarrável! Naquele fato, os sentidos abriam caminho para que a memória encontrasse uma via de instalação e iniciasse seu trajeto.

Não me vem à lembrança, entretanto, nenhum chamamento interior para o ofício de bailarina, mas outro fato aconteceria: havia um cheiro diferente naquele lugar, nada que viesse

da platéia, mas da “caixa” do teatro, dos bastidores. Alguns anos se passaram até que entrei ali novamente, já como aluna da *Escola de Danças do Theatro Municipal* e, em um instante mágico, foi este cheiro que me veio à memória. Como Proust, ao saborear as *madeleines* e o primeiro gole de chá – o primeiro, pois o segundo já não produzira o mesmo efeito – vivi o instante que, por mais que o deseje ainda hoje, não consigo vivenciar novamente. Naqueles fragmentos, novamente Proust, acrescido de Benjamim (1983, p.53): sem me dar conta, vivi a estreita relação entre a memória involuntária, a “aura” estabelecida por Benjamin, as lembranças que, trazidas involuntariamente, são “irrepetíveis” (1983, p.53), única aparição de uma realidade longínqua, mas que permanece próxima.

Instaurava-se ali minha relação com a memória e a constatação atual de que ela não está apenas nos suportes materiais convencionais: está no corpo, na subjetividade. Os sentidos lembram involuntariamente; subjetiva e sensitiva, a memória passa pelas sensações corpóreas e, ao mesmo tempo em que se materializa no corpo, dilui-se em sons, cheiros, afetos. Mas sobre isso falaremos mais adiante.

Continuando, naquele momento idealizei aquele lugar como o mundo ao qual eu gostaria de pertencer. A partir de então, construí carreira, exercida não apenas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por cerca de 20 anos, mas acrescida de atuações em outras companhias, como no primeiro elenco da *Companhia Brasileira de Ballet*, *Ballet da Rádio Ministério da Educação*, *Ballet D’Aldeia*, de Paschoal Carlos Magno, e exercendo outras atividades sempre ligadas à dança.

Encerrada a carreira de bailarina, um chamado de Leda Iuqui – diretora da academia onde iniciei os primeiros passos – convidando-me a dar aulas, fez-me definir rumos futuros. Ao entrar em contato com seu método de ensino, senti-me fascinada, interessada em aprender a ensinar. Comecei a ler, estudar, pesquisar, numa longa caminhada que se estende até os dias atuais e que, há quinze anos, levou-me ao ensino em nível superior.

O convite para fazer parte do corpo docente de uma faculdade honrou-me profundamente, e me deu a dimensão da necessidade de estudar mais, pois, até então, fazer parte de uma companhia profissional e conseguir uma titulação universitária, para um bailarino que preencheria todo seu tempo de vida útil dentro de um teatro, sem dúvida, era tarefa das mais difíceis – fosse na qualidade de *performer*, *mâitre de ballet*, coreógrafo ou ensaiador. Penso na defesa apaixonada de Murray Louis à *praxis* vivenciada pelos bailarinos, conceito norteador de sua obra:

Sem os bailarinos, a profissão não existe. Nada de professores, coreógrafos, críticos, peças musicais ou fileiras de coristas; nada de empresários ou agentes de dança; nada de lojas de balé, nada de ‘O Quebra-Nozes’, nada de dança; porque no começo existe o bailarino e, no sétimo dia, se ele descansar, o mesmo acontecerá com a profissão inteira (LOUIS, 1992, p.5).

Não desejo, com essa defesa, colocar a atividade prática acima da teórica, mesmo porque tal discussão tem-se revelado por demais desgastada e, no meu entender, infrutífera: apenas vislumbro caminhos que preservem a riqueza dos saberes práticos e incentivem a ampliação de conhecimentos e possibilidades de atuação, pois, na verdade, o *ballet* nunca se afasta da vida daquele que exerceu o ofício.

E não foi diferente comigo: na prática ou na teoria, direta ou indiretamente, sempre o *ballet*. Na monografia de conclusão do curso de Pedagogia, na UniverCidade, apresentei um projeto de educação pela arte (especificamente o *ballet*) para creches e escolas municipais; no Mestrado – cursado na UNIRIO, também no Programa de Memória Social – fui a campo averiguar a importância da memória do corpo na transmissão dos conhecimentos do *ballet*, cuja passagem de geração a geração ainda privilegia a oralidade. Mas, desde cedo, uma questão relacionada à imagem da bailarina me causa espécie, pois existe algo de ambíguo que nunca consegui entender e sempre me incomodou. Citarei três ou quatro passagens para justificar minha cisma, a qual me conduziu ao doutorado.

Lembro de que, quando cursava a Escola de Danças do Theatro Municipal, já vislumbrando seguir carreira, uma tia bastante conservadora perguntou à minha mãe o que eu pretendia fazer – referindo-se aos planos para o vestibular. Esta, que sempre me apoiou, respondeu que eu pretendia seguir com o *ballet*. A outra, contudo, não se contentou: “Não, eu estou perguntando... sobre estudo mesmo, sobre profissão”. Enquanto isso, no Colégio Santo Amaro, onde sempre estudei, por ocasião do meu ingresso no Theatro Municipal, cujo resultado do concurso foi amplamente noticiado nos jornais e revistas da época, as queridas freiras beneditinas me receberam com flores, lanche e um mural com reportagens de jornais afixadas e dizeres carregados de carinho como “quem dança está mais perto de Deus. Siga com Ele”.

Pouco tempo depois, um namorado ocasional confessou que o sonho de vários amigos seus era namorar bailarinas, “mulheres flexíveis, que fazem o que querem com as pernas!”...

Então, como entender isso? Como são construídas imagens tão distintas das bailarinas? Por que alguns as colocam em um pedestal, exageram ao sacralizá-las, enquanto

outros as vêem como profanas, promíscuas ou gente que exerce uma atividade nada “séria”, quase um *hobby*? Sem cair na ilusão de buscar origens, porque para cada resposta dada às perguntas acima, certamente, haverá várias outras, trago nas minhas indagações pessoais a motivação que ativou esta pesquisa.

Para finalizar, gostaria de apresentar outra reflexão que me inclinou a essa pesquisa: a questão da alteridade. Supondo que a formação da identidade pressupõe a construção do outro, em que identidade e diferença são faces da mesma moeda. Por isso, nesta pesquisa, sou sujeito e objeto. Sou o eu e o outro.

Assim, analisar o processo de construção da imagem da bailarina é refletir sobre meu próprio discurso e sobre o discurso que me afeta; é pensar quais são as características do *eu* sagrado e do outro profano; ou por que não pensar no *eu* profano e no outro sagrado?

Introdução

Que imagem nos vem à mente quando pensamos em uma bailarina? A da sílfide? A da jovem de pele clara e cabelos impecavelmente presos, a caminho da aula de *ballet*? Um corpo em movimento, esguio e extremamente flexível? Seriam as dançarinas de Degas ou as do *vaudeville*? “Assim é, se lhe parece”, diria Pirandello.

Certamente, cada um de nós tem suas representações construídas de modo diferente, de acordo com a formação sócio-cultural-ideológica que constituiu cada um de nós como sujeito. São muitas as influências registradas no inconsciente, as sensações que nos levam à construção da figura da bailarina: são imagens e discursos, espetáculos / performances que nos afetaram, narrativas dos *ballets*, imagens de cartazes, revistas, filmes, músicas, letras de músicas, crônicas da imprensa lidas ao longo da vida. O imaginário é determinante no modo como o sujeito assume posições no discurso e, conseqüentemente, como os sentidos vão-se produzindo.

Na canção popular contemporânea, por exemplo, como na *Ciranda da Bailarina*, de 1982, a letra de Chico Buarque, é exemplar: “*Procurando bem, todo mundo tem pereba/ marca de bexiga ou vacina/ e tem piriri, tem piolho, tem ameiba/ só a bailarina é que não tem...*” Perfeita. Irreal.

Com efeito, essa imagem é análoga à sílfide etérea, pálida, vestida com uma farta e vaporosa saia branca – figura datada no Romantismo – representação mais popular da bailarina. Surgido entre as duas últimas décadas do século XVIII e permanecendo forte até final da primeira metade do século XIX, o Romantismo manifestou-se nas vertentes estéticas, filosóficas, religiosas e míticas, avançando nas artes e na literatura, influenciando igualmente ideologias políticas, sociais e culturais. A corrente Romântica visava a romper com os padrões clássicos e neoclássicos do Iluminismo, inaugurando uma nova tendência. Povoada de figuras exóticas e etéreas, a imagem romântica da mulher remetia não à sua natureza terrestre, mas ao sonho – por definição inacessível – e, por isso mesmo, não podendo inserir-se na vida real.

Foi o Romantismo que nos trouxe sílfides, *wilis* e *giselles* – figuras lendárias, míticas, mulheres/seres sagrados, cuja ambigüidade e a relação entre os contraditórios se confundem com a própria história da corrente romântica.

Foi então que nasceu Maria Baderna – ponto de inspiração dessa pesquisa – jovem *prima-ballerina* italiana que se radicou no Rio de Janeiro, em 1849, aos vinte e um anos e que, a um ano de sua chegada, recebeu o maior cachê pago até então a uma artista, 490\$000

(quatrocentos e noventa mil réis), ao estrear *O Lago das fadas*. Respeitada nos palcos europeus, Baderna causou tal furor no Brasil que teve seu nome emprestado aos dicionários brasileiros como sinônimo de arruaça, de confusão. Foi sílfide impecável, mas, como anarquista e contestadora, dominou igualmente o lundu; foi endeusada por uns, satanizada por outros. Eclética, sobre ela os jornais cariocas, conservadores ou progressistas, não pouparam o verbo, em prosa e verso.

Sabemos que a imprensa, como voz do cotidiano, tem significativo papel na formação da opinião pública, no imaginário social. O discurso jornalístico, marcado por lutas entre informação e opinião, é elemento emblemático à construção da memória: os dizeres que assumem a posição de verdades absolutas naturalizam os sentidos e, na medida em que dizem uma coisa no lugar de outra que poderia ser dita, deslocam sentidos; elegendo algo como inquestionável, legitimam a memória dominante, institucionalizando-a; “apagando” fatos, produzem esquecimentos.

Como parte componente do processo cultural-ideológico que constrói significados, esses discursos – aqui, sobre a bailarina – deixam no ar ambiguidades: ao oscilar entre erudito e popular, entre bailarina e dançarina, trazem representações que por vezes hierarquizam, por vezes vagueiam entre o sagrado e o profano - dicotomias que se refletem na idealização que chegou aos nossos dias.

Retomando as canções populares, o mesmo Chico Buarque representa de modo diferente outra artista que dança: na letra de *Ela é dançarina* (1981), evidencia a hierarquia entre a bailarina e a dançarina: “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”. A *bailarina*, anteriormente descrita na *Ciranda*, é perfeita – todos têm defeitos, ela não; quando a imagem remete à mulher do *dancing*, que trabalha à noite, a “mariposa”, de vida e horários incompatíveis com os de um “homem comum”, o termo empregado é *dançarina*.

De fato, é desse modo que, via de regra, convivem atualmente os dois termos e, em muitas situações, a exemplo das canções acima, existe hierarquia na distinção bailarina/dançarina, vestígios discursivos que permanecem expostos, símbolos cuja memória se encarrega de transmitir de geração a geração.

Mas, como se deu esse processo? Como certas representações passaram a senso comum no imaginário popular? O que é silenciado na medida em que certos sentidos são construídos ao invés de outros? Procurar por respostas a esses questionamentos, buscar a determinação histórica dos processos de significação, é, pois, meu objetivo central.

Para tal, optei por verificar os mecanismos usados na construção dessa imagem analisando a função significativa dos discursos jornalísticos do século XIX como dispositivo de memória, no jogo entre lembrança e esquecimento e sua conseqüente influência no imaginário social.

Parti então, da chegada da italiana Maria Baderna ao Rio de Janeiro: na cidade-capital, onde se pretendia construir uma identidade urbana cosmopolita, a vinda ao Brasil de companhias teatrais fazia parte do projeto de modernização de um país que se tentava europeizar. Observei que a imprensa da época não apenas registrava acontecimentos relacionados à vida cultural da cidade, mas tecia uma rede de sentidos no imaginário social sobre a bailarina, construções que construíram a memória que se propalou aos séculos XX e XXI.

Para proceder com a pesquisa, escolhi fazê-lo, como disse, através da análise do funcionamento do discurso jornalístico e, para tal, sigo a vertente francesa da Análise do Discurso, que tem Michel Foucault como inspirador e Michel Pêcheux como principal articulador.

Na Análise do Discurso – AD, como será designada a partir de agora – o essencial é considerar que os sentidos são construídos sócio-historicamente. Isso significa olhar para o material de análise ciente de que não existe, nas palavras, um sentido “em si”, pois todo discurso é produto de uma elaboração, assim como todo fato, igualmente, não existe *in natura*, mas como produto de uma mesma elaboração que lhe confere *status* histórico. Selecionar, catalogar, destacar, são operações feitas com a intervenção de um sujeito.

O historiador, o jornalista, o cronista, aqueles que exercem a função-autor (FOUCAULT, 1998, p. 27-29), são indivíduos subordinados a seu tempo, suas condições sócio-culturais, interpeladas por ideologias que os constituem como sujeitos e, assim sendo, lhes atribuem sentido, instauram, por assim dizer, *veracidade* ao que é dito. Por seus discursos perpassam diversas vozes, em função das quais os sentidos são “orquestrados”, revestidos desse ou daquele efeito. A narrativa da imprensa é emissora de um conteúdo ao mesmo tempo transparente, dado ao seu compromisso com o fato, mas profundamente opaco por sua produção de múltiplos sentidos (PECHÊUX, 2006, p. 19-20).

Portanto, para tentar responder às minhas questões busco, nos processos discursivos, a relação entre a materialidade lingüística e a difusão de uma memória; tento observar a linguagem dos textos jornalísticos, mas sem perder de vista as filiações às vozes que os interpelaram e que corroboraram a construção ambígua da imagem das bailarinas.

O *corpus* da pesquisa é formado por crônicas/críticas e anúncios publicados na imprensa do Rio de Janeiro¹, em meados do século XIX, coletados na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Foram analisados não apenas periódicos de grande circulação na época, como o *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Gazeta do Rio de Janeiro*, *Jornal do Commercio*, só para citar alguns, mas também outros de circulação mais limitada e de linhas editoriais mais específicas, como *O Beija Flor*, *A Marmota na Corte*, *O Artista*² e outros.

A justificativa para o recorte temporal é a chegada de Maria Baderna, em 1849. Embora (e com frequência), excessivamente romanceada, a história de vida narrada na obra *Maria Baderna – a bailarina de dois mundos*, do jornalista italiano Silverio Corvisieri (2001), foi fonte de inspiração e de pistas à pesquisa documental aqui realizada, principalmente por saber que o substantivo “baderna”, os adjetivos “baderneiros” e outros derivados surgiram para nós em remissão à bailarina italiana³.

A biografia de Corvisieri suscitou, igualmente, minha reflexão sobre a relação intrínseca entre “história de vida” e história/memória de uma sociedade. Prevenida por Pierre Bourdieu (1996) contra a “ilusão biográfica” e a controvertida utilização de biografias como base à pesquisa, mesmo sem buscar a coerência perfeita de um *deslocamento linear* na trajetória de vida, impossível não pensar – ainda mais se tratando de *baderna*, *confusão* e *alvorço* – no vínculo entre nome próprio e “história de vida”, visto que, para Bourdieu,

por essa forma inteiramente singular de nomenclatura que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias possíveis. É o nome próprio (...) que assegura a constância através do tempo e a unidade através dos espaços sociais (BOURDIEU, 1996, p. 186).

O nome próprio Maria Baderna aponta, ao mesmo tempo, para o que hoje reconhecemos como estabelecido na dança, mas igualmente para a reconstrução da “superfície

¹ Apenas para analisar um episódio polêmico ocorrido no Recife, lancei mão do *Diário de Pernambuco*, mas, guardada esta exceção, todas as demais foram veiculadas no Rio de Janeiro.

² A relação completa dos periódicos consultados está no capítulo “Anexos”.

³ A bailarina Carla Fracci, então diretora do *ballet* do Teatro Lírico de Roma ao assinar o prefácio do livro de Corvisieri (2001), mostra-se constrangida com o rumo semântico do nome de sua conterrânea e assim encerra o texto: “(...) destas belas páginas [o livro de Corvisieri] que, repito, serão lidas com afeição e fervor, a estrela Marietta Baderna ressurgirá, luminosíssima, e a expressão empregada no Brasil, tão pesadamente vulgar, esse ‘fazer baderna’ que algumas vezes se ouve ainda nos corredores mal cheirosos e enfumaçados de algum teatrinho, será como que lavada, pois o amor ‘barricadeiro’ com o qual foi escrito este livro fará com que quem o leia não possa sentir tal palavra sem que o ar agitado pelas asas de Marietta o envolva com um sopro restaurador, fresco e limpo” (CORVISIERI, 2001, p. 10).

social” (BOURDIEU, 1996, p. 183) em que age o indivíduo, para experiências compartilhadas com pessoas de uma mesma geração. Daí que, voltando a Bourdieu, lemos que

tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1996, p. 189-190).

Mas, pensando na assertiva de Bourdieu de que o biógrafo é o responsável pela criação artificial de sentido e reconhecendo, como já disse, o excesso de romance na biografia, penso na minha própria condição de analista, cuja compreensão está submetida igualmente ao componente ideológico que determina, no processo interpretativo, os sentidos que se escondem e se manifestam nos textos (FOUCAULT, 1972, p.35).

A partir de uma leitura inicial de anúncios, críticas e crônicas sobre Baderna, procurando “ir além” das palavras para buscar a discursividade dos textos, comecei a fazer recortes, extraindo da totalidade do material coletado, ou seja, do *corpus empírico*, as sequências discursivas – a partir de agora SD, SDs – que em seu conjunto constituíram o *corpus discursivo*. Tal como Orlandi (1989, p. 36), entendo os recortes não como simples fragmentos de texto, mas como fragmentos da situação discursiva, da linguagem em seu funcionamento discursivo, do já-dito em momentos diferentes.

E foi a partir do conjunto de recortes que se estabeleceu o *corpus* central da pesquisa, buscando a evidência quanto à produção de diferentes sentidos (ORLANDI, 2005, p. 63), sem preocupação quantitativa. Em AD a coleta de dados mais ou menos numerosos não é relevante, pois a análise não é horizontal. Não há, tampouco, um modelo pré-estabelecido de análise, aplicável a toda sorte de discursos, assim como a metodologia a ser adotada é determinada pelo tipo de análise que se propõe fazer. Como determina Courtine (apud INDURSKY, 1997, p. 46), parti do “universo discursivo” macro, do conjunto de tudo o que foi coletado e isto quer dizer, que

o espaço discursivo a partir do qual o *corpus* discursivo propriamente dito será constituído, através de sucessivas ‘coletas’ que definem num verdadeiro gesto analítico o que pertence a um determinado corpus discursivo e o que dele será excluído. Tal coleta conduz o analista de discurso a identificar, no corpus empírico, sequências discursivas para integrar o corpus discursivo, na qualidade de objeto específico de análise (INDURSKY, 1997, p. 46).

Apresentado o *corpus*, cabe descrever como foram estruturados os capítulos, justificando a lógica interdisciplinar das abordagens:

A tese divide-se em duas partes. A **Parte I** visa a relacionar as práticas discursivas da imprensa com a formação da memória que chegou até nós, apresentando ao leitor bases conceituais dos suportes teórico-metodológicos que sustentam a pesquisa.

O **capítulo 1** trata de Memória Social – ancorada principalmente em Maurice Halbwachs; o **capítulo 2** aborda a Análise do Discurso – seguindo a vertente francesa que teve Michel Pêcheux como fundador. Dão suporte teórico à AD, Bethania Mariani, Dominique Maingueneau, Eni Orlandi, Freda Indursky, Lucia Ferreira, entre outros. Ainda na primeira parte, o **capítulo 3** refere-se à análise dos discursos jornalísticos, abrindo espaço para refletir especificamente sobre as peculiaridades da escrita literária que vinha se estabelecendo nos jornais do país e que, a partir da prática linguageira do folhetim, nos trouxe a crônica. O capítulo faz uma breve descrição dos periódicos mais consultados e mais presentes nessa tese, analisando-os quanto à editoração, à linha política que adotavam e a contextualização das matérias pesquisadas quanto ao espaço ocupado nos periódicos. Por tratar-se de material rico em especificidades e desconhecido por parte dos leitores, foi disponibilizado, no anexo 2, cópia de algumas edições.

A **Parte II** evidencia a interdisciplinaridade que estruturou a pesquisa, expondo, paralelamente à análise dos recortes discursivos, as condições de produção dos discursos, fatores que determinaram a construção da imagem da bailarina: a imagem corporal, o Romantismo, o determinismo da civilização judaico-cristã imposto à mulher, a contextualização sócio-histórica do Rio de Janeiro em meados do século XIX e outros temas.

Observando a recorrência de certos sentidos, estruturei os capítulos dessa segunda parte segundo os recortes predominantes nos grupos de discursos, a saber: recortes sobre o corpo/a estética das bailarinas e do *ballet* em si; apreciações técnicas das performances de Baderna; a sedução exercida pela *mulher* Marietta; formações discursivas afinadas com a preservação da moral e dos bons costumes, hábitos que as artistas pudessem por em risco; finalmente, o trânsito explícito entre sacralizar ou satanizar a bailarina.

Mas, havia algo importante e anterior à análise: os pre-construídos sobre a imagem de Baderna e a expectativa quanto à sua chegada. Sendo assim, o **primeiro capítulo da Parte II**, intitulado **“Maria Baderna chega ao Rio de Janeiro – ‘A civilização no Brasil começa pelos pés’⁴”** apresenta os discursos que antecederam a chegada da *troupe* italiana, destacando a subjetividade dos folhetinistas no processo enunciativo. Nesse capítulo apresento um breve resumo da trajetória profissional de Maria Baderna na Europa, antes de estabelecer-se entre nós.

O **segundo capítulo, “A estética do corpo em cena: ‘bailarina suicida-se, mas não engorda’⁵”**, ressalta a importância do componente estético e os discursos que trazem à tona o instrumento intrinsecamente análogo à bailarina: o corpo – ainda que o tema permeie toda tese. Tomar a imagem corporal, o sentido da nudez desde os antigos gregos, o instrumento de poder que o corpo representa, as roupas como uma “segunda pele” e a questão da sexualidade – colada à imagem da bailarina, exatamente por ser o corpo elemento/instrumento da própria dança – são reflexões que dão pistas da construção das representações, ora cristãs, ora pagãs, dessas artistas. A imagem em cena exige organização do olhar; há relativismo no olhar do espectador, sujeito, ele próprio, às suas construções. Sagrados e profanos são os olhares sobre o corpo, tema que, como os demais, me levou a idas e voltas contínuas, na medida em que cada um é condição de produção discursiva à qual várias formações se filiam.

Para as análises sobre o corpo me baseei, principalmente, nos conceitos de Michel Foucault, Richard Sennett, Mircea Eliade, Pierre Bourdieu, Judith Hanna e Jacques Aumont, entre outros.

No **terceiro capítulo, “Entre dois calcanhares e uma lua cheia”⁶, discursos sobre a bailarina do Romantismo”**, contextualizo o Romantismo, entendido como ponto de partida à construção de diversas formações discursivas, já que certamente a mais popular de todas as imagens da bailarina – a da sílfide – remonta a essa vertente histórica. *Ballets* como “*La Sylphide*” e “*Giselle*”, estreados na época, reuniam os principais componentes estéticos dessa escola e, mais do que uma lenda ou sobrepondo-se a ela, a *wili*, assim como a sílfide, tornou-se símbolo da bailarina, justificando o encantamento com a mulher que dava a ilusão de sair do chão, de alçar vôo. Apresento SDs com apreciações técnicas sobre a bailarina, buscando verificar se os autores das matérias tinham ou não algum conhecimento de dança. Em diversas críticas/crônicas são citados termos do *ballet* – por vezes discutíveis – ou escolas

⁴ Enunciado extraído do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p.1.

⁵ Enunciado extraído do *Jornal do Commercio* de 20 de agosto de 1849, p.1.

⁶ Enunciado extraído do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p.1.

a que pertencia uma ou outra bailarina, como que para respaldar o discurso com o embasamento técnico. Ainda nesse segmento procurei averiguar as razões da hierarquização entre os termos *bailarina* e *dançarina* que, embora fossem usados aparentemente de modo aleatório por alguns autores, na maioria dicotomizava *ballet* e danças populares, teatro de elite e de revista, cristalizando, nessas duas palavras, sentidos construídos ideologicamente.

Apoiada em J. Guinsburg, Théophile Gautier, Victor Hugo, Michel Löwy, Roberto Pereira dentre outros, o capítulo constata também o furor dançante que assolava a cidade do Rio de Janeiro, na prática de bailes sob todos os pretextos que, para muitos, era motivo de preocupação.

O quarto capítulo intitula-se **“Dansai, povo feliz! Tréguas á honestidade, á decência ⁷”**. Foi dito que o contexto sócio-histórico-ideológico configura-se como condição de produção de sentidos nos discursos. O Rio de Janeiro, porta de entrada do *ballet* no Brasil, desde a instalação da corte portuguesa seguia a proposta de modernização de influência francesa. Concentrando o cerne político ao redor do poder central, a cidade-capital criava bibliotecas, instituições científicas e via surgir o primeiro periódico brasileiro, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Uma das formas mais apreciadas pelo Imperador para levar cultura e civilidade ao povo era o teatro. Mas, com o passar das décadas, criava-se o antagonismo entre o “teatro sério” e os cafés-concertos, que, ao final do século XIX, agitariam a vida noturna, trazendo o *vaudeville e as cocottes*, casas de espetáculos que proliferavam tanto quanto a prostituição. Em várias SDs está clara a preocupação com a ameaça que as atrizes, de modo geral, representavam à preservação da moral e dos costumes impostos às mulheres oitocentistas. Para tal, tomei uma linha extensa de teóricos que são referência na dança, entre eles Adolfo Salazar, Curt Sachs, Cyril Beaumont, Eduardo Sucena, Eliana Caminada, Marianna Monteiro, Paul Bourcier entre outros e, no teatro, Décio de Almeida Prado, Evelyn Werneck F. de Lima.

Chegamos ao **quinto** e último **capítulo**, intitulado **“Entre sagrada e profana, ‘Benza-te Deos, feiticeira!’...⁸”**, em que analiso a formação da imagem da bailarina a partir da ambiguidade entre o sagrado e o profano, constatada ao longo da pesquisa. As SDs que compõem o capítulo evidenciam a dicotomia dos discursos sobre Baderna, nos quais os folhetinistas simultaneamente encantavam-se com as performances e com os dotes físicos da *mulher* Marietta, não havendo como distinguir o que de fato pautou sua escrita – o que, desde as leituras iniciais, chamou minha atenção.

⁷ Enunciado extraído do *Jornal do Commercio* de 14 de setembro de 1853, p.1.

⁸ Enunciado extraído de *A Marmota na Corte* de 22 de novembro de 1850, p.4.

Basicamente, destaco de que modo os vestígios da ingerência judaico-cristã interferiram na formação da feminilidade e como os modelos bíblicos foram e são constitutivos do comportamento e da psique da mulher. O apagamento de Lilith – a primeira mulher – a culpabilidade imposta a Eva, a divinização do corpo de Maria, e a dualidade de Salomé estão imbricadas no imaginário sobre Baderna que, aliás, também é Maria.

E, como não poderia deixar de ser, abordo a inserção do vocábulo baderna em nossos dicionários e em nosso cotidiano.

Finalmente, as **Considerações finais** encerram o trabalho.

Descrita a estrutura organizacional da tese, em última instância, gostaria de defender sua relevância.

Inicialmente, por seu ineditismo, pois nas consultas a “sites” universitários, não encontrei referência a pesquisas sobre este tema, tampouco trabalhos sobre *ballet* com aporte teórico-metodológico na Análise do Discurso. Se houver, certamente é um número bastante reduzido. Em segundo lugar, no âmbito de uma memória do *ballet*, por reconstituir parte dos arquivos sobre a cena carioca em meados do século XIX e colaborar com a construção de um quadro de referências bibliográficas, cuja carência, na área de dança é tão acentuada. Espero, ainda, estar abrindo uma porta para futuros pesquisadores aprofundarem as questões aqui levantadas. Como veremos a seguir, a dança cênica no Brasil já se desenvolveu há muito, mas a pesquisa e os registros sobre ela são ainda poucos e recentes.

Por último – mas não menos importante – espero que esse trabalho possa não apenas inspirar novos olhares e pesquisas sobre a dança, mas estimular outros bailarinos a trilhar a carreira acadêmica, o que, em nosso país, é algo muito raro. Aqueles que se ocupam em pensar a dança, que mapeiam sua produção ou biografam seus artistas, via de regra, são oriundos de carreiras acadêmicas e não tiveram uma trajetória profissional como bailarinos, por razões que expus ao me apresentar. E pela sólida contribuição que muitos podem dar às pesquisas sobre a dança, humildemente, gostaria de ficar como exemplo.

Creio não ser à toa que me apresento, nessa pesquisa, como sujeito e objeto.

Parte I - Quadro Teórico-Metodológico

Capítulo I

Entendendo a Memória Social

*Mas nossas lembranças permanecem coletivas,
e elas nos são lembradas pelos outros,
mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos,
e com objetos que só nós vimos.
É porque, em realidade, nunca estamos sós.
Não é necessário que outros homens estejam lá,
que se distingam materialmente de nós:
porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas
que não se confundem.*

*Maurice Halbwachs*⁹

A proposta desse trabalho é analisar a construção da memória sobre a bailarina, ou seja, a imagem que a memória coletiva fez chegar até nós, a partir dos discursos da imprensa carioca de meados do século XIX, entendidos como mecanismos de produção de sentidos. Sendo assim, dando início à primeira parte dessa tese, que aborda os suportes teórico-metodológicos sobre os quais nos apoiamos, esse capítulo tem como intenção apresentar o pensamento de alguns importantes teóricos que se ocuparam em estudar a memória, no caso a memória social, conceito com o qual trabalhamos.

É fácil concluir que a noção de Memória tem-se alterado muito desde a Grécia Antiga, que divinizava sua função psicológica. Beaini (1995, p. 43) relata que, quando a divindade enviou um mensageiro para comunicar a imortalidade dos homens, ocorreu uma fatalidade. Vários são os relatos míticos sobre isso: em um deles, o mensageiro, cansado, adormeceu e, ao despertar, esquecera-se do que iria comunicar. Nesse intervalo momentâneo o Tempo se perdeu e o Mal implantou a Morte.

Mas, voltando ao mito, o homem recebeu como dádiva a Memória, contida na força de seu imaginário, simbologia, linguagem, dança e música, possibilitando seu contato com o sagrado. Vernant (1973) vê a perpetuação do pensamento mítico do mesmo modo que sua transformação, já que a memória mítica não busca pensar dentro do tempo, mas evadir-se

⁹ Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 26.

dele –, assim como não pretende elaborar uma história, mas unir a alma ao divino. Para o autor, a memória põe em jogo um conjunto complexo de operações mentais cujo domínio pressupõe exercícios e treinamento – o que nos leva à Antiguidade que, desprovida da imprensa para divulgar o conhecimento, tinha a preservação da memória como de suma importância para a transmissão oral dos saberes. Nas sociedades ágrafas, a palavra geria a memória social e a transmissão dos mitos de origem era garantida pelos narradores que, para perpetuá-los, desenvolveram recursos mnemotécnicos, como a rima e a fixação de imagens.

Frances Yates (1966) descreveu minuciosamente diversos sistemas de memorização, remontando àquele que seria o primeiro tratado sobre a Arte da Memória, o *Ad Herennium*¹⁰, compilação de textos datados de 86-82 a. C. e atribuídos a Cícero. A obra descreve, entre outros tópicos, como a memória poderia ser trabalhada de forma artificial, com exercícios para desenvolver-se, afirmando ser mais fácil para a mente recordar imagens ou certo espaço físico do que fazê-lo por meio de signos abstratos ou idéias (YATES, 1966, p. 17). Partindo de princípios gerais simples, a arte de memorizar assemelhava-se a uma escrita interna, em que o primeiro passo seria gravar, na memória, uma série de objetos e lugares, sendo que o auxílio mais simples para essa tarefa viria da arquitetura.

Uma edificação – um palácio ou um templo, por exemplo – deveria ser “construída” imaginariamente e memorizada, internamente, em seus salões e corredores, de forma tão variada e rica em elementos quanto deles se pudesse lembrar. Tais imagens teriam que ser significativas, dispostas imaginariamente dentro da edificação, de modo que, quando se quisesse lembrar dos fatos armazenados, bastaria visitar os lugares imaginários, um após o outro, recolhendo, em cada um deles, as imagens ali alocadas. Ao proferir seu discurso, o orador da antiguidade percorreria, na imaginação, as dependências dessa construção mnemônica. Existiam ainda outras formas de fixar fatos e dados na memória, como a visualização mental de um mapa da cidade, por exemplo, ou suas ruas, praças, o trajeto de uma viagem etc.

Avançando consideravelmente no tempo, em 1897, o filósofo Henri Bergson (1984, p. XIII) publicou *Matéria e Memória*, possibilitando uma nova visão da relação entre corpo e

¹⁰ A autora inicia citando um episódio contado por Cícero, no *De oratore*, que narra um banquete em que o poeta Simonides iria apresentar um poema em honra do anfitrião. Durante a festa, no justo momento em que o poeta se ausentou do salão, o telhado do recinto ruiu, matando todos de forma avassaladora, sendo impossível reconhecer os corpos. Entretanto, Simonides se lembrava dos lugares ocupados por cada um à mesa e a constatação de que uma disposição ordenada é essencial à memorização, inspirou a Cícero os princípios da arte da memória, da qual foi considerado inventor. Segundo Yates (1966, p.13-16), em todos os tratados subsequentes seguem-se justificativas da memória artificial, por vários autores, como sendo nordeada, principalmente, por lugares e imagens a serem memorizados.

espírito, contrapondo-se à visão cientificista de então, que via a memória apenas como uma função mecânica do cérebro. Sem descartar da memória o componente material e biológico, a entendia como uma possibilidade criativa e não como pré-determinação, ou seja, um estado puro de consciência, “uma duração, a conservação e acumulação do passado no presente (...) uma antecipação do futuro” (BERGSON, 1984, p. 71).

Para ele, a consciência age como uma espécie de moldura, delimitando as *imagens-lembranças* que nos interessam e, entre um estímulo e outro, um intervalo nos deixa escapar do determinismo, o *intervalo de indeterminação*, tempo de subjetividade em que somos livres para responder a cada estímulo. Logo, em sua teoria fundamentalmente psicológica, Bergson pretendia mostrar a relação paralela entre memória e percepção na preservação do passado e sua articulação com o presente, supondo dois tipos de memória, a “memória-lembrança” e a “memória-hábito” (do instinto, do mecânico). Na experiência do perceber/lembrar, é a consciência que *percebe* a contração das imagens passadas e responde em função disto.

Continuando, chegamos ao século XX e aos primeiros estudos sobre o campo social, encontrando o discurso fundador de um ex-aluno de Bergson, o sociólogo Maurice Halbwachs, também discípulo de Émile Durkheim (considerado “pai da Sociologia”), e seu fiel seguidor. Halbwachs, cujo pensamento dá suporte a essa tese, foi decisivo para os avanços nos estudos sociais ao determinar que os indivíduos reconstroem sua história à medida que são capazes de inseri-la dentro de uma ou mais correntes de pensamento coletivo. Para ele a memória é produto da interação dos indivíduos no presente e, mesmo em nossas lembranças pessoais, nos reportamos a referências fixadas pela sociedade, estruturas sociais anteriores a nós, memórias que não são só nossas – e, muitas vezes, nem mesmo são *nossas*:

(...) Não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes do nosso passado... (HALBWACHS, 1990, p. 77).

É principalmente na história vivida que se apóia essa memória e não apenas nas que nos foram transmitidas. Diferente da história que, mesmo diferenciando-se de uma sociedade para outra é única, segue a totalidade dos fatos, independentemente de qualquer contribuição ou julgamento do grupo que a vivenciou. Assim, a memória é plural: há tantas memórias quanto grupos sociais a que os indivíduos se filiam. Para Halbwachs (1990, p. 33) é a adesão, o ideal de pertencimento ao grupo, que leva seus membros a estabelecerem pontos de concordância entre si, fazendo-os permanecerem fechados e coesos nessa *comunidade afetiva*

como em uma corrente de pensamento contínuo, que não ultrapassa os limites do grupo, mas esgota-se, lentamente, à medida que seus membros desaparecem.

Em narrativas diversas sobre uma mesma realidade, cada um ressalta o que lhe foi peculiar, a partir da subjetividade de seu olhar, da sua visão de mundo. Essa relatividade da percepção denota que as memórias não necessitam fluir uniformemente, mas em fragmentos reconstruídos, pois não ambicionam a “universalidade da verdade”, sendo apenas um ângulo da verdade ou, melhor dizendo, a verdade de cada um (BOSI, 2004, p. 53).

Halbwachs afirma que o passado que *existe* é o que pode ser reconstituído no presente. Para ele, à proporção que o tempo passa e as sociedades vão-se modificando, a memória vai-se adaptando às novas condições, novos valores, fazendo escolhas diferentes, repaginando as que foram processadas em condições anteriores. Dentro dessa perspectiva, abolia as teorias nas quais a memória tivesse qualquer ligação com o corpo ou a mente.

Enquanto Bergson pensava em memória criativa, apoiada na consciência pura, na criação permanente do novo e não pré-determinado, em contraponto, Halbwachs situa a memória nas representações coletivas atribuídas aos grupos, nas convenções sociais, naquilo que é produto do que foi construído. Para Bergson as experiências passadas eram armazenadas na mente dos indivíduos; para Halbwachs, se estes pudessem armazenar memórias em suas terminações neurológicas, sempre seriam capazes de reconstruir qualquer fato passado por meio de recordações ou sonhos. Para ele, a materialidade está na sociedade e não no corpo dos indivíduos.

Todavia, na tentativa de opor-se a Bergson e privilegiar o aspecto social da memória, talvez Halbwachs tenha radicalizado – e essa, ao que parece, é a principal crítica feita a ele. De fato, ao desconhecer qualquer aspecto relacionado ao corpo ou à mente, Halbwachs não leva em conta o processo, ou seja, as disputas, as tensões e as condições de produção que desencadeiam as representações.

De todo modo – e creio que aqui cabe o parêntese –, não pretendo julgar se as lembranças podem ou não partir da percepção individual, tampouco desmerecer a história por seu aspecto totalizante, cronológico, etc. Importa-me analisar os fatos – nesse caso, os discursos – dentro da concepção de construção da memória coletiva, partindo de referências não estáticas, do tempo individual, para chegar à formação do imaginário social sobre a bailarina.

Retomando a reflexão, vimos que, na Antiguidade, os praticantes da chamada “Arte da Memória” sublinharam o valor da associação entre imagens, estátuas e monumentos construídos e expostos como elo entre a lembrança e o esquecimento, elementos essenciais à

retenção e transmissão das recordações. Esses suportes operavam a relação entre passado, presente e futuro, constituindo-se no que Jacques Le Goff (1996, p. 536), na década de vinte do século passado, chamaria de *um legado à memória coletiva*. Naquele momento, Le Goff ampliava o conceito de documento para além do texto escrito, considerando tudo aquilo que pudesse evocar o passado, perpetuar a recordação. Escolhidos para representar algo, teriam importância simbólica, uma vez que iriam além do que expressavam, constituindo-se em instrumentos de poder eleitos para representar uma sociedade, um modo de vida. Os documentos/monumentos não apareciam por acaso: eram eleitos como tal, frutos da representação do poder.

Para Le Goff, o que resta do passado não poderia ser traduzido como simplesmente *aquilo que ficou*, mas aquilo que foi escolhido para ser lembrado e deixado como herança do passado, legado à memória coletiva. Se a Antiguidade, desprovida de imprensa para divulgar o conhecimento, via nos mecanismos de preservação da memória condição *sine qua non* para a transmissão dos saberes, a partir do surgimento da escrita a memória passou a sustentar-se por meio de suportes de memória, cuja tarefa era relacionar lembranças e esquecimentos, estabelecendo essa íntima relação. E, nas sociedades modernas, como nem tudo pode ser conservado, escolher o que será preservado é de importância fundamental; neste contexto, estão os monumentos/documentos, carregados de significados do tempo a que se referem e prontos a serem recuperados e perpetuados pela memória. (LE GOFF, 1996).

Outro historiador francês contemporâneo, Pierre Nora (1993, p. 8), igualmente determina que é preciso estabelecer meios para lembrarmos do passado, manter vivas as tradições, mesmo artificialmente, para que possamos lembrar os acontecimentos. Assim, julga que o passado seria totalmente esquecido no mundo moderno não fossem os *lugares de memória*, aqueles que não nos permitem esquecer completamente as lembranças, uma vez que não há mais memória espontânea nem transmissão oral.

Um *lugar de memória*, “um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado em si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p.27), deve poder enquadrar-se dentro de três dimensões: material, enraizando-se no solo físico da comunidade; funcional, garantindo a construção de identidade (e, conseqüentemente assegurando esquecimentos); simbólica, remetendo ao ideal que se deseja impor, ou seja, representando certa atitude diante da história.

Para Nora, se não houvesse o esquecimento, se as sociedades cultivassem a “memória verdadeira”, não haveria a necessidade desses “lugares”. O autor criticou as narrativas lineares e artificiais da história, contrapondo-as às memórias coletivas, essas sim “verdadeiras”, posto

que resultam da interação entre grupos sociais, transmitidas de geração a geração. Para ele, o fator responsável por esta substituição encontra-se na história contemporânea:

Aceleração: o que o fenômeno acaba de nos revelar bruscamente é toda distância entre memória verdadeira, social, intocada, aquelas cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo – e a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança (NORA, 1993, p. 7).

O esquecimento passa a ser, então, constitutivo da memória, do que será ou não lembrado; é necessário criar um *lugar de memória* em substituição aos meios de memória que perdemos, à falta e à perda de referências.

Para alguns pesquisadores da memória, não agrada essa alternativa, uma atitude compensatória à perda do que seria implicitamente considerado o “ideal”. Entretanto, creio que Nora não buscava preservar uma representação modelar, mas assegurar à memória coletiva o lugar do qual o grupo teria do que lembrar, fosse representativo de qualquer modo de viver; representações coletivas que influenciam e determinam ações igualmente coletivas. Tal como Nora, Halbwachs também se contrapôs à esquematização linear da história, considerando monumentos e edificações como representações coletivas que influem na coletividade.

Como foi dito, apesar da crítica feita a Halbwachs por desconsiderar os conflitos político-ideológicos travados entre os atores sociais na formação das suas memórias, o sociólogo mostrou a articulação da memória à vida social dos indivíduos, contrapondo-se à visão positivista e dicotômica que opunha o individual e o coletivo.

Em *Les cadres sociaux de la mémoire*, datado de 1925, mas que, ainda hoje, é um dos trabalhos mais significativos de que dispomos sobre memória coletiva, ao estabelecer os princípios de sua teoria, o sociólogo pensou a linguagem como um dos mais importantes elementos que afirmam o caráter social da memória, o quadro social mais elementar da memória coletiva. Para ele, a linguagem é o instrumento socializador da memória, o que aproxima no mesmo espaço sociocultural vivências diversas. Se não existisse a linguagem, não haveria contato entre passado e presente, pois é através do lembrar e do narrar que se dão as trocas entre os membros de um grupo, que se estabelecem suas relações. O presente da enunciação articula-se com o passado de enunciados anteriores, pois, como já mencionado, nossas lembranças só existem em relação às lembranças que nos cercam. Para o sociólogo,

memória individual e coletiva são inseparáveis, constituindo um só fenômeno, pois a própria individualidade é arquitetada a partir de quadros sociais (HALBWACHS, 1925, p. 274-5).

Assim, quando a memória de um acontecimento não tem mais um grupo para dar-lhe suporte, quando não existe nenhum remanescente daquele grupo ou quem tenha ouvido uma descrição de algum deles, então, o único meio de preservar estas lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa para que não morram.

No momento em que a escrita passou a se encarregar de registrar as narrativas, certamente ela as eternizou, mas, igualmente, possibilitou a geração de outros textos, outras interpretações para o mesmo fato, pois o texto é um amalgamado de sentidos que partem de direções diversas, de diferentes interpretações, de múltiplas posições do sujeito e de distintas relações com a exterioridade que, em última instância, é memória.

Como fios que vão sendo tecidos na teia discursiva e contínua da linguagem, em um processo social e historicamente (re)construído, a memória seria em si a condição de evidenciar o dizível e os não-ditos do discurso, afetando a forma como os sujeitos significam uma situação. Assim é que, entre discursos, críticas, narrativas, enunciados recolhidos em toda a sua heterogeneidade, podemos acessar a *construção* do passado não simplesmente sob a forma confortável de buscar fatos acontecidos como contam as narrativas históricas tradicionais. É preciso, então, levar em conta que, para cada fato, a polifonia permite interpretações diversas, coincidentes ou não, mas sempre referendadas por escolhas – ou determinações que, por sua vez, são sempre ideológicas. Mas, sobre isso, falaremos mais adiante.

Concluindo, se no pensamento de Halbwachs se inscrevem Pierre Nora e muitos outros, de Henri Bergson partiram e partirão outros tantos.

Mesmo Halbwachs sendo reconhecido como fundador do conceito de memória social, Nietzsche já havia localizado, na pré-história, o surgimento histórico da memória a partir de condicionamentos sociais, quando os instintos orientavam o homem à sua necessidade de preservação: para viver em comunidade, o homem precisava “lembra-se”, estabelecer códigos – já que, ontologicamente, esse homem era puro esquecimento, pura espontaneidade.

Sobre memória social, concluimos, como Nietzsche, que não há inúmeras memórias, mas infinitas, sutileza que faz toda a diferença.

Parte I - Quadro Teórico-Metodológico

Capítulo II

Sobre a teoria da Análise do Discurso

*Para nos entregarmos seriamente a esse cuidado
[o de encontrar o essencial nas palavras], não é preciso nenhum uso amplo de erudição,
não é preciso a sedução de nexos históricos medianamente compreendidos.
Preciso é somente pensar e meditar sempre de novo e com maior simplicidade
aquilo que soa como prelúdio nas palavras fundamentais.
O que então se ouve é sempre o mesmo, o mesmo quase monocórdio.
Mas esse é o tom fundamental do pensamento originário dos gregos.
Ao se pensar as palavras fundamentais, fazemos a experiência contínua,
não só da aporia do pensamento, como também da dádiva ainda poupada
de tesouros insuperáveis da nossa língua.
Essa língua não é nossa como um instrumento.
Nós é que somos dela enquanto seus protegidos ou seus expatriados.*
*Martin Heidegger*¹¹

Na explanação sobre Memória Social defendi que cada acontecimento é produto de algum tipo de elaboração teórica que a memória se encarrega de instaurar e que os fatos considerados históricos não têm esse *status* por si próprios, não são definitivos, imutáveis, únicos – foram, digamos assim, tornados históricos sob o ponto de vista do historiador. A história nos trouxe os fatos que construíram nosso conhecimento sobre o passado, fixando uma interpretação entre outras igualmente possíveis, impedindo certos esquecimentos porque, “no jogo das relações de forças sociais não deixar um sentido ser esquecido é uma forma de eternizá-lo (e até mesmo, mitificá-lo) enquanto memória ‘oficial’” (MARIANI, 1998, p. 36).

Dando seguimento à primeira parte da tese, cujos capítulos dizem respeito ao arcabouço teórico sobre o qual essa pesquisa se assenta, neste segundo capítulo proponho refletir sobre a Análise do Discurso. São várias as correntes que justificam escolhas e filiações a diferentes formas de pensar a Análise do Discurso, uma teoria complexa que cria e recria categorias e tipologias para explicar enunciados, evidenciar sentidos aparentemente ausentes nos textos, trazer à tona concepções sociopolíticas, fazendo emergir interesses que determinam a construção de certos sentidos e o ocultamento de outros. Minha opção por analisar os discursos da imprensa do século XIX, sob a formulação da linha francesa da

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 308.

Análise de Discurso, merece, como justificativa, uma explanação do que se trata essa disciplina.

Por volta dos anos 60 do século passado, Michel Pêcheux inaugurou, na França, uma proposta epistemológica de articulação entre Ciências Sociais (História, Sociologia e Filosofia), Linguística e Psicanálise, razão pela qual Eni Orlandi (1996) designou a Análise do Discurso como *uma disciplina do entremeio*. Surgia um novo modo de reflexão não só sobre a linguagem, mas também sobre a ideologia, pois Pêcheux não aceitava manter o abismo entre a prática linguística e a social, uma vez que entendia os discursos como um modo de materialização da ideologia. Exatamente por esta razão, a AD discorda de algumas teorias linguísticas que veem relação direta entre a língua e o objeto analisado, defendendo que, nessa relação, a memória discursiva se interpõe, ou seja, faz aflorar dizeres anteriores àquela formulação.

Diferente da clássica Análise de Conteúdo, que toma o texto como documento cujo sentido é definido *a priori*, a AD percorre o caminho oposto e parte da natureza histórico-social, ou seja, da historicidade que construiu e inscreveu-se no texto, para analisar sua relação com o que é exterior a ele próprio. Sem buscar sentido no texto em si – como a linguística estrutural, que entende a linguagem apenas enquanto transmissora de conteúdos –, a AD investiga o processo discursivo ou, melhor dizendo, o funcionamento discursivo do texto (ORLANDI, 1987a, p. 12-13).

A palavra discurso, originária do latim *discurrere* - que por sua vez vem do próprio latim *currere* - significa discorrer, expor, atravessar. Assim sendo, sugere movimento contínuo, fluxo intermitente, processo sempre em curso e, conseqüentemente, inacabado. Aberto à relação entre a linguagem e o ideológico, a AD busca no discurso “as determinações sociais, políticas e culturais dos processos de construção de sentido” (MARIANI, 1999, p.107).

Sem dúvida, o texto é o objeto empírico da análise¹², construção sobre a qual se debruça o analista para buscar pistas que irão guiar sua investigação, nele procurando indeterminações, nomeações, adjetivações, elementos indicadores de certa especificidade, marcas linguísticas que o auxiliam a perceber as redes de significações, articulando-as à pluralidade de sentidos e significações. No âmbito discursivo, “nem as palavras, nem os sujeitos que falam são transparentes: eles têm sua materialidade e sua história de constituição” (ORLANDI, 1989, p.18-19); portanto, o que está em jogo é a relação da língua com a história

¹² O texto é “o” objeto empírico de análise nessa tese, pois vale lembrar os estudos mais recentes que examinam outras materialidades significantes, como as imagens, por exemplo.

e a posição do sujeito em relação ao contexto histórico-social que determina a produção de sentidos.

Propondo conceitos e teorias que contribuíram com os estudos linguísticos e literários, o filósofo russo Mikhail Bakhtin, apesar de não ser linguista, também afirmou que “a língua não existe por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta”, sendo através desse processo de comunicação que “imbui-se do seu poder vital e torna-se uma realidade” (BAKHTIN,1981, p. 154). Defendendo a idéia de que em toda a análise textual deveria ser considerada a interação verbal em seu contexto, a interação subjetiva entre as relações pessoais e sociais, Bakhtin nos ajuda a entender as palavras como linguagem em sentido mais amplo. Ideológicas por excelência, as palavras presentificam-se na vida social como reflexo de discursos já acontecidos ou igualmente possíveis, por meio de um texto escrito ou subentendido, mas sempre munidas da capacidade de registrar determinado processo social. Por isso, para ele,

as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto, claro, que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados (BAKHTIN, 1995, p. 41).

Neste sentido abrangente, entendida como discurso, a palavra (como ocorre na dança, linguagem não-verbal de que trataremos *a posteriori*), orienta-se para um destinatário que mantém relação social com o sujeito comunicante. Assim sendo, para Bakhtin,

a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN,1981, p. 123).

Ampliando consideravelmente os estudos sobre linguagem, este filósofo russo partiu do princípio de que todo enunciado linguístico se fundamenta sobre um diálogo com outros enunciados, premissa que chamou de *dialogismo*, isto é, a pluralidade de vozes sociais presentes nos processos de enunciação que, inscritas em diferentes perspectivas ideológicas de visões do mundo, dialogam em toda sua heterogeneidade. São essas diversas vozes que

constituem a *polifonia* – termo que Ducrot (1987), assim como Bakhtin (1981), tomou emprestado da música para designar a simultaneidade das diversas vozes do discurso que, seja em interação ou em confronto (explícito ou implícito), forma um conjunto de signos. A linguagem, comparada poeticamente por Bakhtin a “uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior”, é um espaço cujas proporções são determinadas “pela situação da enunciação e por seu auditório” (BAKHTIN, 1981, p. 125).

Assim como Bakhtin tem no caráter dialógico e polifônico da língua o eixo de seu pensamento, a AD, põe por terra o tradicional esquema de comunicação, constituída na tríade emissor-receptor-código e mensagem: o discurso não é a simples transmissão de informações, mas a materialização de pré-construídos do imaginário individual e coletivo, articulados entre ideologia e língua. Consequentemente, outra premissa que a AD desmonta é a da univocidade da língua, pois, ao contrário do senso comum que acredita na transparência da língua, a AD pensa em opacidade pela forma como nela intervêm as marcas construídas no imaginário.

Os sentidos não se “colam” às palavras, não existem *a priori* (MARIANI,1998); não se pode separar o que é *próprio da língua* do que é discurso, o que é significado e o que é efeito de sentido. Língua e discurso são como duas faces da mesma moeda, pois, ao *escolhermos* as palavras, concedemos a elas o direito de fazer sentido –, e o interlocutor dá-se igualmente o mesmo direito de interpretar, pois ele as compreende também segundo suas convicções. Não há sentido sem interpretação e não há interpretação livre de ideologias; o sujeito que interpreta está impregnado do que a memória construiu, o *interdiscurso* – espécie de memória intertextual – pronto para, a qualquer momento, remeter-se a discursos anteriores, a dizeres que construíram sentidos em determinado tempo e lugar e que, por sua vez, filiaram-se a outros anteriores, apagados na memória. Como um jogo de superposições de discursos cristalizados no imaginário social, tudo o que já foi dito sobre algo ou alguém, todas as vozes que significaram, em diferentes situações, determinam o que dizemos hoje, pois, “constitutivamente, no sujeito, em seu discurso, há o Outro” (Authier, *apud* ORLANDI, 1990, p.39).

Constituídas por enunciados que regulam o que pode ou não ser dito, determinados pelas formações ideológicas que constituem o sujeito e o interpelam em seus discursos, chegamos a um conceito basilar à AD, premissa emprestada pelo filósofo Michel Foucault (1972, p. 135): o conceito de *formação discursiva*. Para Foucault, o discurso é “um conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação discursiva”, ou seja, de enunciados recorrentes responsáveis pelo que pode/deve ser dito ou o que pode/deve ser silenciado. O autor assim determina:

No caso em que se pudesse descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se poderia definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações) dir-se-á, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 1972, p. 51).

Porém, na continuação da citação transcrita acima, o autor rejeita a palavra ideologia, segundo ele, para evitar “palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, como <ciência>, ou <ideologia>, ou <teoria>, ou <domínio de objetividade> (...)” (FOUCAULT, 1972 p. 51). Logo, a AD se apropria da designação *formação discursiva*, ainda que polêmica – como diria Orlandi (2005, p. 43), tomando-a como basilar, pois “permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso”. Entretanto, mesmo reconhecendo que muito já se tem discutido sobre formação discursiva, pela sua relevância à análise, cabe aqui maior detalhamento, mesmo porque, como afirma Foucault (1998, p. 26), “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. Vejamos.

A FD pode ser entendida como aquilo que determina o que pode ou não pode, deve ou não deve ser dito, a partir de um contexto sócio-histórico; no discurso, as FDs traduzem as formações ideológicas que constituem o sujeito-autor. Elas constroem os efeitos de sentido a partir da ideologia que as constitui, já que as palavras, como defendemos, não têm sentido em si, mas derivam seu sentido nas FDs em que se inscrevem (ORLANDI, 2005). Nesse sentido é que todo sujeito, ao enunciar, *fala* a partir de uma FD que o constitui, ou seja, adere à sua FD, marcando uma posição-sujeito de acordo com a ideologia pela qual é interpelado. Entretanto, essa posição adquirida está longe de ser uma identidade estável e cristalizada, mas uma identificação do sujeito com as diversas FDs que o perpassam, que se repetem e que constituem os pré-construídos que nele se instauram. Assim como a ideologia, que comporta o idêntico e o divergente, “uma formação discursiva é constitutivamente frequentada por seu outro” (Pêcheux *apud* INDURSKY, 2000, p. 75).

As FDs, então, carregam em si a carga ideológica com as quais o sujeito se identifica, o lugar de onde ele “fala”, o contexto ao qual se insere, sua visão de mundo. Por sua vez, as palavras falam umas com as outras e os discursos formam-se na relação de uns com os outros. Esse é um dos pontos principais para a AD: a concepção discursiva de ideologia, que faz uma

palavra significar uma coisa e não outra, materializando as formações ideológicas que constituem o discurso (ORLANDI, 2005, p. 43).

No processo de funcionamento discursivo, o sujeito enuncia do interior de diversas FDs e na relação dialógica que as “vozes” justapostas mantêm. O efeito de sentido se sustenta, igualmente, em cima do apagamento de outras vozes, no esquecimento ou nos silenciamentos, na linha tênue entre o que se diz e o que não se diz, onde o “outro” é afastado de suas próprias idéias e pensamentos. Silêncio, em AD, não é ausência de linguagem ou de significado: “o silêncio é fundante”, atravessa as palavras, “significa em si (...) é o real do discurso” (ORLANDI 1992, p. 31), substituição indicadora de que o sentido sempre pode ser outro, que uma palavra apaga outras; por sua vez, o não dito é tanto da ordem do silenciamento quanto da do esquecimento. Como estratégia de discursividade, pelo que é/foi dito, é possível chegar ao não dito, muitas vezes de forma velada nos discursos.

Pode-se, igualmente, chegar ao não dito, observando o uso da metáfora, não como figura de linguagem, por sua função estética ou elucidativa, etc – tal como a metáfora é para a retórica –, mas como a substituição de uma palavra por outra, um recurso de transferência que possibilita diferentes efeitos de sentido. Como vimos desde a Introdução, as palavras não têm sentido “em si”, preso a si, e é a partir de sua inscrição em certa FD que podemos compreender-lhes o sentido. Para Pêcheux (*apud* ORLANDI, 2005, p. 44) o sentido é sempre obtido com uma palavra confrontada com outra, uma expressão com outra expressão: o sentido provém das relações de metáfora realizadas por efeitos de substituição, sinônimos ou paráfrases – estas últimas, o *continuum* das repetições, retorno ao já dito ou manutenção do dizer aquilo. Na paráfrase, dizemos de uma forma e não de outra, mas não de modo *diferente*: esse dizer já está estabelecido, apenas o reformulamos e assim, o legitimamos. Acionado pela memória discursiva, o dizer parafrástico traz certa tensão pelo *continuum* que representa e a possibilidade do novo, do polissêmico. É a polissemia que garante diferentes processos de re-significação.

Como vimos, palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas (FDs) diferentes e o sentido não “pertence” a nenhuma palavra, nenhum autor ou interlocutor; o significado é construído no discurso (ORLANDI, 2005, p. 44) ou, melhor dizendo, no interdiscurso, nos “*dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada*” (ORLANDI, 2005, p. 31) em que tudo o que já foi dito de/sobre algo, de/sobre alguém, mesmo em tempos remotos, está, de certa forma, imbricado no que é dito hoje ou será dito no futuro. Cabe uma vez mais repetir que o interdiscurso é a memória discursiva, “o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada

tomada de palavra” (ORLANDI, 2005, p. 31), o dizer do sujeito que se crê autônomo e autor, mas é interpelado por falas anteriores a ele, pelo amalgamado de sentidos aos quais ele se filia.

E não há sentido sem interpretação, o que traz à tona a ideologia, já que nenhuma interpretação é despida de determinações e estas, por sua vez, são ideológicas. A ideologia é um mecanismo estruturante do processo de significação que, segundo Pêcheux (1999), está intrinsecamente ligada à interpretação. É a partir daí que Orlandi assevera que

o trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento pois é só quando passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade, a impressão do sentido-lá: é justamente quando esquecemos quem disse “colonização”, quando, onde e porquê, que o sentido de colonização produz seus efeitos. [...] O dizer tem história (ORLANDI, 2005, p. 49-50).

Assim, por todos os preceitos acima mencionados, é possível concluir por que as produções discursivas da imprensa sempre exerceram influência sobre a constituição social de uma determinada comunidade.

Ao longo do tempo, a memória discursiva alimenta-se de diversos saberes, como narrativas míticas, ideológicas, do senso comum, de provérbios, crenças religiosas, de tudo que está impregnado em nós e na sociedade. E em cada novo discurso que se enuncia emergem falas que retomam esses saberes, “os transformam ou falam deles” (FOUCAULT, 1998, p. 22).

Nessa tese, trabalho com os diversos discursos da imprensa sobre a bailarina Maria Baderna, observando tomadas de posições, retomadas ou rupturas, tentando perceber conflitos, ambiguidades, indeterminações na filiação a este ou àquele sentido. Sendo assim, especificamente quanto ao discurso da imprensa, foi pertinente investigar o sentido ideológico em jogo nas formações discursivas a que se filiaram os críticos e folhetinistas do século XIX e que determinaram o processo de construção da memória da bailarina na imprensa.

Comentados alguns conceitos da AD que deram subsídios a essa tese, cabe apresentar o terceiro e último capítulo da Parte I, que trata da análise dos discursos jornalísticos. Conforme mencionado na Introdução, o capítulo deverá discorrer sobre dois aspectos: primeiro, na observação dos periódicos quanto à editoração, à linha política que adotavam e o espaço que as matérias pesquisadas ocupavam nas páginas pesquisadas. Segundo, quanto às peculiaridades da escrita que vinha se estabelecendo nos jornais do país e que, a partir da

prática languageira dos folhetins do século XIX, estabeleceu uma escritura literária marcante entre nós: a crônica.

Toda uma carga de discursos pré-construídos direciona o historiador, tanto quanto o pesquisador, o fotógrafo ou o narrador, para determinada escolha. Existe intencionalidade no registro de um acontecimento, visto que o sujeito discursivo sente-se senhor de suas palavras, mas tal sensação é falsa, pois, inconscientemente, ele é atravessado por interdiscursos, pela memória discursiva que o incita a construir certos sentidos e não outros que, por sua vez, são determinados pela ideologia que os constitui.

Parte I - Quadro Teórico-Methodológico

Capítulo III

O discurso jornalístico do século XIX - entre informação e ficção

*O Amor da Actriz*¹³

A fascinação da comediante é uma tão conhecida magia que parece inutil explical-a, sobretudo aos parisienses para os quaes constitue a principal religião. Mas os próprios parisienses folgarão talvez de saber que sua paixão pelas mulheres de theatro não deixa de não ter desculpa, e que se mistura com esta idolatria culpada com uma grande dose de poesia.

A actriz effectivamente representa-lhes uma especie de mulher que raras vezes se encontra na sociedade e nunca na familia, uma mulher que parece isenta de todas as enfermidades e de todas as vulgaridades terrestres, uma mulher a que nunca falta cousa alguma, nem um dente, nem um cabelo, nem um diamante na orelha, nem uma rosa no seio. Parece sahir, como uma flor, sem defeitos, fresca vestida e enfeitada, das mãos da natureza.

Só a vêdes n'um instante, mas nesse instante é perfeita e quando entra de novo na sombra, deixa-vos debaixo das impressões de uma cousa luminosa e sobre humana.

Se a seguirdes aos bastidores ainda a encontrareis absorta e impregnada no seu papel, é ainda uma rainha, uma criadita polvilhada, uma fada, uma deusa, caminhando n'uma nuvem de aromas, branca e estranha por debaixo das pinturas do rosto, de lábios escarlates e olhos desmedidos e scintilantes, uma creatura emfim como que emigrada de algum mundo sideral.

[trecho inelegível]

é raro que os seus sentimentos, da mesma fórma que a sua linguagem, não conservem sempre um que de excessivo e theatral (*Diário do Rio de Janeiro*, 8 de abril de 1878, p. 3).

Creio que a descrição da mulher atriz colocada como epígrafe é representativa da prática discursiva jornalística no que tange à imagem da atriz, pela diversidade de sentidos sócio-historicamente construídos, pela polifonia que perpassa cada formação discursiva.

“Mulher de teatro”. “Espécie de mulher” que nunca é encontrada na família, mulher cujos sentimentos conservam sempre um quê teatral; mulher que parece sair de um conto, envolta numa nuvem de aromas, etérea, a quem não falta nada. Perfeita. Irreal.

¹³ Nas transcrições de todos os textos jornalísticos foi mantida a grafia com que foram publicados, guardando-se a ressalva de que, como foram copiados à mão, algumas palavras podem ter-se perdido de sua forma original. Cabe ressaltar também que, nas páginas dos jornais do século XIX, foi observada grafia diferente para as mesmas palavras.

A mulher atriz não tem imperfeições físicas (dentes, cabelos) – remetendo à letra de *A Bailarina*, de Chico Buarque – e não lhe faltam bens materiais, como flores e diamantes, supérfluos que para “estas” mulheres devem fazer toda a diferença, pois na “teatralidade nos sentimentos” faltam-lhes sentimentos reais. Aliás, falta “realidade”, pois não se encontram essas mulheres na sociedade, nem na família e, já que parecem migrar de outro mundo, são sobre-humanas – bem aos moldes do Romantismo.

Tomando os padrões sociais de meados do século XIX, percebe-se nas construções o eco do aparato ideológico norteando o funcionamento discursivo e a relação entre os indivíduos da época – aquele que fala e aquele que lê – pessoas de um mesmo tempo e convivendo na mesma cidade. Via de regra, o texto sintetiza o que é senso comum no *corpus* pesquisado.

A epígrafe propõe, então, demonstrar a força do discurso jornalístico formado por pre-construídos no passado, mas que apresentam a visão do presente e, conseqüentemente, projetam a memória do futuro. Analisar tais discursos traduz-se por observar a produção do texto dentro do espaço social que determina a escolha de uma palavra em detrimento de outras, uma vez que “as línguas só existem na medida em que se acham associadas a grupos humanos” (ORLANDI, 1987a, p. 99), mesmo sem deixar de levar em conta a relação entre o linguístico e o discursivo. Analisar tais discursos é, igualmente, pensá-los dentro de uma época, levando em conta o gênero de escritura que vinha se delineando e que será abordado mais adiante.

Hoje é senso comum o pressuposto de que o jornalista deva pautar seu relato pela exatidão, registrando fatos ou descrevendo cenas de modo imparcial, neutro, abstendo-se de qualquer julgamento de valor. O jornalismo informativo define a si próprio como isento e parte da credibilidade almejada depende do modo de *fazer crer* que se interpõe entre os fatos e o leitor de forma a narrar, noticiar, descrever, dentro da concepção de que o exposto é o “real”. Daí que, para Ferreira,

se na contemporaneidade o discurso jornalístico ocupa, cada vez com maior intensidade (e muita crítica) o papel institucional de produzir sentidos passíveis de inscrição na memória social, é fundamental desnaturalizar este discurso, examinando de que modo vem a instituir-se e a produzir os efeitos de verdade e consenso que muitas vezes acabam por orientar nossas ações e nosso pensar (FERREIRA, 2006, p. 58).

É preciso levar em conta que a escrita jornalística, informativa ou expositiva, é construída a partir do lugar social ocupado pelo sujeito que a produz e que faz com que esse discurso não seja neutro. Embora o sujeito tenha a ilusão de *autoria* de seu próprio texto,

existem tensões, paixões e conflitos, historicamente confrontantes, perpassando o texto. O sujeito na posição-autor é afetado e “as operações do fazer jornalístico se apagam para o leitor, que então toma o discurso, em seu efeito de transparência, como verdade e consenso” (FERREIRA, 2006, p. 58). É preciso considerar também as características do periódico em que é publicada e sua forma de distribuição. Do mesmo modo, a relação entre o leitor e o mundo irá determinar sua leitura do texto, igualmente subjugada à memória, à ideologia, à historicidade.

Assim sendo, para investigar quais sentidos foram fixados em determinado momento histórico e pressupondo que existem outros sentidos que não foram inscritos na memória, o que faz o analista do discurso para dar conta disso?

O analista de discurso não põe no divã o sujeito, isso cabe à psicanálise fazer. Sabendo que os sentidos só existem em relação, no deslizamento dos significantes sobre os significados, sabendo que não se encontram presos às palavras, o que o analista do discurso faz é interrogar, criticar, questionar a historicidade constitutiva da produção de evidências nos processos de constituição de sentidos. Em outras palavras: questionar o processo histórico-discursivo que naturaliza, torna óbvio que UM determinado sentido só pode ser aquele (MARIANI, 2006, p. 213).

Consciente de que “por mais que um sentido possa ser outro, ele nunca será qualquer outro” e “seu limite é produzido na historicidade que o constitui” (MARIANI, 2006, p. 217), o analista deve atentar para quem fala nos enunciados e de onde fala; por que o autor utilizou-se de certos tempos verbais, da reincidência de certos adjetivos e substantivos, pistas instigantes a serem investigadas, dentre tantas outras. Silêncios podem ser mais reveladores do que o explícito, e tentar desvendá-los fornece subsídios sobre o “leitor” a quem o discurso “se destina” pois,

(...) há um leitor virtual inscrito no texto. Um leitor que é constituído no próprio ato da escrita. Em termos do que denominamos ‘formações imaginárias’ em análise de discurso, trata-se aqui do leitor imaginário, aquele que o autor imagina (destina) para seu texto e para quem ele se dirige. Tanto pode ser um seu ‘cúmplice’ quanto um seu ‘adversário’ (ORLANDI, 1988, p. 9).

Estabelecidas as relações entre o leitor “real” e o leitor imaginado – residente no texto e nele constituído *a priori* –, a relação entre os interlocutores e as condições de leitura passam a ser entendidas como componentes do texto. A interpretação faz-se presente no autor/leitor e

no analista, todos sujeitos-intérpretes, frutos da historicidade que os afeta e, embora metodologicamente com atuações diferenciadas, na prática, desencadeiam processos interrelacionados. Não há um autor onipotente, capaz de controlar o percurso de significação do texto que, por sua vez, não *diz por si só*, não tem uma significação em si; também não há um leitor onisciente, cuja capacidade de compreensão domine as múltiplas determinações de sentidos em jogo no processo de leitura (ORLANDI, 1988, p. 10-11). A prática interpretativa ocorre à luz da memória discursiva, pois o sujeito-autor, a partir da posição-sujeito a que se filia, de seu lugar socioideológico, recupera o interdiscurso dos já ditos, enquanto o sujeito-leitor, também interpelado ideologicamente, vai assim produzir sua leitura do discurso.

Entramos, então, com outra premissa: o trabalho do analista dentro dos limites éticos da interpretação. Não se trata simplesmente de “interpretar não importa o quê” pois,

a descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca necessariamente em jogo (através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negação e interrogação, múltiplas formas de discurso relatado...) o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa sequência (PÊCHEUX, 2006, p. 54-55).

Tentar compreender a produção de sentidos no texto, como diz Mariani (2006), é um trabalho político que opera entre forças distintas, entre processos de institucionalização de sentidos e entre falhas nesses mesmos processos. Discutir a ética no trabalho do analista é fundamental, pois ela se encontra na própria constituição do campo de ação investigativa do analista.

Mas, porque examinamos o discurso jornalístico, devemos também considerar o poder que dita as regras, a ingerência do jornal sobre apagamentos e que leva a indeterminações nas falas dos jornalistas/críticos. Na observação de Orlandi (1989, p. 73), para dar mais veracidade às notícias veiculadas, em algumas situações “o locutor recua para trás da voz de um *enunciador universal*” e daí se indetermina, se oculta em indeterminadores como *alguém, todos, nós, a gente, -se* – marcas linguísticas interessantes para análise e bastante recorrentes no material coletado para essa tese.

Como foi dito anteriormente, para investigar a construção da imagem da bailarina, esta tese partiu do discurso da imprensa carioca em meados do século XIX sobre Maria Baderna, a fim de “entrever que processos discursivos são mobilizados para que determinados sentidos se

tornem hegemônicos e de que forma sua historicidade se inscreve na materialidade textual” (FERREIRA, 2006, p. 60).

Assim, ao verificar como tais operações de discursividade produziram os sentidos ambíguos que chegaram até nós, estamos pensando em produção de memória, em lembranças e esquecimentos, memória “sempre carregada por grupos vivos [...] e questionando a história como construção/versão intelectual sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p.13).

Pierre Nora (1993, p. 8) julga também que o passado seria totalmente esquecido no mundo moderno não fossem os “*lugares de memória*”, meios que nos permitem lembrar do passado, manter vivas as tradições para que, mesmo artificialmente, possamos lembrar dos fatos que aconteceram. Assim sendo, a escrita jornalística seria também um “*lugar de memória*”, uma vez que se insere em uma dimensão material, simbólica e funcional, como determina Nora. No sentido material, insere-se por sua materialidade no cotidiano da cidade; no sentido simbólico, por remeter ao plano das representações, uma vez que corresponde à visão de um sujeito ou grupo da sociedade que pode interpretar/criar segundo sua ideologia – e, de certa forma, impô-la à totalidade do grupo social; em sentido funcional, por ter a função de narrar, documentar, informar e garantir a construção da memória/história.

Analisar os periódicos oitocentistas foi observar seu valor documental revelador dos processos sociais, dos conflitos, das paixões e dos interesses que, conscientemente ou não, os revestem de uma função icônica.

III.1. A estética dos periódicos oitocentistas

Para a reflexão pretendida neste capítulo, ou seja, para trazer ao conhecimento do leitor as principais características dos impressos do século XIX, selecionei cinco publicações das quais foi coletada a maioria das sequências discursivas do *corpus* analítico da tese: o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Correio Mercantil* e o *Jornal do Commercio*, dentre as publicações regulares e de maior circulação, assim como os pasquins *O Beija-Flor* e *A Marmota na Corte*.

Em meados do século XIX, os jornais geralmente compunham-se de quatro páginas e seguiam certa similaridade quanto ao título das seções que se ocupavam de espetáculos teatrais

ou de artistas em geral, como *Correspondencia*, *Theatros*, *Publicações a pedido*, *Pacotilha*, *Comunicado*¹⁴ entre outros. Era frequente, no mesmo jornal, uma edição nomear a seção *Publicações a pedido* e na edição seguinte estampar *Publicação a pedidos*. No *Diário do Rio de Janeiro*, na coluna *Theatros*, localizada na página 3 ou 4, o subtítulo costumava indicar o local do espetáculo criticado, como *Theatro de São Pedro de Alcântara*, ou *São Januário*. Mas as matérias podiam estar tanto nas colunas intituladas *Correspondências* quanto em *Comunicado*. Entretanto, apesar de haver uma estrutura organizacional nas publicações – os anúncios, por exemplo, eram agrupados, preferencialmente, em uma só página – notícias, notícias das províncias e avisos marítimos poderiam dividir o espaço com críticas teatrais.

Os títulos das matérias eram bastante extensos e descritivos. Ainda no *Diário do Rio de Janeiro*, a edição de 18 de maio de 1851, por exemplo, após a completa indicação *Anno XXX, nº 8818, Sabbado*, a seção *Comunicado*, à p. 2, estampava: *Breves considerações sobre a poezia dramática nacional – O incendio do theatro – As produções brasileiras – A abertura de S. Januário – A estreia da nova dama – O Bahiano na Côrte – O Manuel Raimundo*. A matéria é variada e longa, mas aborda, primordialmente, o incêndio ocorrido dias antes, no Theatro S. Pedro.

A seção *Publicações a pedido*, coluna fixa localizada entre as páginas 1 e 2 dos periódicos, como o nome indica, era um espaço aberto aos leitores, que tanto cobravam providências às autoridades quanto publicavam um agradecimento ou ainda dedicavam um poema à sua amada – geralmente assinado apenas com uma inicial. Eram comuns debates de leitores entre si, cuja defesa de opiniões ocasionava réplicas e tréplicas sucessivas sobre o mesmo assunto.

No *Diário do Rio de Janeiro* de 25 de outubro de 1842 – desta feita na seção intitulada *Notícias Particulares*, p. 4 (coluna semelhante à *Publicações a pedido*), a carta de um leitor ao redator do jornal causou o desencadear de pelo menos outras três, procedimento que verificamos ser usual na época.

Era comum, igualmente, os autores referirem-se a outros jornais em tom agressivo, acusatório ou irônico. O *Correio Mercantil* de 5 de janeiro de 1852, p. 1, reprova a retrospectiva de 1851 publicada pelo *Jornal do Commercio* que:

(...) encontrou só que louvar e nada que censurar (...) e esqueceu de incluir se no comentário sobre as melhorias materiais alcançadas pelo país, pois no “fogo do

¹⁴ O nome *Pacotilha* apareceu pela primeira vez no *Correio Mercantil* em 9 de fevereiro de 1851, p. 1, apresentando notas e pequenos artigos em tom irônico, em subtítulo à seção *Comunicado*. Foi nesse espaço que Manuel Antonio de Almeida publicou *Memórias de um Sargento de Milícias*, sob o pseudônimo “Um Brasileiro” (SODRÉ, 1996, p. 218).

patriotismo” não lembrou de dizer quanto agadanhou a sua empresa do tesouro publico nacional, quantos melhoramentos materiais por via dele obteve (...).

Alguns jornais, ao entremear palavras ou frases em outro idioma, principalmente em francês e latim, eram alvo do deboche de seus concorrentes. A esse respeito, cabe abrir uma exceção a um periódico de menor contribuição ao *corpus*, citando a matéria coletada na seção *Revista da Semana*, em *O Amor-Perfeito*, de 21 de outubro de 1849, p. 1-3, assinada por “O Montanhez” que, em tom jocoso, dirige-se abertamente aos concorrentes:

O Jornal do Commercio, apesar do seu tamanho e largura, contenta se e continúa a encher se com os seus roga se, aluga se, precisa se, etc, e faz bem ... O Mercantil, por este lado eh mais pobre, porem sempre rico em polêmica, linguagem e estillo, menos nos folhetins, que afogão os leitores em vagalhões de sensaboria. O Liberal e o Correio da Tarde continuão empregando todas as forças para sustentarem o numero de seus assignantes (...). Da Marmota nada podemos dizer alem do que ella expende em seus anúncios: – Marmota! Marmota! Marmota! (...) O Artista, esse – quis taliae fandi tempere et lacrimis – sabe latim! (...).

No *Jornal do Commercio*, José Maria da Silva Paranhos, nas famosas *Cartas ao Amigo Ausente*¹⁵, também ironizou as citações em latim:

Unusquisque suo sensu abundat, - creio que assim se exprimia um tal poeta latino: tenho feito tensão de comprar um *Spectator*, periódico que outrora se publicou na Ingraterra, e que é um manancial de citações, mas ainda não chegou a ocasião. Logo que eu possua, hei de enfeitar as minhas escripturas com verso e prosa alheia em todas as línguas: sempre vale alguma coisa, digam o que disserem. Em falta de razões, uma boa citação latina ou grega tem muito valor, principalmente se o adversário é hóspede na língua em que se cita. Como eu ia dizendo – Unusquisque suo sensu abundat – que bem traduzido quer dizer – se não houvessem gostos no mundo, coitado do amarelo ! – cada qual tem sua predileção (...)

Isto posto, cabe conhecermos um pouco dos periódicos selecionados:

O *Correio Mercantil*, publicado no Rio de Janeiro de 1º de janeiro de 1848 a 15 de dezembro de 1868, era ligado ao Partido Liberal; vibrante e apaixonado, órgão de maior circulação na época, é responsável pela maioria dos recortes do *corpus*. Seu diretor, Francisco

¹⁵ Posteriormente editadas e mencionadas a seguir, sua consulta foi de suma importância para essa pesquisa, pois, descrevendo em minúcias a vida social do Rio de Janeiro em meados do século XIX, o futuro Barão do Rio Branco, descreveu efusivamente o interesse da sociedade pela dança.

Otaviano, em 1854, levou para lá José de Alencar, que passou a escrever nas edições dominicais sobre os acontecimentos da semana – crônicas que mais tarde seriam publicadas no volume *Ao Correr da Pena* (SODRÉ, 1996, p. 219).

O *Jornal do Commercio* foi criado em 1 de outubro de 1827 e, segundo Sodré, por suas pretensões empresariais e por ter tido sua história sempre mesclada ao governo, confundindo-se com a do próprio reinado, merecera, mais tarde, a denominação “o quarto poder”, dada pelo jornalista Alcindo Guanabara (1865-1918)¹⁶ que dizia, aludindo à força política conservadora que o jornal representava: “não é partidário, mas pesa deliberadamente na concha das instituições. É conservador, nesse sentido; é moderado em todos os sentidos” (SODRÉ, 1996, p.217-218).

Já o *Diário do Rio de Janeiro*, cuja estreia deu-se em 1 de junho de 1821, não tinha grandes paixões. Por seu baixo custo e pela significativa penetração informativa entre as camadas mais populares, era chamado “Diário do Vintém” ou “Diário da Manteiga”. Cabe considerá-lo o primeiro periódico realmente brasileiro, pois, apesar de *A Gazeta do Rio de Janeiro* ter sido lançada em 10 de setembro de 1808, tratava-se de um informativo da imprensa áulica, saído das máquinas da Imprensa Régia e que informava, na maioria das vezes, acontecimentos europeus, principalmente os de Portugal (SODRÉ, 1996, p. 23). De linha editorial favorável à independência política do Brasil, abaixo do nome, em letras reduzidas, todas as edições apresentavam o seguinte subtítulo:

O Diario do Rio de Janeiro, propriedade de Nicolao Lobo Vianna, publica-se nos dias que não forem de guarda, e subscreve-se na typografia da rua d’Ajuda n.79, a 12000rs por ano, ou 1000rs por mez. – Pelos annuncios pagar-se-há uma retribuição rasoavel – A correspondencia deve ser dirigida, franca de porte, ao Editor do Diario.

Ainda segundo Sodré (1996, p. 59), tal era o distanciamento do *Diário* das questões políticas que o jornal mencionou a Proclamação da Independência somente a partir de 24 de setembro. Em 1856, José de Alencar foi redator chefe do *Diário* e ali publicou, em 1857, *O Guarani*. Em 1861 o jornal contava com a pena de Machado de Assis.

Nessa pesquisa, o *Diário do Rio de Janeiro*, terceiro periódico mais consultado do *corpus*, contribuiu principalmente na investigação da cena carioca antes da chegada de Baderna, pela significativa quantidade de anúncios de espetáculos encontrados, todos muito

¹⁶ Jornalista, poeta, articulista político, senador da República que participou da última seção preparatória da Academia Brasileira de Letras, fundando a cadeira nº 19. Disponível em www.academia.org.br. Acessado em 18/04/2010.

extensos e, além de informativos, bastante narrativos – como também o eram nos demais periódicos. Prática da imprensa oitocentista, os anúncios não se restringiam à informação sobre o programa, pautando-se pela adjetivação valorativa.

No dia 26 de abril de 1845, por exemplo, o *Diário do Rio de Janeiro* anunciou que “representar-se-há gracioso drama em 1 ato”, seguido de Boleiros, “muito applaudida comedia em 1 acto”, de um “apparatoso e muito applaudido baile trágico em 6 actos” e assim por diante. Ao “informar” como o espetáculo fora recebido anteriormente, a adjetivação valorativa construía sentidos e influenciava a platéia que iria futuramente assistir à apresentação. Nesse caso, “muito aplaudido”, se assim for nomeado por diversos anúncios, acaba por colar-se à publicidade do espetáculo e instituir um preconstruído sobre ele.

Adiante, veremos a transcrição de um anúncio típico da época, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 26 de março de 1845, p. 3, no qual o texto aproxima-se da oralidade que pautava o jornalismo oitocentista.

Além de fornecer as informações necessárias aos leitores, o comunicado “conta” como se dão certas passagens cênicas durante o espetáculo, fornecendo informações que hoje causariam estranhamento, como mencionar o figurino “todo novo”, ou a companhia de dança “novamente organizada”. Vejamos:

DE S. PEDRO DE ALCANTARA
QUARTA FEIRA 26 DE MARÇO DE 1845

Primeiro espectáculo em grande solemnidade pelo fausto baptismo de S. A. o Serenissimo Principe Imperial.

Logo que Suas Magestades Imperiaes se dignarem honrar a tribuna, com suas augustas presenças, executar-se-ha o Hymno Nacional, depois do que, abrirá a scena para a representação da opera seria em 3 actos:

OS PURITANOS
E
OS CAVALHEIROS,

Música do mestre Vicente Belline.

O vestuario é conforme a época, e todo novo.

As pinturas são de dezenho e execução do Sr. Lopes de Barros.

- 1º scena nova – Largo Terraplano de Castillo
2º II – Gabinete de Elvira
3º II – Sala d’armas
4º II – Prespectiva de palacio e jardim

Distribuição da opera

Lord Gualter Walton..... Sr. Ricci
Sir Jorge..... Sr. Massiani
Lord Arthur..... Sr. Graziani

Sir Ricardo Forth.....	Sr. Fiorito
Henriqueta de França.....	Sra. Ricci
Elvira filha de Lord Walton.....	Sra. Candiani
Bruno Roberton.....	Sr. Deperini

Coro de damas e cavalheiros.

No intervalo do 1º ao 2º acto, a companhia de dança novamente organizada, executará o baile de composição do Sr. Francisco York, intitulado:

APOLLO O PASTOR,

no qual haverá um quinteto dançado pelos Srs. York, Farina, Carolina Catton, Felipe Catton e Henriqueta Pessina concluindo com a transformação da scena final para templo da immortalidade.

Os bilhetes de camarotes e o de platéas, vendem se para 4 recitas, que serão destruidas pelo modo seguinte:

Quarta feira 26 – *Opera os Puritanos*, no intervallo dança.

Sexta feira 28 – Companhia dramática, 1º representação da comedia em 5 actos, de Alexandre Dumas: *As Educandas de S. Cyro*, estylo da corte de Luiz 14, no intervallo dança.

Domingo 30 – Segundo espectáculo na augusta presença de Suas Magestades: *opera Os puritanos* e o baile.

Terça feira 1º de abril – Companhia dramática, 2º representação do drama em 5 actos: *Leonor, ou os mortos vão depressa*, ornado com banda de musica marcial.

Em todos estes quatro dias, o theatro estará decorado em grande galla, e illuminada a frente do edificio, aonde se acha levantada uma perspectiva, como humilde dedicação, pelo fausto nascimento de S. A. o Serenissimo Príncipe Imperial.

Logo no início o anúncio tranquiliza com o aviso de “vestuário todo novo e adequado à época”, nos levando a imaginar que, em espetáculos anteriores, público ou crítica jornalística tenham reclamado dos figurinos. Em seguida, o enunciado “a companhia de dança novamente organizada” não deixa claro se, até então, não havia uma companhia constituída ou se a companhia anterior era desorganizada.

O fato de a comunicação não mencionar a hora do espetáculo, nos leva a considerar a existência de códigos implícitos, que não necessariamente precisariam estar materializados no texto, supondo que as apresentações se dessem sempre no mesmo horário.

É como se *todos* *devessem* saber disso e o jornal tivesse certeza de um conhecimento prévio dos leitores. Por outro lado, é no mínimo curioso tal modo de transmissão, pois nos leva a pensar que os leitores eram sempre os mesmos – e *tinham conhecimento* do horário dos espetáculos. A omissão de informação configura um esquecimento do qual nem sempre o sujeito que omite tem consciência; se a hora da apresentação não é veiculada, seu início, entretanto, está condicionado à chegada de “suas majestades”, pois, o espetáculo terá início logo que estes se “dignarem honrar a tribuna com suas augustas presenças”.

O informativo estende a hierarquia da plateia para os gêneros artísticos: ao descrever o programa dos próximos dias, enfatiza a comunicação repetindo o nome da ópera e seus outros dados e torna a fornecer informações sobre a peça teatral. Contudo, quanto ao *ballet*, silencia e apenas complementa: “no intervalo, dança”.

Silenciamentos e esquecimentos estabelecem uma relação “natural” entre pensamento, linguagem e visão do mundo. Os sentidos se apresentam como se originando em nós, mas quando nascemos eles já *estão*: nós é que entramos nesse processo. Claro que existe subjetividade no modo como somos afetados por esses discursos, visto que os efeitos de sentido dos nossos discursos provêm desses preconstruídos, mas é o esquecimento que nos dá a ilusão de sermos senhores de nossas palavras, de nosso discurso. É a memória discursiva que traz à tona o interdiscurso e novas formações discursivas (FDs) vão se delineando.

Em outro anúncio também do *Diário do Rio de Janeiro*, publicado em 13 de maio de 1850, p. 4, transcrito a seguir, os enunciados assemelham-se aos da publicação citada anteriormente.

Vejamos o anúncio.

<p style="text-align: center;">“DE S. PEDRO DE ALCANTARA Companhia Lyrica Italiana Terça feira, 14 de maio de 1850, Recita extraordinaria livre da assignatura. Representar-se-ha a opera</p> <p style="text-align: center;">NORMA</p> <p style="text-align: center;">Muzica de Bellini.</p> <p>A opera é posta em scena com todo o apparato. A Sra. Ida Edelvira executará o papel de protagonista.</p> <p>A Sra. Augusta Candiani, vendo as difficuldades com que se luta actualmente para a combinação de bons espectaculos, e desejando concorrer de sua parte em tudo quanto possa facilitar a direcção dos meios de bem servir ao publico, cedeo de boa vontade o papel de <i>Norma</i> à Sra. IDA EDELVIRA para essa recita, e offereceu-se a fazer o de <i>Adalgisa</i>, não obstante ser ella prima donna e pertencer as comprimarias o papel de que se trata, a fim de que n'este espectaculo nada mais houvesse a desejar.</p> <p>Estão em ensaios as operas – <i>Roberto Devereux</i> e <i>Maria Stuard</i>; e o grande baile – <i>A Esmeralda</i>.</p> <p>O espectaculo começará ás 7 horas e meia. Os bilhetes vendem-se no logar do costume.</p>

O redator igualmente confere nuances à divulgação do evento e, como vai mais além, nos remetemos a Marialva Barbosa (2010, p. 58), para quem existia, nas publicações da imprensa oitocentista, a clara demonstração da influência da oralidade na construção da

narrativa, construída em tom de conversa com o leitor, como se o redator se materializasse, “não no corpo físico, mas nas letras que correm léguas e andam pelas cidades, de boca em boca, voltando novamente, com todas as marcas desse mundo, para o mundo oral de onde haviam saído”. Ao longo da tese, tal assertiva é constatada por diversas marcas discursivas expostas na documentação.

Se por um lado o anúncio difere do anterior e divulga o horário do espetáculo, por outro, confirma a informalidade – melhor dizendo, confirma a hipótese de um conhecimento prévio do leitor do periódico. Ao enunciar que “os ingressos são vendidos no lugar de costume”, parte do pressuposto de que *todos* sabem onde é; sabe quem são os leitores e, portanto, não há necessidade de informar.

Continuando na posição-sujeito de quem conhece de perto os leitores e o fato narrado – ou melhor, falando do lugar da própria Candiani –, o discurso dá sentido nobre ao caráter da cantora e às atitudes tomadas por ela. Segundo o articulista, ao ver “as dificuldades com que se luta actualmente”, “desejando concorrer”, para “facilitar a direção”, Candiani “cedeu de boa vontade” seu papel e “ofereceu-se” para fazer outro menos relevante. Mais um conjunto de SDs que dão pistas da influência da oralidade, das *conversas de bastidores* nos textos impressos, em cujo anúncio, tão minucioso em exaltar as qualidades do caráter de Candiani, não se justifica por que ela teria cedido seu papel à outra cantora. É indeterminado e ambíguo o sentido do enunciado “para facilitar a direção”. Inversamente, fica no ar em que medida a *prima donna* desempenhar seu papel estaria dificultando a direção em algo.

É igualmente curioso que o nome da protagonista do episódio seja estampado em letras minúsculas, enquanto o da outra artista apareça em letras maiúsculas. Poderíamos justificar entendendo a *personagem* (*Norma*, papel-título interpretado por Ida Edelvira) sendo mais relevante do que a *pessoa* (Augusta Candiani), embora os jornais da época não obedecessem a uma regularidade tipográfica, sendo que alguns faziam uso de cinco ou mais tipos em uma mesma página, uns mais rebuscados, outros menos.

De modo geral, os periódicos se assemelhavam quanto à diagramação¹⁷: a maioria dividia as páginas em cinco colunas separadas por um filete preto e dispunha seus artigos, anúncios e comunicados separados por um travessão, simples ou duplo, desenhado ou não. As notícias veiculadas não vinham separadas por assunto e apenas os anúncios eram

¹⁷ Para facilitar a compreensão do leitor quanto à diagramação dos periódicos de meados do século XIX, em anexo está um DVD contendo 1 (uma) edição das seguintes publicações: *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Commercio*, *O Artista*, *O Beija-flor*, *A Marmota na Corte* e *O Patriota* - periódicos cujas seqüências discursivas, que constam do *corpus* de análise, estão assinaladas.

agrupados por tema, obedecendo a certa organização. É comum encontrarmos uma matéria extensa, um texto corrido iniciando ao final de uma página e alongando-se por várias colunas da página seguinte, característica que se aproxima da forma gráfica do livro.

Características diferentes tinham os pasquins. Embora não seja o caso dos exemplares analisados neste capítulo, *O Beija-Flor* e *A Marmota na Corte*, a maioria apresentava a linguagem combativa e frequentemente grosseira dos discursos facilmente entendidos pela população menos erudita. Sem periodicidade certa, com um único redator disfarçado por pseudônimo, geralmente disponibilizavam apenas um artigo, e o que mais fosse publicado inseria-se na seção *Correspondência*. Sodré (1996, p. 183) afirma que, por suas características panfletárias, havia certa confusão entre pasquim e panfleto, indefinição que chegou até nós, dificultando classificações mais precisas. Neles, a forma textual deixa mais ainda em evidência os traços da oralidade, não apenas no sistema comunicacional do boca a boca, mas, principalmente, pela forma textual, como se fossem escritos para serem lidos (e escutados) em voz alta (BARBOSA, 2010, p. 45).

Os pasquins estampavam uma epígrafe logo abaixo do nome, deixando claro suas tendências. *O Beija-Flor*, aqui analisado, chamado inicialmente *Beija-Flor: Annaes Brasileiros de Sciencia, Politica, Litteratura, etc., etc., por huma Sociedade de Litteratos*, até 1849 tinha o subtítulo *Jornal de Instrução e Recreio*. A partir de então, assim se apresentava: “No meio de disputas tão azedadas e que todas versam sobre a política, os leves divertimentos de mera literatura não cativam suficientemente a atenção” (SODRÉ, 1996, p.186). Já no enunciado de apresentação, a SD criticava as outras publicações (azedas disputas políticas) e reclamava a pouca atenção dada às publicações literárias. Evidenciando uma disputa entre interesses, definia a posição-sujeito assumida, ao adjetivar classificatória e dicotomicamente os assuntos: azedadas disputas que versam sobre certo tema (a política), *versus* divertimentos leves (a literatura).

Existem inúmeras matérias com debates acalorados e até insultuosos. A prática de os jornalistas atacarem-se uns aos outros com palavras grosseiras, de deboche e com ofensas pessoais deixa mais do que evidente o já citado efeito da oralidade que os norteou, nos textos que, embora impressos, “continuavam governados pela lógica da produção verbal” (BARBOSA, 2010, p. 49). Mas também aconteciam estocadas sutis. *O Beija Flor* de 6 de outubro de 1849, p. 6, na seção destinada às críticas do Theatro de S. Pedro de Alcântara, utiliza da ironia fina para atingir outro jornal: “O *Artista*, que é um jornal de pretenções á *immortalidade*, ouvimos que a vai classificar [referindo-se à bailarina Maria Baderna] o *nome plus ultra* na sciencia das unhas dos dedos grandes dos pés, pela espontaneidade das piroetas.

(...)”. Mais adiante, comparando duas bailarinas, fustiga novamente: “entre a Sra. Finart e a Sra. Marietta não queremos estabelecer ponto de comparação; não podemos, como o *Artista* assignar logo á primeira vista um *brevet* (...)”

Outro pasquim aqui analisado, *A Marmota na Corte*, nasceu da parceria entre o editor Francisco de Paula Brito e o redator Próspero Ribeiro Diniz, circulando entre 7 de setembro de 1849 e 30 de abril de 1852, às terças e sextas-feiras.

De diagramação não regular, suas quatro páginas abrigavam poesias, crônicas, charadas, política e anúncios de espetáculos teatrais. Sua epígrafe era em verso, recurso comum nos pasquins: *Eis a Marmota / Bem variada / Pra’ ser de todos / Sempre estimada / Fala a verdade / Diz o que sente / Ama e respeita / A toda gente*. Das publicações pesquisadas talvez fosse a mais afinada com o público feminino, sendo que, após 1852, chamando-se apenas *Marmota*, substituiu a epígrafe pelo subtítulo *Jornal de modas e variedades*, passando a distribuir, aos seus assinantes, músicas e figurinos litografados (SODRÉ, 1996, p. 233). Incentivando a dramaturgia nacional e reclamando do prestígio que o governo dispensava às companhias italianas, *A Marmota* tanto enaltecia a figura de D. Pedro quanto cobrava providências a algumas instituições. Polêmica, sua tônica mais marcante era a sátira e a crítica de costumes, característica contundente que fazia dos pasquins uma força.

A tipologia de *O Beija-Flor* era bastante variada e rebuscada, com a publicação de algumas pequenas imagens litografadas, enquanto na *Marmota* a tipologia era mais sóbria. Na época, após o editorial, assinado “O Dr. Próspero Diniz”, os assuntos de *O Beija-Flor* eram arrumados em seções chamadas *Vistas*, como *Vista de praça*, *Vista de satisfação*, *Vista de desengano*, *Vista de lamber corações e arrebatat poetas* – sobre o espetáculo de Maria Baderna, analisado nessa pesquisa.

A maioria dos pasquins era diagramada em duas colunas e, apesar de quase sempre apresentarem 4 páginas, alguns eram semelhantes a um panfleto, com apenas 1 página, enquanto *O Beija-Flor*, por exemplo, tinha 8 páginas, como na edição apresentada em anexo.

Entretanto, a maioria das SDs pesquisadas foi coletada no espaço localizado no rodapé dos jornais, chamado *Folhetim*, marca constante das publicações jornalísticas do período que, por sua importância na construção da escritura literária que desencadeou o processo de formação e estabilização de uma nova forma de dizer, cabe descrevermos mais detalhadamente.

III.2. O caminho literário dos folhetins

Inicialmente, o espaço intitulado *Folhetim* – o *feuilleton*, cujo modelo fora importado da França, – constituía-se de diferentes ordens discursivas, miscelâneas sem restrições temáticas nem preocupação de continuidade. Ali se encontravam desde pequenas histórias do cotidiano, anedotas, receitas culinárias ou de beleza, charadas para entreter o leitor, até críticas de espetáculos ou apreciações de livros recém-publicados.

Posteriormente, ao iniciar a publicação de artigos, passou a se constituir de duas formas distintas: a do folhetim-variedades, que mantinha o entretenimento em matérias diversificadas e a nova concepção, a do folhetim-romance. Mas, “de fato, não houve um inventor do *feuilleton*. Ele seguiu um desenvolvimento orgânico às necessidades dos leitores e das linhas editoriais dos jornais. Assumiu, assim, diversas facetas: crônica, ficção e até exercício crítico” (GIRON, 2004, p.43). De acordo com Merlyse Meyer (*apud* GIRON, 2004, p. 76), foi por volta de 1838 que o folhetim passou a ser identificado com os textos de ficção em capítulos, e Martins Pena, folhetinista do *Jornal do Commercio* entre 1846 e 1847¹⁸, definiu o então novo gênero literário como “sarrabulho lítero-jornalístico”.

Portanto, era comum encontrar no rodapé de alguns periódicos apenas variedades e, em outros, histórias fragmentadas, publicadas em capítulos. Entretanto, conforme mencionado anteriormente, já que a organização dos jornais não era rígida, podiam-se encontrar histórias com estrutura folhetinesca, fora do espaço do rodapé, como estampava, por exemplo, a seção *Variedades*, do *Diário do Rio de Janeiro*. Em alguns números, o *Diário* publicava uma história na seção *Variedades* e outra no *Folhetim*, espaço que anteriormente o mesmo jornal chamava de *Appendice*, cujo exemplar de 12 de fevereiro de 1841 expôs as razões da troca de nome:

A palavra folhetim, adoptada pelo Jornal do Commercio para dar ideia dos artigos de recreio que os francezes chamao feuilleton, está geralmente recebida: nós, para não contrariar o uso, substituímos o nosso appendice pelo folhetim. Publicamos hoje algumas fabulas e uma ode, composição d’um nosso compatriota, o Sr. Doutor J. J. T.: o publico apreciará seu merecimento.

¹⁸ No livro *Minoridade Crítica*, Luís Antônio Giron (2004) aponta a época de atuação de alguns escritores e os periódicos para os quais escreviam, como: Martins Pena, de setembro de 1846 a outubro de 1847 (p. 127), para o *Jornal do Commercio*; Gonçalves Dias, colaborador da *Gazeta Mercantil* em 1848, e que, entre setembro de 1849/ junho de 1850, escrevia para o *Correio Mercantil* (p.150); neste mesmo jornal, de setembro de 1854/ julho de 1855, escreveria José de Alencar (p. 150), assim como para o *Diário do Rio de Janeiro* em 1855 e o *Jornal do Commercio*, em meses distintos (p.173). Giron (2004, p.190) menciona ainda a participação de Machado de Assis em *A Marmota Fluminense* e *O Espelho*, já por volta de 1859.

O espaço *Folhetim* acabou sendo fundamental à difusão de obras literárias e aos futuros romances brasileiros¹⁹; para Sodré (1966, p. 218-219), mesmo sem grandes pretensões literárias e escrevendo sob pseudônimo, tal despreensão “salvou o romance, tão contrastante, em seu miúdo realismo e em sua graça fluente, da pesada ornamentação que o Romantismo triunfante vinha impondo, avassaladoramente”.

Mas, antes de se divulgarem nos folhetins dos jornais e antes de publicar seus livros, estes autores atuaram também como críticos teatrais, função desempenhada até então, pelos redatores-chefes dos jornais.

Ao que tudo indica, o primeiro jornal a publicar uma crítica musical da temporada lírica foi *O Spectador Brasileiro*, em 1826, diário carioca que, no ano seguinte, daria origem ao *Jornal do Commercio*. Naquele momento, tem lugar a primeira disputa entre as divas do bel canto; surgem os partidos, “claques espontâneas que os artistas adulam e manipulam” (GIRON, 2004, p. 73) e, a partir daí, os jornais começam a publicar críticas às temporadas do “Teatro São Pedro”.

Os críticos continuavam mencionando fatos que tinham lugar em Paris ou Lisboa, como se quisessem trazer a realidade europeia para o Rio de Janeiro: “ali está a base da chamada crítica irresponsável, bem como da análise técnica e da crônica fundada em impressões imediatas; e, nada mais adequado do que a crônica para encenar impressões (GIRON, 2004, p.75).

As matérias, raramente assinadas, continham apenas as iniciais do autor – verdadeiras ou não; o uso de pseudônimo era habitual, como “Dr. Semana”, que sabemos pertencer a Machado de Assis, assim como hoje sabemos que Gonçalves Dias assinava os folhetins do *Correio Mercantil* quando aqui chegou Maria Baderna²⁰ em meados do século XIX. Martins Pena escrevia no espaço do rodapé do *Jornal do Commercio* sob o título *Semana Lirica*, revezando com a publicação seriada de romances. Não assina o folhetim, mas frequentemente lemos analogias à “pena” do analista, brincando com seu próprio nome (GIRON, 2004, p.127).

De modo impressionista, notícia e crítica continuavam amalgamadas a opiniões pessoais, mas crescia o gosto pela cena, e o encantamento pelo jogo entre vida e palco afetava também os folhetinistas.

¹⁹ Entre os romances publicados em fascículos estão *O Guarani*, de José de Alencar; *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e *O Ateneu*, de Raul Pompéia, dentre vários outros.

²⁰ DIAS, Gonçalves. *Folhetins do Correio Mercantil. Revista Semanal/Teatro Lírico*. Na Fundação Biblioteca Nacional, RJ, na Divisão de Obras Raras, Seção de Manuscritos, existe um caderno manuscrito em papel almaço, com críticas do período entre 23/09/1849 a 18/05/1850, pertencentes à Coleção Gonçalves Dias.

É fato que as apreciações dos críticos se dão dentro de um espaço determinado, onde assistem ao espetáculo junto com os demais espectadores, sofrendo influência da plateia que por vezes aplaude entusiasticamente, outras vezes vaia, ri, silencia, esboça reações que formam um conjunto relacional determinante à recepção que o crítico terá da cena. Dependendo do lugar de onde *fala*, se técnico, crítico ou plateia, o autor assume posições-sujeito e constrói sentidos diferentes. Subjugado a essas posições, é assim que a rede de sentidos se estabelece, em constante movimento, (re)construindo e (re)significando a memória.

O discurso analisado a seguir, sobre o *ballet O Lago das Fadas*, denota, igualmente, marcas de oralidade no sujeito-autor que se assume como *leitor* direto da encenação: é ele quem “vê” os caçadores. Sobre isso cabe, antes, atentarmos à afirmação de Marialva Barbosa:

A retórica da inclusão do leitor no texto e, mais do que isso, da construção da voz narrativa como se fosse do próprio leitor, com marcas indicativas de sua filiação às idéias nele contidas, apela para os ritos de tomada de ação ou decisão. Uma tomada de posição que começa com uma leitura realizada em alto e bom tom (BARBOSA, 2010, p. 58).

Observemos, então, a transcrição do libreto do *ballet* publicado no *Jornal do Commercio* de 1º de outubro de 1849, p. 2, sob o título *O Lago das fadas*, classificado como *Baile phantastico em 3 actos*:

Corre o panno: vejo caçadores em uma floresta e no fundo do theatro um lago. Os caçadores retirão-se guiados por um pastorinho que lá se acha (sem rebanho), e o caçador Ernesto-Gabrielli fica em contemplação das árvores, do lago e de anna theresa. Eis surge do meio das ondas uma multidão de fadas mais ou menos moças (...) e principião a dansar. Entre ellas está a rainha-Baderna, por quem Ernesto-Gabrielli, occulto na espessura da mata, fica tão apaixonado que aproveita a ocasião em que a linda fada está distrahida em fazer piroetas para lhe roubar o véo, como o amante louco furta o lenço da amada. As fadas, cansadas de tanto dansar, e por que faz muito calor, pegão os véos e atirão-se às águas do lago. A rainha-Baderna, que está mais cansada e com mais sede do que as outras por que dansou mais (...).

Vem chegando a noite que tudo encobre em espesso negro manto (...). Aparece porém a casta diva (olhem que não fallo da Sra. Ida) que surge de um cume de um monte e derrama raios de luz argentina pela lagoa e pela mata.

(...) Cahe o panno e vamos dormir.

A apreciação do espetáculo é valorativa na medida em que julga as fadas “mais ou menos moças”, o jovem apresenta-se “tão” apaixonado, as fadas estão “cansadas de tanto dançar e por que faz muito calor”, sendo que Baderna “está mais cansada e com mais sede do

que as outras (...)”. A prática discursiva mostra a FD determinista de “vamos dormir” – agora na 1ª pessoa do plural, ele e o público, ao acabar o espetáculo, irão dormir.

Para Eni Orlandi (1996), por meio desses mecanismos de falso consenso é que são constituídos os sentidos aos quais nos filiamos. O dizer e o não dizer estão ligados à determinação histórica e à ideologia, produzindo efeito no campo do imaginário e acabando por gerar uma ilusão de unidade consensual no discurso.

Na complexidade dos discursos jornalísticos que vinham se delineando na imprensa do século XIX, vemos as marcas ideológicas impressas em sua materialização. Pródigos em humor irônico, mesclando ficção a documentário, entremeando lembranças pessoais e opiniões a dados históricos, marcam, dentre outros, uma escritura literária que deixou evidente o processo discursivo de formação e estabilização de uma *fala* popular e brasileira.

Naquele momento, como representação própria de um povo, constituído de um modo de *dizer* que representava a oralidade, o folhetim, como espaço de divulgação dos ideais românticos, instaurava uma nova estética na escrita literária. Em remissão às camadas populares, cabe notar também que, conforme observado por Martin-Barbero (2008, p. 185) a respeito dos folhetins, até mesmo quanto à tipologia, sua organização era sintomática: letra grande, clara e espacejada, escolhas cujo formato “fala, muito mais que do comerciante, do público ao qual o texto se dirige: um leitor ainda imerso no universo da cultura oral”. Era necessário *falar* a essa camada da população, e o folhetim transpunha a barreira da escritura literária e abria-se à pluralidade e à heterogeneidade.

Grosso modo, foi a partir do folhetim que, em suas múltiplas possibilidades, firmou-se a crônica, do grego *chronikós*, – procedente de *chronos*, relativo ao tempo, característica que a determina, já que não apenas era produzida no curto espaço de tempo da produção do jornal, mas, depois de publicada, seu período de “vida” limitava-se a um dia apenas – razão de ter a pecha de gênero menor.

Diversos estudiosos apontam a carta de Pero Vaz de Caminha, como a primeira crônica com sentido de narração histórica no Brasil. No documento, a observação direta de Caminha relatando ao rei de Portugal a descoberta do Brasil, em 1500, é fundamental à dimensão temporal do registro e à sua veracidade. Caminha comportou-se “como um cronista no sentido atual da palavra – o de flagrador do tempo presente – na medida em que seu relato é contemporâneo dos acontecimentos que narra” (BENDER e LAURITO, 1993, p. 12). Ao redimensionar a observação da paisagem brasileira e seu aspecto exótico, assim como a cultura e os costumes indígenas, o narrador imprimiu sua visão particular ao momento e deu-lhe a concretude capaz de assegurar sua imortalidade.

Do tempo em que os cronistas (principalmente medievais) relatavam os grandes feitos dos reis e heróis, até a literatura jornalística do século XIX, a crônica fixou-se no país e tomou conotações caracteristicamente brasileiras. Fosse um registro do passado ou do presente, com toques de ironia e humor, em sua multiplicidade de assuntos, a crônica constituiu-se como um meio de representação temporal, de resgate do tempo. “Onde cabem as pequenas coisas do cotidiano? Como registrar a história nossa de cada dia, não necessariamente a História? Como tornar eterno o instantâneo? Na crônica.” (BENDER e LAURITO, 1993, p. 43).

Prática de jornalistas/literatos da época, a crônica compunha-se, obrigatoriamente, de elementos híbridos, ou seja, da escritura poética proveniente da subjetividade ideológica que determina a visão de mundo desses sujeitos-autores, e de sua destinação a um público leitor heterogêneo, que vinha aderindo aos veículos impressos. Para diversos pesquisadores, o século XIX assistiu ao nascimento de artistas híbridos, homens a um só tempo jornalistas e escritores e, conseqüentemente, o amalgamado entre imprensa e literatura.

É sob esse aspecto que a relação da crônica com a história do cotidiano é interessante ao pesquisador de AD, pois se constitui como testemunho de uma vida ou uma época, lugar de memória, “um meio de se inscrever a História no texto” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 52). O cotidiano, dimensão temporal onde se desenrola toda ação humana, é espaço onde os cronistas deixam evidentes disputas e conflitos socioculturais, promovem transformação ou permanência, revelam ou apagam ideologias.

Na maioria desses autores dos primeiros tempos, a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios linguísticos de penetração e organização artística: é que nela afloram em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 57).

Desse modo, é possível pensar o cronista como um historiador do cotidiano, sujeito-autor que se equilibra entre o coloquial e o literário, que é livre o suficiente para dar colorido ao que escreve, explorando a função poética e lúdica da linguagem e, sob aparente superficialidade, fazer história. Igualmente, é possível pensar a crônica como gênero romântico, por exemplo, pela valorização de precedências como o sânscrito ou a cultura orientalista, em oposição às línguas greco-latinas dominantes no período clássico; e como conseqüência de sua apropriação democrática da gramática, a crônica convertia-se em uma

manifestação nacionalista de expressão, confirmando sua inscrição na corrente romântica (ELIA, 2005).

Depois do Romantismo, a crônica passou não mais a se legitimar apenas dentro da tradição da narrativa, mas o cronista estabeleceu novos processos de enunciação em espaços textuais que absorvem várias linguagens.

Sem dúvida, parte do valor do folhetim foi incorporar elementos da memória narrativa popular ao imaginário social urbano, assim como, por meio da leitura fragmentada, instigar a curiosidade do leitor por aquele gênero de narrativa interminável, ideal à formação do público leitor e ao encontro do intelectual com o povo. Entendemos a prática jornalística de forma análoga à literária, associando jornalista e escritor, ambos partícipes das interconexões sociais que constituem o mundo, do mesmo modo que é possível entendermos as práticas narrativas à luz da fluência, do movimento contínuo e inacabado, da linguagem em ação que constituem as práticas discursivas.

Encerra-se aqui a exposição do quadro teórico-metodológico que deu suporte a essa tese e inicia-se a aferição dos processos discursivos de produção de sentidos na formação do imaginário sobre a bailarina.

Lancei mão da descrição mais detalhada sobre os folhetins, espaço do qual foram coletados os discursos mais significativos a esta pesquisa, por perceber, na riqueza das filigranas descritivas, a possibilidade de conhecermos o ambiente social que determinou esses discursos e a escritura folhetinesca. No afã de registrar suas impressões mais subjetivas, os folhetinistas/cronistas/críticos, em seu exercício literário, deixaram-nos o legado do hibridismo cultural que proclamou o gênero crônica na imprensa brasileira e abriu-se para a crítica.

A partir de agora, em meio ao jogo de múltiplas possibilidades de significação, trago discursos que, no meu entender, influenciaram o imaginário social sobre a bailarina, ciente de estar trazendo a memória de meus próprios pré-construídos, minhas lembranças e apagamentos, reconhecendo, como Clifford Geertz (1978), que o homem é um animal amarrado às teias de significados que ele próprio teceu.

Parte II

Capítulo 1

Maria Baderna chega ao Rio de Janeiro:

“a civilização no Brasil começa pelos pés²¹”

Na Introdução, vimos na assertiva de Bourdieu que 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 (...)” (BOURDIEU, 1996, p. 185). Essa *escolha* de acontecimentos *significativos* e o fascínio confesso pela bailarina, talvez expliquem o trânsito de Corvisieri (2001) entre a pesquisa amplamente referenciada dos periódicos da época e meras digressões. Desde a narrativa da chegada da *troupe* de artistas, no navio *Andrea Doria*, o autor entrega-se à uma escrita de traços romanescos²²:

Assim, 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).

Mas, verificando tudo o que foi escrito sobre Baderna e conhecendo sua história, tenha o jornalista italiano colorido com várias nuances a trajetória de sua conterrânea, pela relevância da bailarina, cabe apresentá-la aos nossos leitores, antes de verificarmos as FDs que transitam nos discursos sobre ela.

²¹ Enunciado extraído do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p. 1.

²² Esse mesmo trecho do livro e a ambigüidade de Corvisieri também chamaram atenção da pesquisadora Maria Assunção que, no artigo referendado na bibliografia, faz menção ao fato (ASSUNÇÃO, 2006, p. 75).

Aos doze anos de idade, a menina foi levada pelo pai, anarquista militante, a estudar *ballet* na escola do grande maestro de dança Carlo Blasis²³, também diretor do teatro *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*”²⁴. 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 Marietta²⁵ havia se entregado também na cachuca²⁶ (*sic*), a dança espanhola que a mítica Fanny Essler²⁷ (*sic*) tornara célebre em toda Europa (CORVISIERI, 2001, p.46).

As alunas de Blasis dominavam o cenário europeu e, com o passar do tempo, Baderna fora aclamada no *Scala de Milão* e no *Covent Garden*, dois dos principais teatros 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. Nesses tempos difíceis, de espetáculos suspensos e teatros angariando fundos para a guerra, entre traições e delações, Maria e o pai, politicamente engajados, precisavam fugir da situação crítica ocasionada pela tomada da região lombardo-vêneta pelos austríacos (CORVISIERI, 2001, p. 36-40). 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).

Assim, partiram de Gênova no dia 5 de junho de 1849, um mês antes de Baderna completar 21 anos. Conta o biógrafo que o maestro 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

²³ 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 elementaire theorique et pratique de l'art de danser*. Junto com Enrico Cecchetti, fundou a escola italiana.

²⁴ “Carruagem do pecado”, segundo nota da tradutora de Corvisieri (2001, p.44).

²⁵ 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 infantiliza. Mesmo precedido de “Sra”, nenhum crítico e em nenhum anúncio aparece seu nome, Maria.

²⁶ Refere-se à dança espanhola cuja grafia correta é “cachucha”, da qual falaremos mais adiante.

²⁷ A grafia correta do nome da bailarina austríaca é Fanny Elssler.

paixão geral pelas danças populares, tanto as européias quanto as africanas, e pelas novas danças que começavam a nascer da combinação entre as duas” (CORVISIERI, 2001, p. 36-38).

O Rio de Janeiro começava a viver tempos de mudança. A vitória da burguesia e do capitalismo no mundo repercutia nos ares da cidade que, buscando sua inserção entre as nações civilizadas, adotava hábitos antes desconhecidos e copiava o gosto europeu, especialmente o *bom gosto* francês. Entre os costumes importados da Europa que aqui se estabeleceram, estavam o teatro, a música, o canto e a dança. Em todas as notícias que temos, as datas festivas eram comemoradas com estas manifestações artísticas.

A dança, ainda que muito apreciada, não se constituía em espetáculo próprio²⁸, mas como *divertissement*, chamado “entremez” – inseridas em programas sempre mistos que, geralmente, iniciavam às 19h30min, frequentemente chegando a quatro horas de duração. Esses entremeios podiam ser pequenos esquetes pantomímicos, uma peça tocada ou cantada. Os “dansados” são classificados nos periódicos da época como “um solo sério”, “um passo a dous”, “um terceto”, “um solo jocoso” ou ainda “um quarteto”.

Historiadores como Oliveira Lima (1996), De Los Rios (2000), Wilson Martins e Glória Kaiser (*apud* OLIVEIRA LIMA, 1996) concordam que foi a chegada de D. João que consagrou o Rio de Janeiro como centro político, intelectual e social, galgando o verdadeiro *status* de capital, o que antes existia apenas no nome.

Frequentando seguidamente o teatro com a família real, o príncipe regente demonstrava seu gosto pessoal pelas representações cênicas, induzindo a corte a acompanhá-lo. Logo após a instalação da corte, atraídos pelo impulso cultural e educacional²⁹ dado à cidade pelo próprio imperador, chegaram os primeiros professores de dança, como noticiado na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 13 de junho de 1811, informando a chegada daquele que parece ter sido o primeiro a aportar aqui:

Luís Lacombe, professor de dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a todas as pessoas civilizadas desta cidade, que ele se propõe ensinar todas as qualidades de danças próprias nas sociedades; todas as pessoas que lhe quiserem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na Rua do Ouvidor nº 82, 3º andar.

²⁸ Nessa 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).

²⁹ Em 1850 havia na cidade dezessete escolas públicas de *primeiras letras*, sendo que os colégios Picot e Lacombe ensinavam também a dançar e o Liceu Comercial – antes Colégio Jorge Gracy – anunciava aulas de alemão ou de dança a 5\$000rs (cinco mil réis) por mês (DE LOS RIOS FILHO, 2000, p. 398).

A cidade beneficiava-se com tal efervescência e a aristocracia, além de ter acesso a eventos culturais, tinha nas casas de espetáculo pontos de reunião social. Desse modo, os teatros teriam que acompanhar o movimento político-social da cidade.

Ao final do século anterior, o Brasil já iniciara a construção das chamadas “Casa da Ópera” em quase todas as suas províncias. No Rio de Janeiro, em 1776, foi edificada a primeira delas, a “Casa da Ópera ou Ópera Nova de Manuel Luiz”, construída no Terreiro do Paço (atual Praça XV), reformada ainda em 1808, para melhor atender à Corte e chamando-se “Teatro Régio”. A casa permaneceu assim até 1813, quando foi reinaugurada como “Real Teatro de São João”.

Cabe ressaltar que as encenações, então chamadas de “ópera”, não correspondem à definição européia que temos, hoje, sobre esse gênero, mas a todo espetáculo que mesclasse trechos falados com partes cantadas. Era assim que ali se apresentavam peças, bailados, mágicas, embora, segundo as crônicas da época, fossem espetáculos de valor artístico bastante duvidoso (SUCENA, 1989, p. 30).

Em 25 de março de 1824, o 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 o teatro. Após a reconstrução, foi reaberto com o nome de “Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara”, em 1826 (LIMA, 2000 p. 52).

Em 1831, o ambiente nacionalista que envolvia a cidade após a abdicação foi determinante para mais uma mudança de nome, e a casa passou a chamar-se “Teatro Constitucional Fluminense”, título com o qual conviveu até 1838. Fechado para reformas, reabriu no ano seguinte, arrendado pelo ator João Caetano, passando a chamar-se “Teatro São Pedro de Alcântara”, então o mais importante da época.

Passado um tempo, um novo incêndio, em 1851, voltou a vitimar o teatro e os espetáculos foram 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 (atual Praça Tiradentes). Mas João Caetano conseguiu verbas para novas obras e o teatro reabriu suas portas, continuando a ser o mais prestigiado da corte, apesar de reconhecida sua má qualidade acústica – mesmo após diversas reformas, uma delas supervisionada pelo próprio Imperador, quando da instalação da iluminação a gás (LIMA, 2000, p. 55).

Mas, infelizmente, o conceito de modernização para vários administradores do nosso país resume-se ao binômio demolir-reerguer e muitas das edificações que se constituíam em marcos do espaço público foram postas a baixo, dando lugar a outras com diferentes

características, modificando radicalmente a imagem da cidade. Foi assim que, já no século XX, o prefeito Prado Junior, por decreto, determinou a demolição daquele que fora o mais importante teatro do império. Ao pôr abaixo este monumento, apagavam-se rastros da nossa história, memória de tantos acontecimentos artísticos, sociais e políticos que, em suma, representam o retrato da sociedade da época e se constituem em legado às novas gerações. Construído nos moldes do Teatro São Carlos de Lisboa, o nosso São Pedro de Alcântara, como observa a pesquisadora Evelyn Furquim Werneck de Lima (2000), não sobreviveu – ao contrário daquele que o inspirou e que se mantém imponente até os dias de hoje, frequentado por sucessivas gerações de portugueses.

O “São Pedro de Alcântara” representava, para o povo fluminense do século XIX, um espaço de exercício da sociabilidade, lugar que as pessoas frequentavam para ver e serem vistas, o que nos remete a Denis Guénoun (2003), para quem toda reunião, qualquer que seja sua intenção, é um ato político. Logo, seria ingênuo pensar que o teatro se resume apenas ao que acontece em cena: importa, igualmente, a política que ordena o que ali acontece. Por isso,

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 manu-tenção da ordem (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

Também Carl Schlichthorst, visitante militar alemão, que aqui viveu de 1824 a 1826, em seu diário sobre o Rio de Janeiro, descreve efusivamente o Teatro de S. Pedro, destacando seu aspecto social:

O que se representa no palco nem de longe se compara ao que se passa nos camarotes, onde as encantadoras cariocas, com *donaire* e graça indescritíveis, privilegiada herança das suas avós peninsulares, aceitam as homenagens e galanteios de seus adoradores. Para muitos, há um espetáculo muito mais atraente nos cafés das redondezas, o Faraó (SCHLICHTHORST, 2000, p. 201).

Outro relato similar é o do francês Victor Jacquemont (1801-1832), que aqui esteve aproximadamente na mesma época que o oficial alemão e que ressalta que

(...) a sala estava cheia e é bem grande. O seu aspecto é o das salas da Itália; não há lustres, mas lampiões colocados em frente dos camarotes. As mulheres, ataviadas; os homens em trajes de cerimônia, todos cobertos de condecorações, assumindo, a partir dos quinze ou dezesseis anos o ar desdenhoso e enfatiado dos *dandys* de Regent Street. Creio que todo o mundo que o Rio chama de alta sociedade tem camarote reservado na ópera. O Imperador é freqüentador assíduo, por que as dançarinas e figurantes são muito do seu gosto, sem prejuízo das senhoras respeitáveis (...). A praça durante a apresentação parece um acampamento militar. Não há menos do que trezentos ou quatrocentos carros e mil mulas e cavalos, além de algumas centenas de servidores negros. Tudo isso é necessário ao prazer de duzentas ou trezentas famílias. Se ao menos eles se divertissem! (JACQUEMONT *apud* ALMEIDA PRADO, 1999, p. 35-36).

Além de lançar a observação maldosa sobre a atração do imperador por artistas – ao que parece, senso comum na época – e ironizar a presença da burguesia, que, para o viajante, ia ao teatro muito mais para ser vista do que para ver, estranhava a plateia composta apenas de brancos. Para ele, a ausência dos negros se justificava em virtude de estarem cientes de que ali não seriam bem acolhidos (JACQUEMONT *apud* ALMEIDA PRADO, 1999, p. 35-36).

Desse modo, ir ao teatro, comungar do mesmo espaço que a aristocracia era, para a sociedade burguesa emergente, a possibilidade de refinamento e mobilidade social. Entretanto, nas galerias, a sensação de estar em sociedade e integrar o grupo era bem mais distante: os lugares menos dispendiosos – as “torrinhas” ou “poleiros” – eram ocupados na maioria por estudantes, público mais fiel e interessado, mas não muito bem visto pela “aristocracia” preconceituosa. O jornal *O Paiz*, em 6 de junho de 1886, na seção *Noticiário*, comentava:

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 tacões 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 “tacões” a que o articulista se refere, tratava-se de procedimento rotineiro na época, principalmente entre os jovens, que batiam vigorosamente os pés no chão toda vez que o desempenho do artista os desagradava. Essa prática originou o termo “pateada”, frequente nos periódicos – abordado posteriormente – e, embora de forma totalmente deselegante, sem dúvida, a plateia exercia seu direito de crítica. O espaço teatral era igualmente palco de manifestações patrióticas, encontros políticos que, muitas vezes, prolongavam-se em festas urbanas no entorno dos teatros. É interessante observar o vínculo entre o espaço teatral, um

espaço público, e a sociedade: primeiro, quanto ao seu papel sócio-cultural no imaginário de seus frequentadores; segundo, observando a interrelação entre as modificações do espaço público e as transformações sócio-culturais.

Havia, no Rio de Janeiro, na época da chegada de Baderna, a óbvia tentativa de forjar uma identidade ocidental-europeia à cidade-capital³⁰ – como ocorria com outras capitais da América Latina. *Locus* das relações de reciprocidade e trocas simbólicas, a cidade deveria esquecer seu passado colonial e afinar-se às cidades européias. Os discursos jornalísticos narravam exaustivamente o que se passava na Europa, certamente para fomentar tal preocupação na cidade-capital e respaldar a posição da imprensa com maior força argumentativa. A preocupação com “o que pensam de nós” é constante, a exemplo do folhetim *O Artista*, de 17 de novembro de 1849, cuja constatação de uma crise nos teatros preocupa mais pela repercussão de que o fato possa ter no exterior do que pela situação interna dos artistas. O autor pede que se dê proteção a eles, mas porque a quebra contratual seria conhecida no exterior, uma vez que os contratos eram garantidos por representantes brasileiros na Europa; o compromisso ético não é mencionado.

O que é porem certo é que ha uma crise theatral; que estamos ameaçados de não ter theatro italiano se as autoridades brasileiras não tomarem, se já não tomaram, parte neste negocio, para deffender e manter sempre a dignidade de uma nação que não merece soffrer a minima quebra, perante as nações da Europa, e que não poderá deixar de assoffrer, se, não levando a peito deffender e proteger os artistas, se esquecer que os contractos delles são, segundo nos consta, garantidos por um dos representantes da nação brasileira, residente na Europa.

Em diversas matérias apresentadas no decorrer da tese, é possível observar a pequenez com que os folhetinistas se colocavam face ao que era divulgado na Europa, ao que “ouviram dizer”, acatado como se o houvessem testemunhado. O noticiário que antecedeu a chegada de Baderna e os artistas italianos não foi diferente, evidenciando a expectativa com a *troupe* que aqui aportara, certamente a partir da imagem pré-construída pelos periódicos estrangeiros.

Tal excitação, explicitada nos discursos, justificava-se por diversas possibilidades: primeiro, a cidade-capital recebia uma *prima-ballerina* que aqui vinha estabelecer-se, cujas notícias da exitosa carreira eram amplamente divulgadas; segundo, a propalada beleza e

³⁰ Basta ver o comentário de Joaquim Manuel de Macedo, dizendo que a Rua do Ouvidor, que contava com boas lojas comerciais, cujos proprietários eram portugueses e ingleses, “somente iria florescer depois de tornar-se rua francesa” (MACEDO, 1963, p. 82).

juventude da moça, também noticiadas, assim como as roupas usadas pelas bailarinas europeias – que ainda chocavam plateias menos acostumadas às recentes modernizações nos figurinos. Provavelmente cada leitor/espectador privilegiava uma dessas razões, ou todas elas. Provavelmente, a imprensa elegera uma dessas razões ou todas elas e, antes mesmo que a bailarina se desse a conhecer, causava furor.

Nesse ponto, antes que as matérias jornalísticas sejam efetivamente apresentadas, cabe um breve retorno ao capítulo 3 da Parte I, que tratou do gênero literário folhetinesco, detendo-nos sobre os profissionais que surgiam na imprensa oitocentista, jornalistas/literatos que, com a poética proveniente de sua visão de mundo, vinham despertando no leitor das camadas mais populares o gosto pelas letras. Tratando os assuntos cotidianos de modo ameno, sua liberdade narrativa, à primeira vista, podia ser confundida com mera superficialidade: pudemos observar, ao longo da pesquisa, como um acontecimento aparentemente pouco relevante ou transitório adquiria proporções de maior grandeza, na pena de grandes escritores como Machado de Assis, José de Alencar e Olavo Bilac, para citarmos apenas três ícones da literatura brasileira. Misturando o real dos fatos à ficção do imaginário, os discursos folhetinescos que tratavam da cena do Rio de Janeiro e que, como vimos, precederam a crônica literária, pendiam, ora para o lirismo, ora para a objetividade do fato, do mesmo modo que o sujeito-autor se incluía, ora como partícipe da ação – narrada na 1ª pessoa –, ora ocultando-se sob diversas formas de indeterminação.

Vejamos na 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, como a ansiedade da espera é 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 cinqüenta e cinco pessoas, entrando pais e mães, e os maestros inseparáveis das primas-donas, que nunca faltam. M^{lle}. 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 destas senhora são altamente poéticas! Quem nos dera já vê-las!

Para o autor, a cantora pode ser um portento; por outro lado, a bailarina causa expectativa quanto às pernas. Na comparação das pernas à poesia, a metáfora romântica ofusca a sensualidade e faz o efeito de substituição. Assistir à performance para constatar a capacidade técnica/artística da bailarina – cujo nome não menciona – não parece causar expectativa no

folhetinista, e sim suas pernas, a partir do que lhe disseram. Antes de qualquer outro comentário, entusiasticamente a sensualidade do corpo vem à tona.

Sobre “ouviu dizer”, “há quem diga” e várias outras constantes indeterminações nas matérias analisadas, Marialva Barbosa (2010), em recente publicação sobre o que chamou de 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 este 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 disso é a SD coletada da extensa matéria publicada no *Jornal do Commercio* de 3 de outubro de 1849, na seção *Comunicado*, p.1, onde o autor, após confessar-se sonolento, assim critica a atuação da cantora Augusta Candianni: “A Candianni³¹!... (...) 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, o boca a boca que transmite uma informação, tem 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 excluir-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,

³¹ 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, p. 137) ao final de cada espetáculo atiravam-lhe tantas flores que, com seu nome foi batizado um jasmim 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).

como a voz passiva, o “nós”, “a gente”, “ouvi dizer”, “diz-se” e muitos outros enunciados, recorrentes nas matérias.

Aos olhos da AD, na língua portuguesa, a ocultação do sujeito que fala em *nós*, como alerta Eni Orlandi, 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. Ao longo da pesquisa é possível 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).

Em *O Jornal do Commercio* de 1 de outubro de 1849, p. 2, o folhetinista diz: “Até que finalmente estrearam sábado os bailarinos chegados da Itália!”, o que transparece a ansiedade pessoal do autor, pois não foi verificada nenhuma matéria anterior que reclamasse algum atraso quanto à estréia, para justificar a expressão “até que finalmente”, enfatizada pelo ponto de exclamação. De modo semelhante, *O Artista*, 6 de outubro de 1849, p. 2, confirma a força da informação oral, pois “antes da estréia desta jovem estavam já prevenidos a seu favor pelo que tínhamos lido nos jornaes estrangeiros, e a sua aparição veio mais firmar-nos uma opinião já feita, do que causar-nos uma surpresa”. A impessoalidade do plural em “estávamos prevenidos” ou “tínhamos lido” (Quantos foram prevenidos? Quem fora prevenido?) dá ao folhetinista o respaldo de que “vários” passaram pela mesma situação, como uma constatação referendada pelo senso comum e na naturalidade do *disse que me disse*. Assistir o espetáculo apenas confirmou sua opinião, sem julgar necessário justificar como poderia ter formado uma opinião sobre aquilo que não vira até então.

Em contrapartida, em *O Artista* de 15 de setembro de 1849, p. 3, o folhetinista censura as opiniões prévias e reclama a falta de atenção da imprensa à companhia dramática:

Nem um gemido de um prelo em seu auxilio, nem cousa alguma para seu bem!...
Perdem-se noites a pensar no teatro italiano. – Sonha-se com a voz da Sra. Ida, -
prepara-se um partido para a Sra. Preti – decide-se da sua voz antes de a ter ouvido!
Agitão-se questões sobre o merito dansante da Sra. Trabatoni, e da Sra. Marietta,
mesmo antes da sua estréia!

Como nos parece, decide-se a qualidade da voz antes de tê-la ouvido e atribui-se méritos à dança antes da estreia, porque os sujeitos-autores enunciam as vozes sociais a que estão assujeitados, ou seja, cada enunciado é delimitado pela alternância das posições-sujeito

que permeiam o discurso. Dialogicamente, como elo de uma corrente, cada enunciado é precedido pelos enunciados dos outros e seguido pelos enunciados que respondem aos outros, uma vez que cada enunciado se elabora em função de seu(s) destinatário(s).

Na mesma matéria, mais adiante, o autor reclama dos jornalistas escreverem apenas sobre as estrelas “que a dizer a verdade incomodam alguma coisa”. Mas não esclarece o porquê da afirmação de que “incomodam”, deixando no ar várias possibilidades de sentidos.

E se para alguns a expectativa era agradável, para outros a situação podia ser delicada. Em *O Patriota* de 22 de setembro, p. 3, no folhetim *A moralidade dos nossos teatros*, o crítico mostra-se temeroso com a banalização da moral e dos bons costumes que a companhia italiana poderia trazer à cidade, afinando-se com o pensamento mais conservador: “ninguém há que ignore que a maneira porque aparecem vestidas essas dançarinas é a causa do mal que reprovamos”. Bastante extensa e contundente, a crônica está transcrita e analisada no capítulo 4, mas é interessante ressaltar que foi publicada nove dias antes da estreia de Baderna, razão provável para o cronista dizer que “Não nos é possível emitir o nosso juízo sobre a natureza **deste divertimento** (grifo meu): o tempo e as circunstâncias não permitem!” Mas julga o que irá assistir pelo que *sabe que existe*: “Á vista porém do que **sabemos** (grifo meu) que pratica huma igual companhia ali existente, não podemos deixar de fazer votos para que a nova respeite mais o pudor e a decência pública”. A referência é dirigida às roupas, tema a ser abordado posteriormente.

Assim, passado o *frisson* da expectativa pela estreia de Baderna, iniciam-se as críticas sobre as performances e, nesse ponto, a interdiscursividade de diferentes FDs povoando a mesma crítica e construindo a memória.

Após pesquisar os discursos sobre a cena carioca antes da chegada de Baderna e os que antecederam sua estreia, prossegui com a coleta, verificando se os autores das matérias tinham algum conhecimento de dança. Em diversas SDs são citados termos do *ballet* – por vezes discutíveis, como veremos a seguir –, assim como escolas a que pertencia uma ou outra bailarina, na provável tentativa de respaldar o discurso com embasamento técnico.

Nesse ponto, duas particularidades cabem menção: a primeira envolve diretamente o analista do discurso, em vista da forma literária adotada pelos jornalistas nas críticas das performances; marcadas por certo cunho confessional, é interessante a alternância do autor entre a objetividade informativa e o impressionismo ficcional – característica da imprensa de literatos dos oitocentos, de riqueza inesgotável à análise.

A segunda peculiaridade relaciona-se diretamente à minha questão de pesquisa: ainda nas leituras iniciais, chamou-me a atenção o modo como os autores, ao fazer as críticas dos

espetáculos, ao descrever a atuação performática ou as qualidades da *bailarina* Maria Baderna, deixavam-se suggestionar pela *mulher*, não havendo como distinguir o que de fato pautou seus textos ou, melhor dizendo, se foram seduzidos pela mulher ou por sua arte.

O pré-construído romântico que, ao criar a imagem da bailarina como um ser etéreo, a distancia dos outros mortais; assim representado, essa mulher-sílfide não tem um corpo e, conseqüentemente, não pode ser possuída. Por outro lado, esse *não corpo*, assim mesmo, é desejado. Cabe-nos investigar.

Parte II

Capítulo 2

A estética do corpo em cena:

“bailarina suicida-se, mas não engorda³²”

Os inúmeros discursos sobre o corpo ainda hoje são marcados por um paradoxo: se em alguns é reconhecido seu direito de expressão, em outros o corpo torna-se vítima do direito de exprimir-se, constantemente representado como ameaça. O corpo é cortejado, adulado, mas é também explorado e utilizado como moeda de troca. Embora o senso comum tente naturalizá-lo como matéria, entendê-lo é bem mais complexo do que reduzi-lo à visão naturalista que, apenas fixada no organismo biológico, define, discrimina, submete a catalogações como normal e anormal. Mas o corpo é mais, é espaço onde se produz subjetividade, cultura, desejos e opressões, lugar de sensações, de atitudes sensoriais, afetivas, emocionais, eróticas, cognoscitivas – base da nossa estabilidade. Ter um corpo é estar de posse de algo que está em movimento, motricidade a que Merleau Ponty (1994, p. 154) chamou “intencionalidade original”.

Corpo é imagem. Inspirado na fenomenologia, na psicanálise e na psicologia da Gestalt – concepção psicológica que determina que toda análise psíquica só deva ser realizada levando-se em conta um conjunto de fatos e não dados isolados –, Paul Schilder (1981) descreveu como o homem absorve os dados do meio circundante e os transforma em expressão, formando a imagem corporal que terá de si mesmo. A imagem corporal é construída a partir das experiências adquiridas por meio de ações e atitudes, nossas e dos outros; não é um dom, mas uma elaboração do que o corpo carrega em si, ao longo dos anos de existência, nas marcas que a vida social nele imprimiu. Para sua solidez cada estruturação corpórea depende da construção e reconstrução de sua imagem, da multiplicidade de perspectivas e da interação entre o biológico, o psicológico e o sociológico (a cultura, o olhar do outro).

Por tratar-se de uma experiência construída, concordamos com Schilder, considerando a possibilidade de modificação da imagem corporal por meio da ginástica, dos movimentos e da dança, assim como pela indumentária, pois quaisquer objetos que se conectem com a

³² Enunciado extraído do *Jornal do Commercio* de 20 de agosto de 1849, p. 1.

superfície do corpo são incorporados a ele e tornam-se parte da imagem corporal (SCHILDER, 1981). Sob essa ótica iremos observar adiante a construção de sentidos suscitada pelas roupas das bailarinas. Todavia, antes disso, cabe remontar à Antiguidade grega para ver a importância dada ao corpo.

Para os antigos gregos, mostrar o corpo desnudo era civilizado – mas só os homens podiam fazê-lo, por serem superiores. No ginásio ateniense era ensinado que o parâmetro às edificações deveria ser o corpo, pois “a geometria humana seria um indício de como a cidade deveria ser” (SENNETT, 2003, p. 95). Interessante notar que “ginásio” deriva do grego *gymnoi*, traduzido por “totalmente desnudo”, modo como se exercitavam os atletas (SENNETT, 2003, p. 41). A nudez dos corpos, então, era representativa de “um povo inteiramente à vontade na sua *polis*, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam sem objetivo e sem a proteção da pedra” (SENNETT, 2003, p. 31). O corpo masculino, mais forte, ágil e musculoso do que o das mulheres, detinha o esperma, sangue fervente gerador da vida, calor determinante também aos estímulos intelectuais. Platão deixava clara a superioridade da alma e a impureza do corpo: para que o pensamento fosse puro era necessário controlar sentimentos e sensações corpóreas, empecilhos à alma na busca da verdade – o que as mulheres eram incapazes de fazer, pelo sangue frio da menstruação que as mantinha frágeis, inertes e passivas (SENNETT, 2003, p. 39). Logo, não era a sexualidade em geral que deveria ser controlada, mas a sexualidade feminina.

O corpo almejado pelos gregos obedecia ao ideal estético de “beleza” cujos critérios orientavam toda a cultura da época. Em termos filosóficos, a estética se refere ao que entendemos por *belo*, o que é agradável aos sentidos e os corpos “estéticos” deveriam exibir um padrão específico de “harmonia” que na filosofia grega queria dizer “proporção justa, ajuste” (RUSS, 1994, p. 127). Logo, quando as coisas “encaixavam”, haveria harmonia, beleza. Os gregos eram cultores do corpo, mas a prática de se exercitar não tinha a estética da imagem corporal como um fim e o *belo* dizia respeito tanto às ações consideradas belas sob a perspectiva ética, quanto a um certo bem-estar. Foi a partir desse olhar filosófico, onde o corpo não teria sentido em desarmonia com o contexto e as medidas corporais deveriam ser as mesmas - em dimensão macro - das utilizadas na arquitetura, urbanismo, etc, que a relação corpo/construção se disseminou, como ocorreu posteriormente em Roma, onde cidades devastadas por batalhas eram reconstruídas a partir de um ponto central chamado *umbilicus*.

O corpo era a referência harmoniosa para calcular distâncias, planejar edificações e, de certa forma, responsável pela construção da individualidade social, posto que, como nos ensina Sennett, a relação entre corpos no espaço urbano é “que determina suas reações

mútuas, como se vêem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam” (RUSS, 1994, p.17). Hubert Godard (s/d, p.21) também afirma que, em âmbitos diversos, “a arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual” – nos remetendo à dança, na passagem dos salões palacianos para os palcos.

E, enquanto os gregos tinham no corpo o referencial para a geometria urbana, a dança cênica seguia normas pautadas na arquitetura teatral e, dentre outros, via a necessidade de direcionar o olhar do espectador.

O *ballet* – que até o século XIX caracterizou-se como a principal forma teatral de dança – tinha, nas edificações arquitetônicas dos palácios, limitações impositivas à sua produção coreográfica. Como público e artistas geralmente se situavam no mesmo plano, as marcações coreográficas privilegiavam figuras geométricas. Posteriormente, os palcos italianos *organizaram* o olhar, já que a *quarta parede* dava aos espectadores um ponto frontal de observação. Em forma de caixa, fechado nos três lados e aberto na parte anterior, é através da chamada *quarta parede* frontal – área chamada *boca de cena* – que o público vê a apresentação. Forma mais usual de palco, geralmente possui bastidores laterais (cochias), bambolinas (varas onde são presos elementos cênicos), cortina e pano de boca (telão que sobe e desce, à frente da cortina). Provido de moldura que enquadra a cena, o palco italiano possui ainda um espaço à frente da *boca de cena*, chamado proscênio³³. Provavelmente influenciada pela necessidade iluminista de organizar racionalmente as experiências sensíveis, essa construção tentava equalizar a percepção da plateia mas, dependendo do local de onde cada um assistia, a forma diferenciada de percepção criava, por sua vez, certo relativismo do olhar.

Em várias manifestações artísticas percebe-se uma organização hierárquica. Ernst Schurmann (1990), por exemplo, mostra que a crescente polifonia nas orquestras ampliou os instrumentos e constituiu também uma forma de hierarquizar a disposição e a função de cada músico. De modo análogo, também na dança, cada bailarino ocupa a cena segundo seu *status*: há *lugares* específicos para o corpo de baile e *lugares* para os solistas ou primeiros bailarinos, hierarquização praticada desde a corte francesa, onde “o próprio Luís XIV, dançando o Rei-Sol no *Ballet de la Nuit*, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto” (RIBEIRO, 1987, p. 84). O *ballet* da corte, “forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais” (MONTEIRO, 1998, p. 37), era um trunfo interessante usado pela sociedade para fazer distinções, já que, identificando os pares, automaticamente, criava os excluídos.

³³ Como exemplo, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Voltando aos psicólogos da percepção (teóricos da Gestalt), há uma organização espontânea no aparelho visual que divide o campo de visão em duas regiões, *figura & fundo*, limitação dentro da qual se dá o ordenamento de dados sensoriais que refletem a percepção que cada um de nós tem do mundo. A figura é reconhecida em seu contorno, como estando mais próxima, mais nítida e mais visível. Em oposição, o fundo é um espaço de suporte à figura, sendo impossível visualizar os dois ao mesmo tempo, pois a figura está sempre onde se estabelece o *foco mental*, circunscrito pelo fundo.

Via de regra, a hierarquia cênica do *ballet* é assim estabelecida: o conjunto de artistas do chamado *corpo de baile* mescla-se ao cenário, colaborando com os efeitos visuais propostos pela cena, compondo o *fundo* para os artistas principais. Entretanto, cabe ressaltar que, obras como *Giselle*, *La Bayadère*, *O Quebra-nozes*, *O Corsário*, entre muitas outras, dependem em grande parte, da força expressiva do conjunto e sobre ele recai o clímax da obra: o momento chamado *ballabile*, sem função narrativa e de caráter abstrato, destinado apenas a ressaltar o brilho e o virtuosismo do conjunto, que evolui sozinho, sem as primeiras figuras. Nesse caso, o fundo é preenchido por esses elementos que, ao executarem, simultaneamente, movimentos idênticos, tornam-se “a” figura.

Ao observar uma cena, cada um de nós se detém mais profundamente em um ponto específico, o que nos leva a crer que nosso olhar é livre para desviar-se para fora do foco principal e de intencionalidade do produtor da imagem. Tal assertiva nos remete ao importante estudo de Roland Barthes (1984, p. 45-90) sobre a fotografia, em que ele aponta duas maneiras de apreender uma mesma foto, isto é, sob o ponto de vista do fotógrafo e sob a ótica do espectador. Para Barthes, é preciso dissociar as duas. A foto do fotógrafo, como chamou, tem certa objetividade; o “visível” da informação está ali contido na foto, o que nomeou *studium*. Na segunda, a foto do espectador, a subjetividade de quem vê é que descobre a coisa que o toca, algo não intencional, mas decisivo no despertar de sensações, chamado *punctum*.

Em resumo, o objetivo de introduzir esse segundo capítulo com autores cujos conceitos aqui expostos embasaram minhas reflexões, foi mostrar várias formas de pensarmos o corpo, a imagem corporal e que, tanto a vida vivida, quanto a vida imaginada, ou a vida criada no palco, criam imagens, “vistas” ou não, mas que revelam nossa compreensão do mundo circundante. Se Richard Sennett procurou entender de que forma o corpo social foi expresso na arquitetura antiga e como as questões do corpo refletiam na vida cotidiana, Merleau-Ponty pensou na imagem além da que nos é trazida pelos órgãos da visão, mas como construção do pensamento, na visão que, ao mesmo tempo, “vê” e “imagina”. Entretanto,

apesar de a história ocidental moderna haver-se desconectado da visão greco-romana do corpo nu, o tema *corpo* permanece, como outros, “recolocados e reconstruídos, inquietantes e persistentes” (SENNETT, 2003, p. 24), pois “o mundo é aquilo que vemos; o olhar é feito do visível e do invisível, daquilo que escapa à visão, de um *ponto cego* da consciência que não se reduz à simples representação” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 15).

É desse modo que entendemos o corpo, a construção da imagem corporal, a recepção da imagem como percepção; sendo assim, pensando no espectador e levando em conta a ingerência dos saberes, dos afetos, dos sentimentos desse observador/crítico na construção dos sentidos produzidos pela cena, é o modo como iremos analisar os discursos produzidos sobre a bailarina e, a partir daí, observar como o fator estético era visto na época. Muito presente nos discursos oitocentistas, de modo geral, o termo *estética* designa um juízo de apreciação, as fontes capazes de conferir sensações agradáveis a quem aprecia a arte e, conseqüentemente, apóia-se em conceitos subjetivos (como o gosto).

Não se pode ignorar o aspecto de construção de determinado *ideal* estético quando pensamos em gosto, mas, mesmo reconhecendo-se subjetividade quanto à preferência de interpretação ou estilo de um ou outro bailarino, a natureza normativa que responde pelo *ballet* submete-o a um conjunto referencial que não se relativiza, como a possibilidade da rotação coxo-femural (conhecida por *en dehors*), pés com acentuada curvatura e, principalmente, um corpo magro e de extrema flexibilidade. Os fundamentos que norteiam a técnica do *ballet*, instituídos a partir de sua normatização na “Académie Royale de la Danse”, criada na França de Luís XIV, em 1661, permanecem, inalterados, em sua base. Um dos grandes méritos da Academia foi preservar esses fundamentos e a terminologia, sempre em francês, que permanece até os dias de hoje. Os princípios técnicos teorizados na época, por Pierre Beauchamps e desenvolvidos por outros renomados *maîtres*, seguiram formando bailarinos, cujo preparo técnico atingiu alto nível no século XIX.

Sendo assim, entende-se o explica-se porque o *belo* no *ballet* é um só, intrinsecamente relacionado à imagem corporal, cuja sílfide romântica do século XIX, frágil, pálida e magra, sem dúvida, constitui-se no arquétipo mais presente da bailarina no imaginário popular e que permanece até os dias de hoje.

Desse modo, é possível compreendermos o estranhamento dos escritores à forma física que fugia a esse padrão estético, registrado nas críticas veementes ao peso excessivo das bailarinas do conjunto, ressaltando ainda mais, a *estética ideal* de Maria Baderna.

Em *O Artista* de 6 de outubro de 1849, à página 2, no folhetim *O Lago das Fadas*, o comentário preconceituoso e, por que não dizer, grosseiro, sentencia, em outras palavras, que

as bailarinas poderiam, no máximo, fazer serviço doméstico. Aqui, me refiro a comentário como o faz Foucault: a construção *ad eternum* de novos discursos no objetivo de confirmar o que já fora dito, não significando dizê-lo outra vez, mas trazer à tona as entrelinhas, “o que estava articulado, silenciosamente no texto primeiro” (FOUCAULT, 1996, p. 24-26). Ao comentar, o indivíduo (leitor, crítico, escritor), cindido pela ideologia e pelo inconsciente, toma para si uma posição-sujeito. Vejamos a crítica:

São bem agradáveis á nossa imaginação os contos de fadas, as histórias de feitiços e de encantamentos como nol-los contarão na idade juvenil. Tomáramos nós ter a persuasão de que vivemos num palácio de cristal com uma fada muito bonita, e não tirada do corpo de baile do teatro de S. Pedro, onde apenas se poderia achar alguém para tomar sentido numa casa.

“Tomar sentido” ou “tomar conta” são expressões da língua falada em Portugal e não dizem respeito exclusivamente à dona de casa, mas a quem se ocupa dos trabalhos de casa. O discurso, enquanto ironiza as habilidades das bailarinas do conjunto para desempenhar seu papel, alinha-se ao senso comum na depreciação dos serviços domésticos, ao formular que ali “apenas” se encontraria uma mulher para ocupar-se de serviços domésticos. Segue:

As fadas são os seres encantados, ligeiros, vaporosos, ora fugindo nos ares, ora nadando sobre a superfície dos lagos, como nos dizem os poetas, que são os que entendem, que sabem dessas cousas; e as fadas do teatro de S. Pedro, excetuando duas ou três, são uns objetos compactos, maciços, pesados, os entes enfim mais prosaicos do mundo (...) exceção a estas moças é a rainha Baderna, jovem, bella, graciosa, e tendo o poder de com seus acenos delicados e persuasivos, tornar móveis as imensas quantidades de arrobos que pesam as suas companheiras.

De certo modo, esta colocação sobre a estética das bailarinas estabelece duas hipóteses de olhar praticado sobre esses corpos. Primeiro, quanto à funcionalidade, representação um tanto reducionista que apenas mostra o corpo ideal adequado para exercer determinada função, um corpo/instrumento afinado na arte de interpretar, de acordo com a linguagem cênica na qual se insere – nesse caso, o corpo magro da estética artística e cultural do *ballet*. Segundo que, por detrás da perspectiva funcional, o autor pode estar ocultando a percepção do corpo como objeto de desejo, ridicularizando as bailarinas gordinhas e trazendo o grotesco para o discurso. O sujeito-autor oculta um sentido e constrói outro, mescla a pessoa ao

personagem, na referência à “rainha Baderna” e não à “rainha das fadas”, embora a adjetivação valorativa (jovem, bela, graciosa, e de acenos delicados e persuasivos) deixe claro que está se referindo à mulher e não à *performer*.

Também o folhetinista de *O Beija Flor*, em 6 de outubro de 1849, p. 6, reclama dos corpos pesados:

Que pechincha para nós se nos intervalos em que se arrasta o corpo de baile o lustre se cobrisse de luto como a todos se cobre o coração ao encarar com certas pernas que por ali andam à toa como achas de mangueira em campos incultos! Afiango que repugnam excessivamente semelhantes cepos que arrastam-se mais pesados que um ônibus, e pedimos a proteção das leis contra o abuso imoral do algodão que ainda as torna de maior volume.

Por que o coração estaria de luto? Talvez porque alguns corpos deixavam de cumprir sua função, embora não seja possível afirmar, nesse caso, qual seria essa função, se o desempenho artístico ou a função corpo/objeto. Sabemos que, desde os rituais dançados por povos nômades primitivos, é conferido à dança o signo da sexualidade, marca que se estendeu às sociedades modernas e contemporâneas. Para Judith Hanna (1999), um dos fatores que torna a dança potencialmente poderosa na construção do papel sexual é que tanto ela, a dança, quanto a sexualidade ancoram-se em um mesmo instrumento: o corpo. Mas por que o folhetinista usa a formulação “repugnam” para os corpos? Uma hipótese possível seria por porem em risco a funcionalidade, a possibilidade de exercerem plenamente seu ofício; outra hipótese seria por não se adequarem à estética idealizada do corpo feminino como objeto de desejo.

Talvez a segunda hipótese encontre respaldo no desagrado manifesto pelo folhetinista quanto ao tecido de algodão... Vejamos.

Na Introdução, mencionamos que a indumentária poderia ser vista como uma “segunda pele”, por sua incorporação ao corpo, no ato de construção dos arquétipos femininos e na influência que exerce nas representações visuais constitutivas da imagem. Pensando corpo e moda como construções histórico-sociais é possível entender como as roupas, em diferentes períodos históricos, valorizaram certas partes do corpo, esconderam outras e assim por diante. O *ballet* não passou incólume às interferências e mudanças sociais.

Desde a corte francesa de Luis XIV, o requinte das vestimentas induzia à sofisticação do comportamento. Roupas e penteados exigiam cuidados especiais, elaboração minuciosa que não apenas dificultavam a movimentação como disciplinavam os próprios gestos, padronizando as regras gestuais adequadas ao comportamento em sociedade. Cobertas por

vestidos compridos, armados por várias anáguas, apertadas em espartilhos, com os cabelos meticulosamente esculpido e calçando sapatos com pequeno salto, as mulheres não podiam movimentar-se livremente. Sofriam os efeitos do confinamento simbólico, consequência do pensamento repressor da época.

Entretanto, por volta de 1730, duas “estrelas” do *ballet* iniciaram a revolução dos trajes: as rivais Marie Sallé (1705-1756) e Marie Camargo (1710-1770) – Marie Anne de Cupis de Camargo, *La Camargo*. Visando dar liberdade ao corpo, Sallé retirou os espartilhos, vestiu trajes mais leves e escandalizou Londres “ao aparecer livre de panos e peruca, cabelo desalinhado, vestindo uma simples túnica de musselina drapeada e ajustada ao corpo, inspirada no modelo de uma estátua grega” (CAMINADA, 1999, p. 116). Talvez fosse esse tecido leve que o folhetinista citado acima estivesse em busca, reclamando a transparência que suscita o imaginário. O erotismo – ou sua repressão – liga-se às vestimentas das bailarinas.

Outra Maria, a Camargo, imortalizou-se pela inovação dos sapatos, atitude de interferência social:

A glória da Camargo invadiu o mundo da dança e ainda da sociedade em geral, porque se as damas queriam andar calçadas ‘à Camargo’, os poetas interessavam-se vivamente por ela, consagrando-lhe lindos versos (SALAZAR, 1962, p. 153).

Famosa pela técnica brilhante e ligeira, Camargo precisava das pernas livres e de sapatos que lhe permitissem saltar mais. Ainda segundo Salazar, “Camargo foi a primeira que se atreveu a encurtar sua túnica, escândalo público que foi ventilado nos púlpitos”, embora adotasse os *caleçons de précaution* para mais livremente executar seus *cabrioles* e *entrechats* (SALAZAR, 1962, p. 162). Assim, a modernização das roupas ia trazendo novas aquisições para a técnica do *ballet* e, conseqüentemente, outros discursos sobre a bailarina.

É importante registrar que, na época em que Camargo e Sallé revolucionaram os trajes, as mulheres da aristocracia começavam a fazer o mesmo, mostrando os tornozelos, retirando as perucas e, consecutivamente, modernizando os trajes sociais. Ao subir as saias inaugura-se outra lógica do pensamento sobre a mulher e os pés aparecem como fetiche da sexualidade³⁴.

³⁴ No capítulo 5 observamos o fascínio exercido pelos pés de Baderna, embora no quadro que elaboramos sobre as denominações usadas com referência a ela, os pés tenham, majoritariamente, conotação infantilizante – o que não deixa de ser outra forma de apelo sexual.

Seguindo com os discursos sobre a estética, o folhetinista do *Jornal do Commercio* de 20 de agosto de 1849, p.1, na seção *Theatro Lyrico*, em uma extensa crítica, assim reclama:

O corpo de baile também nos pareceu sufficiente em numero ainda que notassemos que algumas dansarinas são demais nutridas. Para a [ilegível] das bailarinas, ao contrario do que acontece ás cantoras, e mesmo ás actrizes, ha uma tabela especial que marca o numero de kilos a que póde chegar a [ilegível] das filhas de Terpsycore. Em passado o numero de kilos regimentaes, já não dissemos que se mandem matar, mas se reformem com o ordenado.

Segue um trecho com muitas partes ilegíveis; em tom irônico, empregado fartamente em inúmeros discursos, como para dar significações que seriam impróprias em um texto *sério*, o folhetinista parafraseia alguém que dissera “(...) bravamente morre, mas não adoce”, com “bailarina suicida-se, mas não engorda”, aconselhando que o modo de evitar suicídios seria “submeter as dansarinas a um regimen de jockey em vesperas de corrida e pilulas apimelicas de vinagre de sete [ilegível]”.

Era prática comum aos autores se permitirem manifestar-se livremente, com representações grosseiras, por vezes difamatórias, sem obedecer aos limites que hoje são impostos, utilizando formas textuais “que devem ser percebidas como parte de um mundo particular, cujos significados tinham sentido naquele mundo” (BARBOSA, 2010, p. 50). Assim, podiam tanto insultar quanto divertir. Ou divertir os leitores com os insultos a quem não lhes caía nas graças.

Como *charges escritas*, essa visualidade é descrita por meio de metáforas cruéis que vão significando o *real*, colorindo com excesso de tinta o sentido que o autor quer dar àquele *real*. “Só então, prazerosamente constrangidos, rimos”. É o caso do chamado humor ‘negro’, quando “(...) o excedente de prazer é diretamente proporcional à crueza da situação”, diz Sírío Possenti (2001, p. 85).

É desse modo que se explica classificar as bailarinas como “objetos compactos, maciços, pesados, os entes enfim mais prosaicos do mundo”, citando “as imensas quantidades de arrobas que pesam”, ou “certas pernas que por ali andam à toa, como achas de mangueira em campos incultos”.

Outra SD apresenta característica semelhante: embora não mencione a estética das bailarinas, o folhetinista de *O Amor-Perfeito*, de 7 de outubro de 1849, p. 5 – periódico que se apresenta sob o subtítulo *Jornal critico jocoso e instructivo*, filia-se à mesma comicidade e ridiculariza as artistas:

(...) O Lago das Fadas foi perfeitamente em tudo. A 1ª dansarina enlouqueceu-nos, mostrou-se exímia e encantadora ainda, nas mais subidas dificuldades: o corpo de baile é a vergonha do teatro, pernada, cabeçada e pontapé, que ferve, e a menos de real. Recommendamos a quem competir que mande essa gente para Petrópolis, afim de mais se abastecer da colonização tão necessária como proveitosa n'este santo paiz!... Por hoje não podemos mais, não só por falta de espaço, como porque são horas de almoço, e eu depois não trabalho... Até domingo... Adeus... sem mais... Ora então!.. Adeus!..

O Montanhez.

Sobre Baderna, o folhetinista diz-se enlouquecido, reconhece-a como exímia, mas não usa exclamações ou outras marcas hiperbólicas; classifica as demais bailarinas como “uma vergonha”, mas deixa claro que o mau desempenho, a má execução dos movimentos pautou sua crítica, sendo possível visualizarmos a desigualdade entre o conjunto (pernada, cabeçada, pontapé).

Provavelmente, na irônica recomendação de enviar as moças para Petrópolis, o cronista sugere que lá poderiam buscar mais refinamento, “abastecendo-se da colonização” – provavelmente pela proximidade da residência da família real. Percebe-se que é preciso estabelecer, entre autor/leitor, digamos, certa cumplicidade ideológica, pois, o riso é provocado por uma construção cultural e, por mais que se acionem mecanismos sintáticos, semânticos, etc, para obtermos certo sentido, a mensagem deve ficar clara para o leitor – ou indicar Petrópolis não causaria nenhum riso. É necessário que o leitor tenha conhecimento prévio do fato, do lugar ou da pessoa que o escritor menciona para que possa rir com a alusão – caso contrário não veria sentido em mandar as moças para Petrópolis. Logo, “o efeito de humor deve ser considerado como não especificamente linguístico, sendo a língua apenas (apenas?) um meio entre outros para provocar esse efeito de sentido” (POSSENTI, 2001, p. 23) [interrogação do autor].

Pensando o riso como uma das formas de crítica social, os autores colocavam-se por detrás da comicidade para subverter padrões e regras sociais. Se hoje o senso comum entende que apenas *o sério* legitima a verdade, a imprensa carioca do século XIX fazia remissão à Antiguidade grega, tempo em que a comédia expunha as fraquezas humanas e refletia a consciência que o povo tinha de si próprio, de seus costumes e fragilidades. As imagens metafóricas dos discursos oitocentistas, de fato nos levam ao riso, mas, principalmente, à ironia.

E, como tantos acontecimentos dramáticos trazem em si certa comicidade, na crítica/crônica do *Correio Mercantil* de 6 de janeiro de 1850, p. 1- 2, na seção *Theatro Lyrico* e com o extenso título *S. Pedro. Annos bons e gala. Ernani. Masnadieri: boletim da noite. Dansa. A discípula do amor. A frauta do satyro*, encontrei um dos melhores exemplares do drama-comédia, do humor irônico, da exposição do grotesco.

(...) – Está em scena o velho Moro, o filho salteador e homem de bem: os bravos, despertados por um tiro de espoleta, fazem-lhe roda, e esperão as ordens do chefe. – Brunnaci levanta os olhos e mãos ao céu das bambinellas e exclama: *Questo é Il mio padre*. – Neste ponto o panno da boca sem esperar o apito do contra-regra, de intrometido, de impertinente, de tudo quanto é ruim, desenrolou-se magestosamente e concluiu o acto de um modo novo e inesperado! – Pateada! – rompeu o côro tremendo a vozes concertantes ou deconcertadas, uma algazarra em que ninguem se entendia, enquanto o Sr. Pessina, de chambre ou camisola, ou como melhor o quizerem chamar á sua veste, explicava ao edil³⁵ dos públicos divertimentos, que as cordas puídas das roldanas se havião rompido sem malicia alguma de sua parte, e só por effeito do atricto. – Continua a pateada! os actores tomão outra vez seus logares e sobe o panno. Mas nem a orchestra sabe como começar, nem o Sr. Brunacci o que diga. O côro, que deve ficar *stupeto*, estava idiota: o protagonista no entanto occupa a scena perplexo e titubeante. *Quello é il tuo padre!* gritão-lhe da platéia; mais risadas, maior atrapalhação para o cantor, e logo um roçar de pés que não tardaria a degenerar em pateada.

Naquelle momento terrivel, o pobre actor não sabendo como conjurar a tempestade, que lhe estava eminente, furioso de ver-se em tal estado por culpa de um malaventurado contra-regra, chamou *vendetta, vendetta!* Estava por acaso esta palavra no papel que representava, e a orchestra já orientada, começou a funcionar – os actores tomão caminho, e finda-se o acto!

Realmente, o que restava, não valia a pena de subir o panno, mas o publico estava em seu devido direito, querendo que lhe pozessem para alli os últimos cinco réis que lhe restavão de cantiga; e fação-lhe o favor de comprar cordas ao menos para se enforcar!

O folhetinista humaniza o pano de boca, objeto a quem dá a capacidade de *poder ser* “intrometido” ou “impertinente” e colore as descrições com comentários que ridicularizam a situação e os artistas. Após lermos sobre a série de ocorrências desastrosas e grotescas durante um espetáculo profissional, em uma cidade-capital que pretendia galgar *status* de metrópole, cabe parafrasear o chavão de que “seria cômico se não fosse trágico”. É possível, inclusive, entender as “pateadas”, ou seja, o movimento de bater fortemente com os pés no chão, como forma da platéia externar sua aprovação ou repúdio por este ou aquele artista – bastante intensa e não muito educada, é verdade, mas tão agressiva quanto as vaias de hoje.

³⁵ Ironicamente é chamado de edil, ao que parece, o encarregado da maquinaria e digo ironicamente porque assim era chamado o antigo magistrado romano que se incumbia da conservação dos edifícios públicos (FERREIRA, 1986, p. 619).

O discurso irônico pode, então, ser visto como a subversão do que é assumido ou não, do sujeito que, não assumindo, distancia-se por meio de diferentes marcas discursivas. A ironia pode ser descrita como uma forma polifônica, ou seja, o ato de ouvirmos “uma voz diferente da do ‘locutor’, a voz de um ‘enunciador’ que expressa um ponto de vista insustentável”, na qual o sujeito ‘locutor’ “assume as palavras, mas não o ponto de vista que elas representam” (MAINGUENEAU 1997, p. 76-77).

Evidente, se o folhetinista não pode recorrer ao tom de voz para defender algo com veemência, índices como adjetivação hiperbólica, metáforas, , pontos de exclamação e outros unem-se nas descrições que privilegiam a construção da imagem grotesca, por muitas vezes abordada de forma grosseira e agressiva.

Também na matéria de 1 de outubro de 1849, publicada pelo *O Jornal do Comercia*, p. 2, seção *Publicação a pedido*, sob o título *Theatro de S.Pedro - O Lago das fadas, baile phantastico em 3 actos*, o articulista, além de não poupar o corpo de baile, satiriza a estética do naipe masculino.

(...) o corpo de baile não merece este nome (...) O Sr. Gabrielli é um dansarino muito medíocre. Ma sina persegue o theatro de S. Pedro - hontem contractou o Sr. Finart cumprido como um dia sem pão, hoje engaja-se o Sr. Gabrielli, de estatura bem homoeopathica, e além disso fraco dansarino, sem graça, sem vigor ... dizem que o Sr. Gabrielli está doente. Valha-nos isto: se a doença faz crescer e dar graça ao corpo, resta me alguma esperança a respeito deste senhor.

O discurso confirma sua filiação aos preceitos do Romantismo, mostrando que “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2004, p. 26), como na polaridade que descreve o bailarino baixo e o alto. A narrativa é toda pautada na comicidade e os mecanismos acionados vêm desde a “ma sina que persegue o teatro” (atribuindo à sorte a contratação do artista), até ao *nonsense* do dito humor negro, que vê a doença do bailarino como possibilidade de remédio à cura de sua baixa estatura. O jornalista, ao caricaturar, expõe ao ridículo, distancia-se do *real*, mas aproxima-se de uma das características literárias românticas, como nos ensina Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*:

Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético, ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro (HUGO, 2004, p. 77).

Pensar na ironia, naquilo que provoca certo horror, no grotesco, no belo, nas metáforas, significa compreender que “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno” e, em última instância, “o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2004, p. 28; 33). Tanto o bailarino excessivamente alto (“cumprido como um dia sem pão”) quanto o baixo demais (“de estatura bem homoeopathica”), assim como as moças de corpos pesados e deselegantes, precisavam estar presentes para que a estética de Baderna sobressaísse. O gnomo precisa existir para embelezar o silfo, diria Victor Hugo, e este seria o papel do grotesco.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (...) de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. (HUGO 2004 p. 30-31; 33-34).

Belos ou grotescos, todos esses discursos têm um fio condutor: o corpo. Neles, a construção de sentidos quanto ao belo /o feio admite diferentes modos de lidar com o corpo, mas, quanto à bailarina, a idealização e o reconhecimento da excelência profissional são intrinsecamente relacionados ao padrão estético idealizado sobre a imagem corporal.

Parte II

Capítulo 3

“Entre dois calcanhares e uma lua cheia”³⁶, discursos sobre a bailarina do Romantismo

Observando litografias, pinturas e esculturas do período Romântico, percebe-se a riqueza com que diferentes formas de arte exploraram a figura da bailarina. Acessando a produção literária dos folhetinistas, críticos de dança e estudiosos em geral, é possível a sociedade de hoje ter idéia de como era o *ballet* Romântico. Dentre as várias representações da bailarina, a imagem da sílfide tornou-se um símbolo importante e popular nas artes do período, principalmente no *ballet*.

Uma das grandes inovações dos oitocentos foi o surgimento da dança na ponta dos pés, levando a um substancial desenvolvimento da técnica acadêmica. Mas as conseqüências – ou objetivos – desse aperfeiçoamento foram além do virtuosismo técnico e da estética da forma: na ponta dos pés a bailarina se tornava mais leve, expressiva e encantadora aos olhos do espectador e, embora a sociedade continuasse delimitando o espaço social da mulher, a imagem feminina ia para a cena em primeiro plano. O *ballet* romântico consolidava-se como atividade feminina, ainda que, em alguns países, como Rússia e Dinamarca, os homens mantivessem seu prestígio, o lugar de destaque nos *ballets* cabia às mulheres, situação contraditória com a imagem da mulher vitoriana predominante no século.

Entretanto, mesmo prestigiada em cena, havia sutilezas remetendo à condição social da mulher: no *bel canto*, como observado por Catherine Clément, mesmo a presença feminina em maior projeção, nota-se uma sutil hierarquia: “as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota. Jamais a emoção é tão pungente quanto no momento em que a voz [da diva] se eleva para morrer” (CLEMÉNT e WING, 1997, p. 12). De fato, nas principais óperas encenadas em todo mundo, como “La Bohème”, “Madame Butterfly”, “La Traviatta”, “Aida” ou “Carmen”, entre outras, as mulheres protagonistas morrem.

Nas histórias de amor dos *ballets* românticos, para levantar do chão as bailarinas e fazê-las voar, os *partners* deveriam ser fortes, belos e expressivos. Levados à condição de

³⁶ Enunciado extraído do Correio Mercantil de 14 de outubro de 1849, p. 1.

suporte das grandes estrelas, apoiavam-nas com seu corpo para equilibrá-las, enlaçando-as, segurando-as pela cintura. A dança se tornava mais sensual.

Entre 1830 e 1850, aproximadamente, até mesmo os papéis masculinos eram interpretados por *danseuses* travestidas, aumentando o deleite da platéia masculina, que tinha a chance de assisti-las trajando calças ajustadas ao corpo, ao invés dos trajes tradicionais femininos. Ivor Guest (apud HANNA, 1999, p. 188) nos conta que, em 1870, a mais bela moça da “Ópera de Paris” interpretou o principal papel masculino no *ballet Coppelia*. Entretanto, cabe enfatizar que nem sempre foi assim: quando a dança palaciana da corte de Luís XIV passou a ser encenada por profissionais, nos teatros, como era vedado às mulheres exibirem-se em público, apenas os homens dançavam – travestidos, sempre que necessário (HANNA, 1999, p. 184).

A intenção deste capítulo foi agrupar os discursos que narram os feitos virtuosos de Baderna durante as *performances*, observando como os discursos analisavam os espetáculos e o grau de conhecimento que os folhetinistas tinham sobre *ballet*. Mas, para isso, é oportuno situar o pensamento que avançava e norteava a dança, corrente que, almejando influenciar ideologias sócio-político-culturais, manifestou-se nas vertentes estéticas, filosóficas, religiosas e míticas, além das artes e da literatura: o Romantismo.

3.1. O Romantismo – sílfides e *wilis* povoam a arte

“O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado”. Com estas palavras, Guinsburg (2005, p. 13) inicia a reflexão sobre a forma de pensar que surgiu entre as duas últimas décadas do século XVIII e o final da primeira metade do século XIX, para romper com os padrões clássicos e neoclássicos do então chamado “Século das Luzes”.

Fenômeno histórico. Se no Iluminismo, corrente que o antecedeu, a história que se concebia era a do racionalismo ilustrado dos sábios, o poder exercido pela razão, o *cogitus* cartesiano, no Romantismo o discurso era transformador e revolucionário. Deixando de lado as *verdades históricas* geradas e repetidas pelo *bom senso*, os românticos privilegiavam a interpretação. Eram as histórias dos homens em toda sua complexidade psicológica – portanto imaginativas, sensíveis e intuitivas – que construía as idéias de nação, classes e cultura, a

partir da ideologia implícita nas consciências e no espírito coletivo. “É a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias”, segue Guinsburg (2005, p. 15).

O homem do Romantismo era, então, mais alma do que matéria, mais local do que universal. A idealização de um mundo que rompia com os valores oriundos da Idade Média frutificava simultaneamente em vários países, abalando as instituições tradicionais; na medida em que as sociedades se contrapunham aos governos monárquicos absolutistas, o nacionalismo irrompia com força, apontando para o estado ideal.

Apesar de ter-se expandido por toda Europa, chegando às Américas e outros continentes, interessa-nos em especial o Romantismo da vertente alemã. Foi na Alemanha que o termo *romântico* foi inaugurado, ligado à poética de Goethe, Schiller, Schelling e outros (GUINSBURG, 2005), firmando-se como um dos mais representativos na busca do sobrenatural, no culto à melancolia, nos amores impossíveis e no retorno à natureza.

“Nostalgia das sociedades pré-capitalistas”, segundo Löwy (1990, p. 12), tratava-se de uma escola com grande diversidade de princípios, acirrada crítica à política, à ética e à estética ocidentais que vinham se insurgindo, na medida em que o capitalismo se organizava e dava lugar “a relações utilitárias, isto é, quantitativamente calculáveis, dos seres humanos entre si e com a natureza” (LÖWY, 1990, p. 37). A crítica central de Löwy – e do próprio Romantismo – à civilização industrial burguesa apontava para o declínio da criatividade e da imaginação, por sua preocupação puramente quantitativa e pela desumanização do operariado.

Paralelamente, dois momentos históricos fizeram aflorar a corrente romântica: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial quando, a partir de então, a estética do classicismo que predominava passou a ser relacionada a uma aristocracia decadente e não mais governante (FALBEL, 2005, p. 24). A burguesia sentia a necessidade de encontrar seu próprio movimento artístico e ideológico.

A partir de meados do século XVIII, a significativa mudança econômico-social, causada pelo fomento à tecnologia industrial e a consequente substituição do artesão pelo processo manufaturado, marcou o início de uma nova era no Ocidente. O comércio marítimo entre as grandes metrópoles favorecia o intercâmbio entre elas e as colônias. Surgia o papel-moeda e a propagação dos bancos, com títulos e linhas de crédito incentivando e possibilitando empreendimentos comerciais e industriais. Paralelamente, ocorria a expansão demográfica, graças, dentre outros, ao plantio de tubérculos que alimentavam o gado e consequentemente fortaleciam os indivíduos: na segunda metade do século XVIII a população havia crescido 40% e nas três primeiras décadas do século XIX, 50% (FALBEL, 2005, p. 25). Do mesmo modo, hábitos saudáveis de higiene e saneamento básico nas cidades protegiam a

população das doenças endêmicas. Frutificavam pesquisas nas áreas médicas e cresciam os hospitais.

Entretanto, mesmo proliferando o espírito científico, surgiam graves problemas de ordem social, levando à criação de organizações sindicais para impor o cumprimento da lei na política trabalhista (FALBEL, 2005, p. 28). Pregando os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”, a doutrina socialista desencadeou na França o processo revolucionário que se estendeu pela Europa e passou a fazer parte da vida daqueles que buscavam um olhar mais fraterno para com os mais humildes. Assim, inspirados nas lutas heróicas dos antepassados, extraindo delas o espírito de luta e de sacrifícios, o Romantismo político começou a manifestar-se.

Porém, a luta política foi apenas uma das muitas formas de oposição ao pensamento vigente e, se este aspecto foi privilegiado na França, na Alemanha o movimento fortaleceu-se no campo da cultura, manifestando-se nas artes, na filosofia, na ciência. Enquanto no Classicismo a Alemanha venceu o ‘obscurantismo’, seu Romantismo impôs-se a toda Europa, que passou a reagir aos ideais racionalistas, à tirania da razão defendida por importantes pensadores, como os Enciclopedistas³⁷ que pretendiam *iluminar* o mundo, tirando-o do atraso da *irracionalidade*. Contudo, ao dizermos que o Romantismo se opôs ao Classicismo, cabe refletir brevemente sobre o conceito “clássico”, posto que adjetiva o *ballet*.

O termo deriva de *classis* (do latim, frota), referindo-se às elites abastadas que pagavam impostos pela frota. Foi Áulio Gélio quem primeiro chamou de *classicus* um escritor que se dirigia às classes superiores (ROSENFELD e GUINSBURG, 2005, p. 262). Com o passar do tempo, passou a categorizar o valor estético atribuído a uma obra, reconhecida pelo senso comum como de valor incontestável – mesmo que, do ponto de vista estilístico, fosse romântica, barroca, etc. Hoje entendemos como clássicas as obras que apresentam certos preceitos originários da antiguidade greco-romana³⁸, como equilíbrio, proporcionalidade, ordem, simetria, disciplina, objetividade, contenção. O Classicismo concebia as obras de arte sem transgredir as leis do universo, dentro de padrões “racionais” na imitação da natureza,

³⁷ Chamavam-se Enciclopedistas, os pensadores que escreveram para a *Encyclopédie*, uma coletânea de verbetes editada na França por Diderot e d’Alembert, a partir de 1751, divulgando a nova filosofia do humanismo. Traduzida para vários idiomas, reuniu as contribuições de intelectuais Iluministas como Rousseau, Montesquieu e Voltaire (FALBEL, 2005, p.32).

³⁸ Curiosamente, a Inglaterra também levou algum tempo entendendo do mesmo modo: “dança clássica” para os ingleses, era a dança praticada na Grécia Antiga. Em 1916, uma publicação no *Dancing Times* apresentava o termo “operatic” para definir *ballet*: “*What every teacher of Operatic Dancing ought to know and be able to teach*”, de Edouard Espinosa, que constituiu-se no primeiro impulso para a criação de um método inglês para o ensino do *ballet*. (PARKER, 1995, p. 3).

sem espaço para a expressão ou os sentimentos próprios do artista. A obra clássica valia por si só e seu valor estético estava nela própria, tanto mais valorizada e apreciada quanto mais fielmente representasse o objeto.

Contrariamente, ao Romantismo importava mais a subjetividade do autor/criador, sua capacidade de encantar e emocionar através de efeitos “mágicos”. Um de seus precursores, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), dizia que, em sua natureza primitiva, o homem livre – o “bom selvagem” –, era puro e o que o corrompia e aprisionava era a cultura, a sociedade. Para o filósofo, seria necessário o homem voltar-se para si mesmo, aproximar-se do meio ambiente e da vida natural.

Talvez isso justifique o interesse do Romantismo por regiões mais distantes da civilização, temas exóticos como o indianismo, buscando no Oriente e em culturas milenares, pouco estudadas até então, o sentido absoluto da essência (BORNHEIM, 2005, p. 80-81). Pensando desse modo é fácil entender a nostalgia que traz o afastamento da simplicidade, da pureza, da ausência de regras. O homem romântico não pensava em recorrer à habilidade ou dominar a técnica para criar uma obra de arte, mas buscava a realização deixando fruir de dentro de si o sentimento. Em oposição aos cânones clássicos de padrões estéticos apolíneos e modelos paradigmáticos, a criação romântica era como a explosão dionisíaca, mas também com “uma inclinação profunda para o mórbido, a ponto de Goethe ter defendido o Classicismo como aquilo que é sadio e ter visto no Romantismo a encarnação do doentio” (ROSENFELD e GUINSBURG, 2005, p. 268).

Outra importante causa contribuiu com o movimento romântico: a influência do pensamento evolucionista de Darwin. Ao destituir o homem de sua herança direta de Adão, Darwin estabelecia uma relação vital entre homem e natureza ao partir da teoria de que o homem advém dos primatas, sendo fruto do processo evolutivo pelo qual passam todas as espécies. Assim, é dada ao homem uma ontologia material, corporal, pois se ele é produto da natureza, se não foi Deus quem o criou, deveria existir um elo entre ele próprio e a natureza. Este elo seria o corpo.

“Campo das sensações”, também para Rousseau é o corpo que poderia fazer com que o homem retornasse ao seu estado natural, à sua natureza primitiva:

(...) Exercitai de contínuo seu corpo; torná-lo robusto e sadio para torná-lo sábio e razoável; que ele trabalhe, aja, corra e grite, esteja sempre em movimento; que seja homem pelo vigor e pela razão. Apesar do que dizem os moralistas, o entendimento humano muito deve às paixões, que, segundo uma opinião geral, lhe devem em muito. É pela sua atividade que nossa razão se aperfeiçoa (ROUSSEAU, 1978, p. 244).

Assim, se o homem romântico via na natureza princípios existenciais que precisava resgatar, dos quais o capitalismo e o culto aos bens materiais o afastaram, é nesse sentido que Löwy (1990) vê uma *função messiânica* nos artistas do Romantismo, ao proporem mudanças que dignificassem a existência. E na disputa para trazer o homem de volta aos princípios considerados autênticos, surge a dicotomia dialética sobre o corpo: na perspectiva romântica, o corpo reprimido e mecanizado de até então precisaria tornar-se livre, natural e sensível. Vivendo na dualidade, os românticos ansiavam “por aquilo que não se é” (ROSENFELD e GUINSBURG, 2005, p. 282), na expectativa de alcançar algo, mesmo que em sonhos.

Por essas razões o *ballet* do Romantismo foi também povoado de figuras exóticas e etéreas, formas imagéticas compostas por sombras, espíritos, bruxas, fadas e mitos misteriosos, contrapondo-se às personagens dos períodos que lhe antecederam, pautados pelo equilíbrio, contenção, sobriedade, formalidade.

O período marcou, igualmente, a evolução dos cenários, culminando com a criação de mecanismos cenográficos revolucionários, por meio dos quais as bailarinas “voavam” no palco. Com o surgimento da iluminação a gás, os novos efeitos de luz sugeriam atmosferas noturnas, de luar, contribuindo com a magia dos personagens; a criação de novos figurinos, de fartas saias de tule diáfano e transparente, ao revelarem os contornos do corpo, fomentavam o imaginário da sexualidade, mas obrigavam a lapidar mais a técnica, pois a roupagem não o disfarçava tanto.

O primeiro grande *ballet* a inaugurar o Romantismo na dança foi *La Sylphide*, criado para Marie Taglione por seu pai, o *maître de ballet* e sapateiro Filippo Taglione, estreado na Ópera de Paris em 13 de janeiro de 1832 – e no Brasil em 1848 (CAMINADA, 1999, p. 138). Buscando o ideal de imaterialidade, a bailarina revolucionou toda a técnica e a estética da dança, encantando a todos pela inacreditável agilidade ao dançar na ponta dos pés, dando a ilusão de que saía do chão³⁹.

La Sylphide continha todos os componentes do Romantismo: localização exótica, paisagem nebulosa e sombria, amor impossível, perseguição ao ideal inatingível, predomínio do sobrenatural. Passada na Idade Média, em uma nebulosa aldeia da Escócia, conta a história de um jovem escocês, James, dividido entre a escolha de casar-se com a jovem Effie,

³⁹ Embora o senso comum aponte Marie Taglione como a primeira a usar sapatilhas de ponta, a própria Taglione, confessou em suas memórias que havia visto “algo incrível” executado por Amália Brugnoli, por volta de 1820. Paul Bourcier comenta que, em 1813, Geneviève Gosselin já havia usado este recurso e, segundo Serge Lifar, a russa Avdotia Istomina também realizara tal proeza, mas sem comprovação documental quanto a isso. (BOURCIEU, 1994, vol.II p. 6-7; CAMINADA, 1999 p. 137).

representando sua existência mundana, e a paixão pela sílfide, representando o irreal, o sonho com um mundo melhor e o amor impossível.

Estes dois lados do homem burguês, o material e o espiritual, é a dualidade que *La Sylphide* retrata. James divide-se entre Effie e a sílfide, ou seja, entre a realidade e o sonho. É Madge, a bruxa, quem dá a ele o xale que mata a sílfide e, com ela, morre o esforço do rapaz por um mundo mais elevado. A bruxa e a sílfide representam, cada uma, uma força que tenta ganhar o controle de James: a feiticeira, a luta das forças demoníacas que emergem triunfantes; a sílfide e James, corpo *versus* alma, os dois lados da natureza humana.

Os aspectos contrastantes e ambíguos delineados em *La Sylphide* concretizam-se em *Giselle ou les Wilis*, título original do *ballet* mais romântico do repertório tradicional, talvez o mais encenado até então pelas grandes companhias do mundo todo, estreado em Paris, a 28 de junho de 1841, tendo Carlotta Grisi no papel-título e Lucien Petipa como Albrecht (BEAUMONT, 1948). E tanto em *La Sylphide* quanto em *Giselle* a temática versava sobre figuras mitológicas como a sílfide e a *wili*, cuja origem antecedia ao Romantismo em séculos⁴⁰.

Passado na Idade Média, em uma aldeia alemã, o primeiro ato, mesmo carregado de simbolismos, tem lugar no plano terrestre, à luz do dia é “real”. Giselle, jovem e ingênua camponesa de saúde frágil e que adora dançar, deixa-se seduzir por Albrecht, um rapaz nobre que se disfarça de aldeão para aproximar-se dela. Hilarion, o camponês apaixonado pela moça, descobre a trama e desmascara o rival. Giselle não resiste à decepção: Albrecht, que ela conhecia como Loys, além de nobre estava noivo de uma aristocrata. Desgastada pela dor e pela fraqueza, cambaleando, tentando dançar pela última vez, Giselle enlouquece e morre.

No segundo ato o ambiente é noturno, com brumas, luar, seres sobrenaturais, irrealis, oposto ao ato anterior. A cena tem lugar em um cemitério, à meia-noite, momento em que as *wilis*, lideradas por Myrtha, sua rainha, investem-se de seus poderes e “aparecem”, prontas para atacar os rapazes que encontrem na floresta. Hilarion, que fora visitar o túmulo de sua amada, é atacado por estes espíritos e morre no lago. As *wilis* tentam fazer o mesmo com

⁴⁰A raiz etimológica da palavra sílfide é incerta. Pode ser localizada no Grego *σολφίδα* “silphe”, larva que se torna borboleta; no latim “sylphu”, significando um espírito; o gênio do ar na mitologia céltica e germânica; ou no francês “silphe”, definindo um espírito do ar, cujo feminino é “silphide” (NEIDISH, 1975 p. 7). Quanto à *wili*, a origem da palavra não é totalmente esclarecida, mas quanto à etimologia significa vampiro. Na mitologia eslava e eslovaca encontra-se a lenda da *Vila*, cujo plural é *Vile*. Como em alemão o *W* tem som de *V*, provavelmente *Wili* é a forma teutônica para *Vila* e seu plural, *Wilis*. Em algumas obras literárias encontra-se a grafia *Willi*, *Willis*, mas a forma francesa utilizada por Théophile Gautier no libreto do *ballet* é *Wili*, *Wilis*. (BEAUMONT, 1948 p. 19; PEREIRA, 2003 p. 20-23).

Albrecht que, arrependido e desesperado, fora reverenciar o túmulo da camponesa. Mas Giselle, embora já transformada em *wili*, continua amando-o e consegue interceder junto à rainha para salvar-lhe a vida, antes de afastar-se definitivamente para o reino das sombras.

Nesse brevíssimo resumo, pretendemos contextualizar os componentes românticos presentes nesses *ballets*, para analisarmos até que ponto a construção da imagem da bailarina que chegou até nós foi inspirada nas figuras ambíguas das sílfides e das *wilis*⁴¹.

Inicialmente, o mito ligado à dança: as *wilis* de *Giselle* seduzem e fazem suas vítimas dançarem até a morte. Paralelamente, os bailes do século XIX eram uma constante nas sociedades européias, espaço onde não apenas se dançava, mas se conquistavam e se construía sonhos, espaço relevante à vida social da época. Entretanto, desde os séculos XV e XVI, a dança tem cunho social.

O *Orchesographie - Traité em forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre pratiquer l'honnête exercices des danses* (1589), do cômico Thoinot Arbeau (1967, p.18), além de preconizar regras fundamentais ao *ballet*, faz referências à função da dança na vida da comunidade. Arbeau vê como benéfica a interrelação dos sexos durante a dança, aconselhando sua prática como medida preventiva antes da escolha de um parceiro, por “deixar patente se os amantes estão com boa saúde e são em todos os seus membros, depois do que lhes é permitido beijar suas amantes, maneira como os casais podiam sentir quem tinha hálito desagradável” (ARBEAU, 1967 p. 5). Também os poetas românticos brasileiros destacavam os bailes em suas poesias e crônicas – como *O Baile das Wilis*, de Martins Fontes.

Os românticos dançavam; a camponesa Giselle tinha na dança seu passatempo preferido; as *wilis* dançavam: como fantasmas-vampiros dançavam à noite, ao luar, envoltas em brumas, no cemitério, imagem romântica ideal. A luz não se limita a definir a atmosfera do espaço, mas causa oposição entre material e irreal, entre estabilidade e mobilidade (ROUBINE, 1982, p. 22). E é à meia-noite que surgem, de branco, translúcidas, lideradas por sua rainha, cada qual com uma pequena coroa de rosas brancas na cabeça, coberta por um véu semitransparente.

De véu e grinalda, as *wilis* lembram as noivas, imaculadas na pureza que o ocidente atribuiu ao branco, símbolo do senso comum à virgindade – e que corresponde à idealização

⁴¹ Para melhor conhecer a história da lenda do *ballet Giselle* e a vasta produção literária baseada na figura lendária das *Wilis*, ver o livro *Giselle – o vôo traduzido da lenda ao balé*, do pesquisador e crítico de dança Roberto Pereira (2003a). Trata-se de aprofundada pesquisa e análise dos poemas, contos e verbetes mitológicos que mencionam *Wilis*, inclusive a poesia de dois brasileiros, Pedro Calasãs e Martins Fontes que também se ocuparam do tema.

da mulher do Romantismo. Mas essa mulher virginal seduz. Seduz e mata, antagonismo característico do amor romântico, que

sacrifica todos os valores à mulher divinizada. Tanto mais sensual ele é quanto menos sexual quer ser, e tanto mais sexual se torna, quanto mais, afetando pureza e elevação dos sentimentos (...) envolve os amantes, parceiros desiguais, ou angélicos ou perversos, entre momentos de êxtase, num antagonismo sadomasoquista (...) a mulher, sempre mitificada, conserva uma auréola de pureza, de mistério e de plenitude inacessível ao homem (NUNES, 2005, p. 72).

Assim, as *wilis* lembram, igualmente, as bacantes dos rituais dionisíacos, mulheres fatais que, ao mesmo tempo puras, leves e graciosas, eram assassinas vingativas e impiedosas. Sem encontrarem a paz, reapareciam à meia-noite e “é nesse atrito de oposições, entre o que é mais sublime e o que é mais grotesco que reside a riqueza de imagens da *Wili*, transformando-a em símbolo romântico” (PEREIRA, 2003a p: 84).

Em seu caráter fragmentário e acentuadamente individualista, decorrente de uma nova concepção de indivíduo, na corrente Romântica a razão perdia seu valor absoluto, deixava de ser essência comum aos seres humanos, que manifestavam sentimentos de revolta contra todos os tipos de valores, de limites, quer fossem sociais ou estéticos.

Na atitude crítica à realidade em que vivia, o romântico mostrava uma espécie de nostalgia de uma época ideal, de anseios à restauração daquilo que sentia como fragmentado, buscando a reintegração homem/natureza.

A estrutura polifônica da sociedade, tão cara a Bakhtin fazia com que a discursividade acerca da dança e da arte em geral se expandisse para além dos limites até então conhecidos.

Foi então de modo irônico, refletindo esta atitude do ser humano frente à sua própria existência, em uma forma bastante peculiar de trabalhar nos limites da linguagem e da representação que a imprensa oitocentista discursou sobre as *performances* de Maria Baderna, inclusive com alguns folhetinistas chamando-a ora bailarina, ora dançarina.

3.2. A bailarina Maria Baderna sob o olhar da imprensa

Mencionadas essas premissas, vemos que Baderna finalmente estreou no *ballet O Lago das Fadas*, de Giuseppe Villa, em 29 de setembro de 1849 e a sociedade carioca pôde aplaudi-la com entusiasmo, segundo as críticas analisadas. 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 dois 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 (2001), não se deu por acaso. Na pesquisa aos periódicos da época⁴², vimos que O *Jornal do Commercio*, maior periódico “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 ao prestígio alcançado pela jovem bailarina.

Durante vários dias, a julgar pelas críticas, a cidade parece não ter-se ocupado de outra coisa. Em 14 de outubro de 1849, p. 1, no folhetim *Theatro Lyrico*, o grande poeta romântico Gonçalves Dias, então folhetinista do *Correio*, comenta a atuação de Baderna, tentando aproximar-se da técnica do *ballet*, mas utilizando terminologia desconhecida na dança acadêmica.

A rainha Marietta fez de sua parte maravilhas: com uma firmeza incrível descreveu um largo semi-circulo firmada nas pontinhas dos dedos, - depois de um *traverssez real*, - e no fim o pulo mestre com meia duzia de batimentos de terças e quartas, rematando tudo com uma cortesia, que é a prova real de elegancia bailarina (...).

O termo *traverssez real* não pertence a nenhuma escola de *ballet* da atualidade e desconheço sua existência nos tratados de terminologia de que temos conhecimento, embora deva-se levar em conta que estamos falando da variante do português do século XIX. Do mesmo modo, “batimentos de terças e quartas” não deixa claro o que significa: referindo-se aos movimentos chamados baterias (*batteries*), seriam *entrechats trois e quatre*, respectivamente, e

⁴² Ver em detalhes na Parte I, cap. 3.

não *batimentos*, tradução de *battements*; parece-me mais provável que signifiquem baterias executadas em terceira e quarta posição de pés. Simultaneamente, fala em “pulo mestre”, sem identificar o movimento.

Quanto à recorrente oscilação entre chamá-la bailarina (elegância bailarina) e dançarina, observado em diversas críticas/crônicas, cabe refletirmos sobre essa categorização.

Pela norma tradicional, a nomenclatura “bailarina” (*ballerine, ballerina*), deveria ser aplicada exclusivamente às Primeiras-bailarinas de uma companhia de *ballet* ⁴³. Contudo, 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, etc. Vejamos as definições do Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986, p. 220 e 519):

bailarina – S.f. Fem. de bailarino (1 e 2): “Também vi dançar a Pavlova, bailarina russa extraordinária”.

bailarino – S.m. 1. Aquele que, por profissão, se dedica à arte do bailado. 2. P. ext. Indivíduo que dança bem; dançarino. 3. Gír. Em carteadado, pessoa que joga de modo aventureiro, contando com a sorte [F. paral.: bailarim].

dançarina – S.f. 1. Mulher que dança por profissão; bailarina, dançatriz. 2. Mulher que dança bem.

dançarino – S.m. 1. Homem que dança por ofício; bailarino. 2. Homem que dança bem.

O senso comum atribui às definições dos dicionários a ideia de sentido correto e inequívoco, de transparência, onde não cabem interpretações. Mas, mesmo reconhecendo-os como ferramentas linguísticas indispensáveis, para a AD não há o “sentido em si”: os sentidos se formam na relação tempo-espço em que nos inserimos, traduzida por historicidade, constituindo a memória discursiva impressa em nós. É no jogo entre historicidade e memória que as palavras assumem significados. Por esta razão, em uma sociedade machista, não há o que estranhar quanto à definição completa do dicionário ser a do substantivo masculino, embora por ordem alfabética o feminino (-a) venha antes do masculino (-o).

Nos verbetes, tanto bailarino/bailarina quanto a mulher dançarina são quem baila por profissão; o homem dançarino, curiosamente, dança por ofício, o que corresponde a qualquer atividade que requeira técnica e habilidade específicas, não necessariamente a uma atividade

⁴³ A classificação em ordem decrescente é: Primeira-bailarina absoluta – título raro; primeira-bailarina; solista (havendo, em algumas companhias, primeiras solistas e segundas solistas); corifeu; corpo de baile. No Brasil, Bertha Rosanova (1930-2008), nascida Rosemblat e re-batizada assim por Maria Olenewa, é a única bailarina brasileira agraciada com o título de Primeira Bailarina Absoluta, honraria deferida pela Comissão Artística e Cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 15 de dezembro de 1959.

profissional. Sendo assim, entender o porquê da cristalização de um sentido em vez de outro é procurar o sentido na opacidade do discurso e não nas palavras em seu suposto “sentido literal”, pois na sucessão de paráfrases os sentidos vão se (re)formando, produzindo determinado efeito e (re)significando.

Entender a palavra, com unidade e definição única em qualquer contexto, é assertiva que, em AD, não se sustenta. Na discursividade defendida pela AD, a palavra é um aparato simbólico que, em termos de repetição, formula, em diferentes contextos, servindo de suporte à construção de vários sentidos, determinados pela ideologia que a memória deixa aflorar – e “a memória não restitui frases executadas no passado, mas julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase” (ACHARD, 1999, p.16).

Tomemos as SDs do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, da crônica já citada sobre Maria Baderna, onde a designação *dançarina* parece aleatória:

O publico sentiu-se enlevado, e depois de cahido o panno continuou a bater palmas para que a dansarina comparecesse.

Entretanto, imediatamente alterna o termo:

A rainha Marietta fez de sua parte maravilhas: com uma firmeza incrível descreveu um largo semi-circulo firmada nas pontinhas dos dedos (...) rematando tudo com uma cortesia, que é a prova real de elegancia bailarina.

Acima, Maria Baderna é chamada tanto de dançarina quanto de bailarina, pelo mesmo escritor e na mesma crítica – oscilação recorrente na imprensa do século XIX. Por que razão quando se refere à elegância da “rainha”, o autor tenha julgado mais conveniente o termo bailarina e quando diz que “enlevou” o público a chama dançarina? Quer-nos parecer que, nesse caso, há uma diferenciação que não passa pela hierarquização: quando se refere ao momento da *performance*, descrevendo-a nos movimentos sistematizados do *ballet* ou referindo-se à elegância, designa-a bailarina; quando a cena termina e o público aplaude não mais a personagem, mas a profissional “de carne e osso” que, por diferentes razões o enlevou, o termo aplicado é dançarina.

Na verdade, se *ballet* vem do italiano *balletto*, chamaríamos de bailarino (a) àquele(a) que dança o gênero *ballet*. No Brasil de hoje, chamamos bailarina uma artista da dança

contemporânea, mas se a referência for a uma praticante da dança de salão, ou ainda de danças folclóricas ou rituais (como o tango, a dança do ventre ou o frevo, por exemplo) usa-se dançarina. Entre nós, a bailarina tem um *status* que a dançarina não tem. E se a definição do dicionário não estabelece diferença, mas, na prática, ela existe, a justificativa só pode estar no uso que cristalizou nessas duas palavras sentidos distintos, cujo emprego é determinado em função da historicidade, da imagem construída ideologicamente.

No *Diário do Rio de Janeiro*, de 26 de janeiro de 1843, anos antes da chegada de Baderna, o crítico que se assinava “O Luneta”, já evidenciava o caráter e a intensidade da construção ideológica do discurso ao estabelecer a hierarquia entre a “primeira bailarina” e seu *partner*, chamado “dançarino”:

Já que falamos do Sr. Catton⁴⁴, bom é advertir-lhe que, quando dançar com a **primeira bailarina**, a acompanhe sempre no compasso, visto que as escolas são diferentes; e é necessário mesmo atender que o Sr. Catton é **dançarino de partes** e Mme. Farina pertence a outra repartição **mais séria**. Não nos queira mal o Sr. Catton por nos expressarmos com esta franqueza; não lhe negamos a habilidade, principalmente para todos os dançados espanholados, e na mímica vai quase sempre bem, mas para **bailarino sério** ainda lá não chegou (grifos meus).

Está claro que ela é “uma bailarina séria”, uma “primeira-bailarina” e ele é apenas “um dançarino de partes”, para quem ainda faltam condições de tornar-se um “bailarino sério”. Neste caso a diferenciação obedece à evidente hierarquia.

Retornando à análise dos recortes sobre a técnica do *ballet*, no *Correio Mercantil* de 21 de outubro de 1849, no folhetim *Ainda o Lago das Fadas*, p. 2, as apreciações utilizam a terminologia do *ballet*, mas em descrição peculiar.

A rainha Marietta continua a magnetizar a platéia para confusão daqueles que não acreditam no magnetismo [...]. Há ali, sobretudo uma coisa fascinadora, que não tem nome em português e que nem por isso deixa de ser menos bonito. Os Franceses, que tem expressões para todas as coisas microscópicas chamam-lhe grand-rond e petit-rond de jambe. Imaginem! Pé no chão firmado nas pontinhas dos dedos, servindo como de eixo, pé no ar para dar balanço ao corpo depois de um redemoinho interminável, e o outro pé que se abaixa velozmente, descrevendo infinitos círculos, cada vez mais pequenos, cada vez mais rápidos, descendo como um parafuso tangido a vapor, e por fim, quando parece tudo concluído, um horror de cousas miúdas que cegam a gente e um pulinho de pássaro que deixa a todos com a língua na boca! Façam idéia do que lá vai de palmas!

⁴⁴ O texto refere-se aos bailarinos estrangeiros que aqui atuaram, Felipe Catton e Francisca Farina.

Para o autor, Baderna magnetiza a platéia confundindo aqueles que não acreditam no magnetismo. Quem seriam “aqueles”? Certamente não é ele, em vista da afirmação de que ela magnetiza a plateia e pela empolgada descrição do movimento, “uma coisa fascinadora”, movimentos que “cegam a gente” – onde, assumidamente se inclui.

Quanto ao movimento executado não “ter nome em português” explica-se porque a terminologia do *ballet* é em francês e nunca traduzida. Mas, já que optou por descrever o *rond de jambe* (termo técnico), deveria fazê-lo de modo técnico e sem a comicidade de “um pé que faz infinitos círculos, baixando como um parafuso tangido a vapor”, seguindo com a inusitada descrição de outros movimentos (“um horror de coisas miúdas que cegam a gente”).

No comentário final, “um pulinho de pássaro”, o diminutivo infantiliza e desvaloriza a elaboração técnica da execução do movimento, depreciação iniciada em “coisas”. Finalmente, “deixar a todos com a língua na boca”, pelo que antecede, parece significar que as proezas impediriam que se falasse mal da bailarina – parafraseando, seria como “calaram a todos”. Em outro contexto, a mesma expressão seria apenas redundância. Diferente das referências à boca nas SDs que serão analisadas no capítulo seguinte, nesse caso não há conotação sexual.

No *Jornal do Commercio*, 1 de outubro de 1849, p. 2, *Publicação a pedido*, sob o título *Theatro de S. Pedro - O Lago das fadas, baile phantastico em 3 actos*, quanto a Baderna, o folhetinista é mais comedido:

A Sra. Baderna é uma boa aquisição. É bonita, bem feita, elegante; tem firmeza, flexibilidade, graça, agilidade e vigor. Não dança tão bem quanto Mme. Trabattoni. Esta tem mais graça, é mais leve; aquella é mais flexível, tem mais vigor; além do que, tudo a ajuda: é bem feita, bonita, e moça. Foi acolhida com repetidas palmas que erão bem merecidas. Julgo-a todavia fraca na mímica tanto quanto se pode ajuizar da composição do Sr. Villa e, no passo da sombra deixa muito a desejar. Outra idea formo eu de Cerrito na execução deste difficilimo passo.

“Bem feita” é como uma corruptela de “bem feita de corpo” – enunciado bastante usado até o século passado – designando a mulher (nunca vi sendo usado para um homem) de formas bem torneadas. Por duas vezes chama Baderna de bonita e bem feita. Não sei dizer o que seria “o passo da sombra”, apontado como difícilimo e que, em outro juízo de valor, imagina que seria melhor executado pela bailarina Fanny Cerrito⁴⁵ (1817-1909), sem explicar por quê.

⁴⁵ Aluna de Carlo Blasis, a bailarina italiana formou com Marie Taglioni, Carlotta Grisi e Lucile Graham (substituindo Fanny Ellsler que declinou do convite), o famoso quarteto de divas para quem foi composto o *Pas de Quatre 1840*, por Jules Perrot. Reza a lenda que, na disputa de egos, momentos antes de entrar em cena

Em *O Artista*, 6 de outubro de 1849, p. 2, temos outro autor que se arrisca no conhecimento do *ballet*:

A Sra. Baderna é uma bailarina da ultima escolla, tem uma firmeza espantosa, um corpo modello e extremamente flexivel, bastante agilidade e muito vigor; poderíamos, e sem susto que nos desmentissem, chamar-lhe bonita, mas não queremos por ser isso uma cousa que muitos lhe terão dito já, e que ella deve saber. Todas as suas posições, a maneira por que no solo se sustenta n'um pé só, e a graça e delicadeza com que acompanha todos os seus movimentos não nos deixa muito que desejar, e muito mais porque a Sra. Baderna não tem com quem possa dansar como desejaria.

Divagando em comentários, faz juízos de valor, colore sua descrição com muitas nuances, mas, diferente dos demais, apenas refere-se à técnica do *ballet* e à estética das bailarinas. Categórico, afirma que Baderna “é uma bailarina da última escola”, que creio significar de formação mais atual. Faz algumas considerações e em seguida parece esquecer-se de que está se reportando aos leitores do jornal, alegando não querer chamar-lhe de bonita por ser algo que “muitos lhe terão dito já, e que ela deve saber”. O autor esqueceu-se dos leitores virtuais, a quem deve dirigir o discurso e corporificou esse leitor. Ora, a crítica fala *do* artista, *sobre* o artista e não *ao* artista, mesmo que este, logicamente, possa ler o jornal.

Retomemos a crítica:

(...) No *Jornal do Commercio* de 1º deste mez, lêmos uma correspondencia estabelecendo uma comparação entre M^{me}. Trabatoni e a jovem Baderna ... nós não faremos comparação alguma, são filhas de uma escolla differente, são duas habeis bailarinas, e desejariamos vel-as dançar juntas. Gostamos porem mais da escolla que segue a jovem Baderna; não ficamos indecisos em firmar nossa opinião nesse ponto, assim como em julgar mais artisticas e mais delicadas todas as suas posições. A Sra. Baderna foi applaudida com os applausos espontâneos (...) e ha de continuar a sel-o pois é incontestável o seu merito e o conhecimento que tem da sua arte (...).

Com a mesma firmeza, alega não poder estabelecer comparações entre Baderna e a outra bailarina por pertencerem a escolas diferentes. No meu entender, o argumento não se sustenta e a intenção de apoiar-se no conhecimento técnico é comprometida, pois dificilmente a assertiva “filhas de uma escolla differente” seria verdadeira. Embora pudessem ter dançado

naquele *ballet*, Cerrito mudou o arranjo do cabelo, para distinguir-se das demais – o que não surtiu muito efeito pois Taglioni tivera a mesma iniciativa, colocando colar de pérolas e brincos. Fato é que, ainda hoje o *ballet* é encenado mantendo-se essas características.

em países diferentes, antes de chegar ao Brasil, sendo as duas italianas, provavelmente foram formadas na mesma escola⁴⁶. Assim, ao eleger sua preferência pela “escola que segue, Baderna” deixa claro que confundiu *escola* com *estilo*, pois apenas um técnico com notório conhecimento seria capaz de fazer tal distinção – se de fato existisse.

Encerra como iniciou, ressaltando que “o baile carece de mímicos e o teatro não os tem; carece de uma cousa que se chama corpo de baile -, e, é cousa que não ha”.

Entretanto, mesmo mesclando opiniões pessoais à crítica, permanece dentro do julgamento técnico do espetáculo. Elogia, mas não exacerba, comenta sobre a beleza da bailarina, mas vê o belo dentro da proposta de seu ofício, julgando “mais artísticas e mais delicadas todas as suas posições”. Restringindo-se sua observação à estética do *ballet* e não à bailarina, constitui-se exceção nos discursos, como já foi mencionado e veremos a seguir.

Ainda um último recorte vale a pena ser apresentado. Após diversas ironias sobre outro periódico – citadas no capítulo sobre o discurso jornalístico – o articulista assume que se estendeu ao falar de outro periódico [o Artista] e que seu assunto principal “já ia por água a baixo”. Menciona bailarinas internacionais, fala sobre escolas de *ballet*, etc, mas confessa-se “um caranguejo” nestes domínios.

Vejamos o final desta publicação de *O Beija Flor* de 6 de outubro de 1849, p. 6, na seção destinada às críticas do “Theatro de S. Pedro de Alcântara”, onde o *nonsense* desliza para o patético: “Pedimos desculpa a nossos leitores de não assentar já um juizo critico sobre a bonita bailarina estreada, noticiando-lhes aqui não ser a culpa maxima, visto que a maior duração do *ballet* tem lugar ás escuras!”

Como vimos ao longo desse capítulo, o Romantismo nos deixou como legado as formas etéreas de sílfides e *wilis*, responsáveis por parte do imaginário da bailarina que chegou até nós. Mas a escola romântica foi igualmente marcada pela dualidade, pelos contrastes - presentes nas próprias lendas de *Giselle* e *La Sylphide*. Foi desse modo que o Romantismo nos trouxe a singular impetuosidade, liberdade e sensualidade de Fanny Elssler, evidenciadas em *La Cachucha*, cujo erotismo influenciou a própria personagem da *wili*. A dança de Elssler, mais humana e talvez por isso mais atraente aos sentidos, diferente do estilo academicamente puro e ingênuo de Taglione, mereceu o conhecido comentário do poeta e crítico Théophile Gautier, para quem Taglione seria uma bailarina cristã, enquanto Elssler uma bailarina pagã (apud PEREIRA, 2003, p. 92), por seu temperamento e pelas peças de seu repertório.

⁴⁶ Desde as escolas pioneiras até às criadas mais recentemente, o mundo de hoje dispõe de sete métodos de ensino do *ballet*, chamados *escolas*: escola italiana, francesa, dinamarquesa, russa, inglesa, americana e cubana, umas mais difundidas do que outras, reformuladas ou não, diferindo quanto à nomenclatura, quanto às posições de braços, cabeça e pernas, em detalhes de execução, mas unânimes quanto aos fundamentos da técnica.

A *cachucha* espanholada de Elssler, misturada à técnica do *ballet*, pode ser vista como um hibridismo cultural, ou como as danças chamadas características (ou folclóricas) nacionais, imbricaram-se mutuamente – mas esta é uma questão posterior. Por hora, cabe-nos pensar que também a sensualidade surgia no subjetivismo exagerado do Romantismo e a expressão plástica do movimento dos corpos das bailarinas era um prazer para os olhos. Fosse qual fosse o sentido de prazer.

Mas, como era descrito esse prazer do povo com a dança? Que lugar o *ballet* ocupava no Rio de Janeiro no século XIX?

3.3. Uma “febre dançante”⁴⁷

Diversas matérias jornalísticas reconhecem o gosto do povo pela dança; percebe-se, familiaridade do público com as principais estrelas que aqui se apresentavam e, aos moldes da imprensa européia, era habitual os jornais criarem o clima de rivalidade entre divas, tanto da ópera quanto do *ballet*.

Entre os anos 40 e 50 dos oitocentos, surgiram os “partidos”⁴⁸ - grupos formados por jovens admiradores de um artista ou, melhor dizendo, uma artista – visto que não há registro de partidos que defendessem ninguém do sexo masculino. Os “montanhistas” surgiram em defesa da soprano Luigia Pretty, acometida de uma crise após a direção do teatro tê-la mandado prender por recusar-se a contracenar com um tenor substituto. No *Correio Mercantil* de 23 de setembro de 1847, p.1, sob o título *Theatro lyrico*, o folhetim inicia com a simulação de diálogos entre o cambista – que já existia naquela época – e pessoas interessadas em comprar ingressos, sendo informadas acerca da frequência do público e da receptividade a este ou aquele espetáculo:

⁴⁷ Expressão cunhada das “Cartas ao Amigo Ausente”, publicadas originalmente sob anonimato, no *Jornal do Commercio* entre 1850/51, mas que há muito se sabe pertencer a José Maria da Silva Paranhos, então futuro Barão do Rio Branco – embora a suspeita da autoria das cartas 48^a à 57^a seja discutível. A esse respeito, ver o prefácio de José Honório Rodrigues para a edição das cartas, pela Academia Brasileira de Letras (PARANHOS, 2008).

⁴⁸ A devoção aos artistas era tanta que cabe narrar uma curiosidade encontrada em J. Galante de Sousa (1960, p. 183). Diz o autor que, em 1847, se apresentava no Tivoly a menina portuguesa Leonor Orsat, com 11 anos de idade, quando chegou Jesuína Montani, italiana, com a mesma idade de Leonor. Tal era o entusiasmo da platéia que, dividida entre as duas, chegou ao ponto de, em 1851, publicarem-se dois jornais, “O Orsatista” e “O Montanista”, cada um endeusando sua preferida e depreciando a rival.

Com a chegada da nova companhia italiana concorre o publico outra vez a frequentar o teatro de S. Pedro de Alcantara. A Sra. Ida continua a animar os espectaculos, com grande regosijo dos cambistas – classe amphibia de negociantes que comercião com o entusiasmo do publico e aquilatão o merecimento intrinseco para o artista pelo cambio que lhes deixão os bilhetes de camarotes – . Não ouvireis senão: – J., ouvistes os *Puritanos*? – Já, sim, continúa a dar enchentes. – E o *Barbeiro*? – Optimo. – E a Sra. Pretti como se deu com a sua prisão? – Muito bem. – E com a sua quéda? – Excellentemente. – E a *Montanha*? – Desgostosa: os camarotes e a platéa superior estiverão quase vasis na segunda noite da estréa da Sra. Pretti.

Segue, chamando a si próprio de “historiador das sensações da plateia” e demonstra o porquê:

Perscrutaremos o sentido de todos, e escutaremos as conversações dos corredores quando puderem explicar os actos da platéa, subiremos aos camarotes para ouvir a opinião do maior número – daquelle que, senão é o mais intelligente, é o mais sensível, que applaude sem bravos e reprova pateadas, a opinião do sexo que por excellencia se chama – bello e amavel –, e que tanto tem de uma como de outra cousa. A musica deve ser apreciada pelo coração e não pela intelligencia, neste caso as mulheres são verdadeiras auctoridades, e os camarotes tribunaes competentes. Estranhos como o publico ás intrigas dos bastidores, cahido o panno, daremos por finda a nossa tarefa, e escreveremos o – folhetim –.

Não é demais voltar a citar a prática discursiva dos folhetins que tem como modelo a comunicação verbal. Marcas impressas em “perscrutaremos o sentido”, “escutaremos as conversações”, “ouviremos o maior número de pessoas” e as “intrigas dos bastidores”, são índices claros de oralidade da escritura jornalística da época. A referência às mulheres filia o sujeito a uma FD machista que põe de um lado a sensibilidade como característica feminina e a inteligência como masculina, discurso que, como todos, não é neutro nem ingênuo: a fala jornalística põe em jogo, além dos interesses do próprio jornal, os do jornalista e os dos próprios leitores – interlocutores virtuais. A visão de mundo, a ideologia que perpassa cada discurso – e que, por sua vez, se forma no interdiscurso que a memória recupera – assujeita a *fala*, mas dá aos sujeitos a ilusão de senhores de seu dizer e a ilusão de autonomia para interpretar.

Continuando com o mesmo folhetim do *Correio Mercantil* de 23 de setembro de 1849, seguem-se considerações sobre a ópera, os artistas que dela participaram e, finalmente, a interessante explicação sobre a formação do partido “Montanha” que, anos mais tarde, converte-se-ia em “Partido Badernista”:

A Montanha, que havia escolhido ou aceitado esta ópera para seu cavallo de batalha, escondeu-se por tal forma que não houve notícias della durante as 3 compridas horas de espectáculo. Soube-se porem que longe de haver morrido começaria, talvez hoje mesmo, com a publicação de um jornal montanhez.

Mas o que é a *Montanha*? Qual foi a sua origem? O que pretende? Vejamos isto.

Aconteceu algumas vezes na Suissa que o caçador no cimo de algum dos seus montes pisa em falso á beira de um precipício de neve e destaca um floco apenas, que vai cahindo, rolando, engrossando, tomando corpo e consistência, quebrando depois árvores e rochedos, até que chega ao fundo do valle ameaçador e terrível. É tambem esta a origem da Montanha de S.Pedro. Uma figura do theatro pisou em falso, escorregou e cahiu: escapou-se-lhe de sob os pés o atomo de neve, que foi engrossando lá dentro dos bastidores até que chegou á platea com o nome de Montanha! Bagatella sublime!

Tomou a defesa da Sra. Pretti, coroo-a, applaudiu-a na sua estréa, estava no seu direito, e fez muito bem (...) e a *Montanha* foi a intérprete dos sentimentos da generosidade fluminense.

Transcrevemos a SD que descreve a origem dos partidos – no caso, o “Montanha” –, não somente pela importância que tiveram na época, mas também para ilustrar como os discursos eram dramatizados, construídos sobre redes metafóricas e relações parafrásticas, com o sujeito colocando-se em posição de exterioridade quanto a seu próprio discurso.

Fossem “idistas”, como os partidários de Ida Elelvira”, ou “candinistas”, de Augusta Candiani, o clima exaltado dos partidários na plateia frequentemente estendia-se em arruaça no entorno dos teatros.

Curiosamente, ao defender a *diva*, os seguidores mesclavam o apreço pelas qualidades artísticas à admiração pela conduta pessoal da artista ou, melhor dizendo, a afinidade com os pontos de vista sociais e políticos daquela artista. Foi assim que, mais tarde, em 18 de maio de 1850, o *Jornal do Commercio* estampava um comunicado do “montanha”, explicando que o partido, formado para defender Luigia Pretti, transformara-se em *badernista*, “verdadeira milícia a serviço da bailarina italiana, por considerá-la uma mulher que interpretava na dança os valores ideais e estéticos do partido” (CORVISIERI, 2001, p. 86, 114).

Entretanto, havia quem menosprezasse a adesão da sociedade à dança cênica, como na matéria publicada na seção *Publicações a Pedido*, do *Jornal do Commercio* de 2 de outubro de 1849, p.1, sob o título *O Lago das Fadas*, em que o autor inicia afirmando que

os bailes do teatro são considerados entre nós uma parte muito secundária dos espetáculos: aceitando-os como um enfeite, e as vezes como um pretexto para alugar uma ou outra representação⁴⁹; contudo esse gênero de divertimento é estimado nas grandes capitais, e os empresários despendem sommas enormes no custo de pomposas dansas e nos empenhados de célebres dansarinos, e talvez por julgar-nos que o que temos visto aqui não é igual ao que nos dizem se ver pela Europa, deixamos no esquecimento os esforços que muitas vezes se fazem para serem apreciadas as composições choreographicas.

A SD não deixa evidente se o autor também considera a dança como enfeite, pretexto para assistir a outro gênero artístico. Em um primeiro momento, filia-se aos interlocutores (“entre nós”) e dá o sentido de unanimidade ao considerar as danças “como um enfeite”. Entretanto, preocupa-se em ressaltar/contar o que acontece na Europa com “esse gênero de divertimento”. Paráfrase possível, que incluiria o folhetinista em outra FD, com outro efeito de sentido, seria “esse gênero artístico”.

Também não fica claro se é a favor ou contra o dispêndio de “sommas enormes no custo de pomposas dansas e nos empenhados de célebres dansarinos”. Ao elocubrar que “talvez por julgar-nos que o que temos visto aqui não é igual ao que nos dizem se ver pela Europa”, reitera a importância de lançar uma apreciação a partir de informações obtidas por meio da oralidade.

Segue a crítica:

Por esta razão lembrou-nos dizer que o baile O Lago das Fadas, tal qual vimos na noite de sabbado, com seu magnífico scenario, rico vestuário e com distinta dansarina, a Sra. Marietta Baderna, forma um espetáculo igual ao que se da nos theatros de primeira ordem (...).

Neste segundo momento, não usa mais “o que nos dizem acontecer”, mas afirma tratar-se de um espetáculo igual aos que se vêem na Europa. Após elogiar os cenários e tecer outros comentários que, pela abrangência, não cabem aqui, diz que se agradou em ver Baderna, mas tratará disso em outro artigo e, embora não se reconheça “muito profissional na arte das quartas e oitavas”, distingue-a como “uma perfeita dansarina, pois aquillo que é muito bom cabe na compreensão de todos”. Segue, finalizando:

⁴⁹ Cabe lembrar que, em meados do século XIX, canto, dança, mímica e outros se somavam como partes de um mesmo espetáculo que, muito longo, sempre apresenta diversas atrações.

O que dirão esses senhores que não escrevem sobre theatros se não para criticar o que ali se faz? Que nos dirão da directoria com que tanto se enfadão? Dirão ... Ora que hão de dizer? Nada, porque contra factos não ha argumentos.

Chi dura, vince.

Curiosamente, o sentido dado ao ato de criticar é pejorativo, subentendendo que quem escreve para criticar deprecia o que está criticando, descartando o sentido investigativo próprio da atividade.

Contudo, é também curioso o fato de que, no mesmo periódico, nas famosas “Cartas ao Amigo Ausente”, Paranhos menciona insistentemente a efervescência da dança na cidade. Observador atento da vida social da corte em meados dos oitocentos, nas cinquenta e sete cartas, o autor dedicou especial atenção ao que chamou de “febre dançante”⁵⁰, ao “furor dançante”, “ao furor dançatriz” que diz ter-se tornado tema dominante de todas as reuniões sociais. E o nome de Baderna não poderia ficar de fora: até mesmo para tratar da posição do governo frente à taxa cambial, no *Jornal do Commercio de 13 de janeiro de 1851*, na 4ª Carta, Paranhos diz que era como se fosse “o caso de um *glissé*, ou *pas-de-deux*, em que o governo faz De Vecchi e a Bolsa, de Baderna”.

O autor descreve, principalmente, o gosto da cidade pelos bailes como o *Baile da Recreação Campestre*, que, organizado ao ar livre, dispensa “os constrangimentos da tirânica etiqueta”, visto no *Jornal do Commercio*, 1º de junho de 1851. Na carta seguinte, a 29ª, de 29 de junho, menciona “a alegria delirante de uma noite de baile na Campestre” e, como em várias outras cartas, cita a *schottisch* “uma das novidades mais interessantes da semana, do Campestre, do Cassino, do Rio de Janeiro!” que, segundo ele, “a esta hora terá ja proscrito a estouvada e voluptuosa polca, e há de disputar o terreno palmo a palmo á delirante valsa da Germânica (...)”.

Também na 34ª carta do *Jornal do Commercio* de 28 de julho de 1851, Paranhos diz haver muito tempo “que não se via a metrópole brasileira tão travessa, faceta e divertida, tudo pela pratica da dansa – especialmente a *schottisch*” e, no *post scriptum* recorre ao humor irônico, como tantos outros cronistas:

⁵⁰ Corvisieri (2001, p.132) chama atenção para a coincidência de datas. Paranhos aponta a “febre dançante” em meados de 1851, mesma data citada pelos dicionários para esclarecer o termo “baderna”, dizendo respeito ao nome da bailarina que aqui esteve em 1851. Só que Baderna fizera estrondoso sucesso desde sua chegada, em 1849. Segundo o autor, é provável que décadas após, a troca de datas resultasse da lembrança da “febre dançante” ao papel que Baderna desempenhou em tal fenômeno. E não podemos descartar ainda outra lembrança, a “febre amarela” que assolou o país por esta ocasião, cujo pavor causado era tamanho, a ponto de alguns cronistas não mencionarem o nome da doença e referirem-se à epidemia como “febre reinante” (CORVISIERI, 2001, p.104).

(...) A schottisch é, como tenho dito, e não cessarei de dizer, a minha predilecta do repertório dansante; mas por isso mesmo que a prezo é que é ela indisputavelmente o mais grave, cadencioso e delicado de todos os movimentos de Terpsicore, não está ao alcance de todos, nem posso sem impaciência tolerar que qualquer saltarelo se meta a dansa-la. (...) e appareceu ontem um desasado que em vez do balança compassado e gracioso da bela schottisch, atirava com o pé como se quisesse fazer saltar o sapato, e retrahia-o como se levasse uma dentada de siri ou caranguejo. Foi o meu pesadelo toda noite; Deos lhe perdoe e lhe recorde este anexim: cágado, para que queres botas, se tens as pernas tortas?

Ainda nas “Cartas” de Paranhos, vemos em 18 de agosto de 1851, 37ª carta, na qual após comentar extensamente o baile em que “SS.MM. honraram com suas augustas presenças e onde ocorreu quase tudo que há de mais grado, de mais elegante, de mais belo, de mais estimável e de mais conhecido na alta e média sociedade do Rio de Janeiro”, o comentário que perpassou por diversas cartas, sobre o incêndio ocorrido no “Teatro de S. Pedro de Alcântara”, naquele mês. Diz ele: “A população fluminense está privada da sua, para assim dizer, única distração, e não pode, nem deve permanecer por muito tempo nessa monotonia e tristeza”, defendendo a construção imediata de novo teatro.

Entretanto, o “furor dançante” que esquentava a cidade, com bailes espalhados por todo lado, trazia preocupação a muitas famílias com a saúde e os gastos de seus filhos, como o próprio Paranhos comenta em suas cartas. Naquele momento, a “febre dançante” defendida por Baderna e por seus jovens seguidores começava a incomodar os segmentos mais conservadores da sociedade, como veremos nos discursos a seguir.

Parte II

Capítulo 4

“Dansai, povo feliz! Tréguas á honestidade, á decência⁵¹”.

Se no Rio de Janeiro dos oitocentos o conservadorismo exacerbado restringia o papel social da mulher ao de dona-de-casa, mãe e esposa, as mudanças sócio-econômicas que ocorreram em meados daquele século, como já mencionado, não a contemplaram com diferentes opções quanto a isso. Restava-lhes o papel de “mulher do lar” ou “mulher da vida” e a idealização do comportamento pretendido para *um tipo de mulher* e para *outro*, assim como a forma de se vestir e se portar em sociedade deixava bem clara essa divisão no imaginário coletivo. Santas ou profanas, mulheres do lar, mulheres de teatro, mulheres da vida.

A partir de 1850, a maior movimentação no porto carioca aumentara o fluxo de homens sós que vinham tentar a sorte na cidade, atraídos pelas modernizações que a capital oferecia. Com isso, abria-se às mulheres de menos recursos a possibilidade de “atendimento” a homens de diferente poder aquisitivo, passando a compor a prostituição carioca, divididas em dois segmentos distintos, as “francesas” e as “polacas” (MENEZES, 1992). Entretanto, nem todas eram francesas ou polacas de nascimento: ser “francesa” representava *glamour*, *status* social na hierarquia da prostituição, pois na época, a França simbolizava progresso e modernização.

Frequentadoras assíduas da noite carioca, desfilando boas roupas e cobertas de jóias, as “francesas” eram presença constante nos teatros, cafés e restaurantes, “símbolo da propriedade e requinte de seus protetores e caracterização do fausto de uma era” (MENEZES, 1992 p.45).

As “polacas”, inicialmente, eram moças judias pobres, vindas da Europa Oriental, que a perseguição aos judeus e a crise econômica na Europa trouxeram para a América. Algumas eram prostitutas, outras vinham na intenção de casar, mas, ao entregarem a negociação dos contratos matrimoniais a agenciadores pouco escrupulosos, sem o acompanhamento das famílias, apenas quando aqui chegavam, viam-se ludibriadas, vítimas do “tráfico de escravas brancas”.

⁵¹ Enunciado extraído do *Jornal do Commercio* de 14 de setembro de 1853, p. 1.

Duplamente marginalizadas, como imigrantes e fora da lei – já que o cafetismo⁵² era crime e a prostituição coibida – dependiam do apoio das associações de ajuda mútua formadas pela própria comunidade judaica.

Assim, ao contrário da França, que liberou as meretrizes e cultivou os prazeres mundanos, a burguesia emergente do Rio de Janeiro, absorveu as “francesas”, como símbolo da modernidade e do avanço capitalista, enquanto que, com as “polacas”, trabalhadoras dos bordéis de baixo meretrício, a história não foi complacente.

Instaurava-se na cidade o burburinho noturno, mudança de hábito que incentivou o surgimento dos cafés-cantantes – mais tarde cafés-concerto – visando a atrair os homens sozinhos e, conseqüentemente, atraindo cafetões e prostitutas. A *Belle Époque* que iria caracterizar o início do século XX, realmente instalava-se no Rio de Janeiro por volta de 1860, quando surgiu o “Alcazar Lyrique”⁵³, na Rua da Vala n°. 47-51⁵⁴ e outras casas do mesmo gênero.

Mas, segundo Lima (2000 p. 64), o primeiro estabelecimento do gênero foi talvez o “Salão Paraíso”, mais tarde chamado “*Folies Parisiennes*”, inaugurado em 1858, na Rua da Ajuda. Rapidamente essas casas proliferaram por toda a cidade, mas, sem dúvida, a mais importante delas foi o “Alcazar”, que trouxe o gosto pela opereta e pelo teatro de revista (LIMA, 2000, p. 64).

Quase uma década após, sobre uma dessas casas, no jornal *O Paiz*, de 15 de setembro de 1866, na seção *Diversões*, o articulista punha em foco dois públicos distintos: os frequentadores dos cafés concertos e os da casa de espetáculos mais elitistas. Referindo-se de forma preconceituosa à informalidade do espetáculo e da plateia, deixa claro que os próprios artistas faziam esta distinção. Vejamos:

⁵² Por cafetismo entende-se uma forma específica de lenocínio – crime caracterizado pelo favorecimento da libidinagem, dela tirando proveito – caracterizada pelo tráfico internacional de mulheres. O termo deriva de cáften, provável corruptela de kafta, nome dos longos e pretos casacos usados pelos judeus, em alusão à sua intensa participação no tráfico de mulheres – os cafetões (MENEZES, 1992, p. 17). Pela crescente demanda por prostitutas, o cafetismo tornou-se um problema de difícil solução para a cidade.

⁵³ Na *Semana Ilustrada* de 8 de abril de 1866 (n. 278, s/p) o “Dr. Semana” (pseudônimo de Machado de Assis) assim comenta sobre a inauguração do *Alcazar*: “diz-se com efeito que trata-se de alcançar o teatro de S. Pedro para instituir ali um café cantante. A notícia é menos importante, porque é nada menos que o último golpe dado à arte dramática, que está nos seus arrancos”. Após ter passado por diversos nomes, em 10 de outubro de 1877 a casa passou a chamar-se Teatro D. Izabel, pretendendo atingir um público mais refinado.

Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=75&cdP=19> (Acessado em 05/01/2009).

⁵⁴ Segundo Neyde Veneziano (1991) o *Alcazar* situava-se na Rua do Valongo, atual Rua Uruguaiana.

A inauguração do café-cantante intitulado Folies-Brésiliennes, à Rua da Guarda Velha, não foi lá, digamos, muito auspiciosa. A direção do estabelecimento, não tendo à mão artistas idôneos para aquele especialíssimo gênero de pândega lírico-dramática, agarrou aqueles que encontrou em disponibilidade e entendeu de impingí-los ao público [...] os espectadores, já muito expansivos de calor, de alegria turbulenta e de chopos a seis vinténs, manifestaram seu desagrado por meio de inocentes assoadas, apartes um tantinho brejeiros e gargalhadas fora do tempo. Foi quando bastou para que o enérgico, resoluto, inteligente, bizarro, categórico, pantafaçado e invencível subdelegado do 2º distrito da Freguesia de São José intervisse com toda a força da sua autoridade e mandasse suspender o espetáculo. Convém que o Sr. delegado da semana faça ao dito subdelegado uma preleção, explicando-lhe o que é um café-cantante e qual a diferença que existe entre as Folies Brésiliennes e o Imperial Teatro de D. Pedro II.

São diversas as crônicas que tratam a opereta e a revista com desprezo e, logicamente, a preços mais acessíveis, os espectadores não eram os mesmos que frequentavam o “teatro sério”, ou seja, as salas onde eram encenados dramas, óperas, *ballets*.

Autêntico teatro de costumes, a revista chegou ao Brasil em 1859, mas sua história remete ao século XVI, ao nascimento da *Commedia dell’Arte* nas ruas de Veneza e à instauração das primeiras companhias profissionais de teatro. Opondo-se ao fausto dos espetáculos renascentistas, no início de 1700, o grupo de artistas italianos levava estes espetáculos para os teatros de feiras parisienses (VENEZIANO, 1991). Misturando *vaudeville* e opereta, a afrancesada *revue de fin d’année* fazia a revisão de acontecimentos dos doze meses próximos passados, inicialmente de forma burlesca, mas logo acrescida da crítica política e de costumes, que a caracterizou. Foi assim que chegou a nós esse gênero, *o teatro de costumes* que, por definição, uma revisão de fatos e fantasias – *o teatro de revista*.

A revista foi importante para o fomento da produção musical brasileira e sua divulgação. Em linguagem simples, rico em inspiração e diversidade, destinava-se às classes populares que reconheciam facilmente nos espetáculos, a vida cotidiana, a política, o folclore e os lugares pitorescos de seu dia-a-dia. Mas, em meados do século XIX, as dramaturgias brasileiras ainda não tinham voz própria e continuavam influenciados pelo teatro europeu, aspirando, como a sociedade em geral, aos costumes do Velho Continente, principalmente os hábitos franceses ⁵⁵.

⁵⁵ A primeira revista brasileira, intitulada *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, foi apresentada no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, em 1859, segundo Veneziano (1991, p. 26). Tratava-se de uma *revista de ano*, em dois atos que, como era característico dessa construção dramática (portuguesa), visitava o ano anterior, mas já adotava como assunto um tipo de humor e irreverência típicos dos brasileiros, que tinham a corte como foco central. Em sequência às *revistas de ano* vieram as de *virar a página*, onde se sucediam quadros sem qualquer relação entre si, sem a costura entre uma cena e outra, como na *revista de ano*.

Vários escritores atribuíram o declínio do teatro erudito à popularidade que alcançaram os musicais, embora essa não fosse a opinião da maioria dos periódicos, permitindo-nos perceber que determinados preceitos morais imperavam na cidade e que “a função pedagógica do teatro, ratificada pelas Luzes, era defendida pela aristocracia e por um segmento da alta burguesia que defendia, mimeticamente, o mesmo gosto da classe à qual gostaria de pertencer” (LIMA, 2000, p. 66). Mas, eram os espetáculos ditos populares que de fato atraíam a burguesia – ou pelo menos, os homens burgueses.

Joaquim Manuel de Macedo foi um dos que teceu duras críticas às casas de espetáculos digamos, populares, mas em suas palavras estava implícito muito mais um discurso a favor da moralidade e dos “bons costumes” do que a defesa deste ou daquele gênero de espetáculo:

Maligna foi sob todos os pontos de vista a influência do Alcazar, venosa planta francesa, que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O Alcazar, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atijou a imoralidade. O Alcazar determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto. O Alcazar francês propagou seu veneno em *Alcazars* de maculada língua portuguesa, que se foram chamando – Jardim de Flora, Cassino e outros mal chamados teatros (MACEDO, 1963 p. 143).

O autor diz entender os artistas “de merecimento real” por se curvarem ao gosto do público, porque precisam sobreviver, pois aqueles que se apresentam nos teatros eruditos têm a plateia vazia, graças à má influência do Alcazar. Justifica sua defesa mostrando a importância do bom teatro, onde se pode “tomar o pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país”, afirmando que “o teatro é coisa muito séria, é a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo” (MACEDO, 1963, p. 144).

A dicotomia e a hierarquização se estendiam à plateia. Enquanto o público masculino se deliciava com as coristas, o feminino dividia-se: às senhoras e “moças de família” era vedada a presença nos musicais, enquanto as “mundanas” acompanhavam seus ricos mecenas a vários espetáculos, fossem de revista ou não. E a comédia-*ballet*, a farsa, a opereta-bufa, apostando nas coristas para o sucesso de esquetes cômicos e despreziosos, na hierarquia teatral, situava-se abaixo das formas que utilizavam o texto falado.

Foi nessa atmosfera que as artistas dos cafés cresceram em popularidade junto ao público. Dentre elas, uma em particular: Mlle. Aimeé, “demoninho louro”, “que em nossa língua se traduzia por amada, tanto nos dicionários como nos corações”, como disse Machado de Assis, descrevendo-a como “(...) uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio

feminina, meio angélica, uns olhos vivos – um nariz como o de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio – enfim, a graça parisiense (...)” (*apud* ALMEIDA PRADO, 1999, p. 92).

A descrição de Aimée em muito se assemelha aos discursos sobre Baderna. Machado também a infantiliza em diminutivos (o demoninho) e descreve-a na ambiguidade do sagrado e profano (“meio feminina, meio angélica”); a boca é sensual, dionisiaca, (“amorosamente fresca”), mas remete ao classicismo apolíneo de Ovídio; é graciosa, mas de “graça parisiense” – seria uma “*francesa*”? Para Almeida Prado (1999, p. 93), “a sombra da prostituição elegante, aqui posta em cena, perpassava vez ou outra por sobre os camarins da opereta”.

Estranhamente, em uma sociedade de preceitos morais rígidos, alguns fatos curiosos, como elucidação, merecem registro.

A *Semana Illustrada* de 23 de julho de 1865, p. 3, conta sobre Rakima, “rechonchuda menina”, filha de um pachá morto na guerra e que, confiada a um general que decidira casá-la, fugiu para o Rio de Janeiro; “como tivesse uma boa voz e fosse graciosa, contratou-se no “Alcazar Lyrico”, com o nome de Mlle. Solange”. Ao final da crônica, diz em nota: “PS: Annuncio aos frequentadores do Alcazar que Rakima faz hoje quatorze annos”.

Em contraponto, no *Jornal do Commercio* de 12 de junho de 1859, p. 1, sob o título *Os engraçadinhos dansarinos do Alcazar Lyrico* e assinado por “O amigo das sciencias e das artes”, o autor anônimo convida “as pessoas de gosto” para assistirem “um milagre da natureza e da arte”, ou seja,

duas meninas e um menino da mais tenra idade, lindos como anjinhos, dansão dansados figurados e com mimica de um modo que espanta. Realmente custa a comprehender como, tão tenrinhas aquellas crianças, dansão, fallão por acenos como dansarinos mais peritos. Nós que as vimos já, e que chorámos de gosto e de entusiasmo, escrevemos esta linhas ás pressas, visto como nos consta que hoje se apresentão ellas de novo, sendo nossa intenção não só dar ao publico noticia de um divertimento realmente agradável, como tributar a esses innocentinhos artistas um louvor de que são dignos.

Curioso como, em época de tantas censuras, parecia não haver rigor quanto à convivência de crianças e adultos na cena teatral – mormente em espaços que a própria sociedade considerava libidinosos.

É desse modo que parece incoerente em *O Patriota* de 22 de setembro, p. 3, no folhetim *A moralidade dos nossos teatros*, já mencionado, o crítico manifestar-se temeroso pela moral e os bons costumes, antes mesmo de assistir à estreia da *troupe* de Baderna:

Essa desgraçada gente para ganhar a vida e obter os applausos dos seus admiradores sacrifica os últimos sentimentos de pejo próprio do seu sexo! Triste condição! haver porêm quem permita esse espectáculo, quem o applauda no meio de famílias honestas a quem deveria horrorisar essa degradação do carácter feminino, he o que excede a nossa comprehensão! Os antigos applaudirão nas praças publicas os combates dos gladiadores a destreza e habilidade com que as victimas erão vencidas e estranguladas. Elles assim embotavam os sentimentos de humanidade naturaes do homem em presença dos soffrimentos do seu semelhante. Nós extinguimos os castos sentimentos da mulher, aquelles que formão toda a excellencia do seu sexo, toda a força da sua virtude applaudindo a habilidade com que elles são sacrificados em presença de nossas filhas e esposas!

Ninguém ha que ignore que a maneira que apparecem vestidas essas dansarinas he a causa do mal que reprovamos. Desejamos (já que mais não podemos conseguir) que as novas dansarinas se apresentem vestidas decentemente, com vestidos compridos e calças largas, evitando absolutamente essas posições, que não são permitidas nem mesmo na familiaridade de reuniões honestas.

Appelamos mui confiadamente para as nossas patricias, para que quando isto se não consiga, se recolhão para dentro de seus camarotes, e manifestem assim sua reprovação a huma offensa tão criminosa do pudor do seu sexo. – he nossa opinião muito antiga que ha no theatro de S.Pedro quem fomente todas essas rivalidades, que ahi existem entre cômicas, cantoras, etc, etc. Eis se não quando apparece hum emissário a exprobar aos partidistas da Sra. Pretty o não terem apparecido ao 2º *debut* dessa senhora. Aconselhamos à *rapaziada* que se não preste a especulação. Abandone o theatro e não va ahi consumir horas preciosas que pode empregar em alguma cousa útil!

As FDs preconceituosas, repressoras e moralistas do discurso imprimem o sentido de alerta às mulheres quanto à preservação de sentimentos próprios da sua condição: pudor (“pejo próprio do seu sexo”, “pudor do seu sexo”, “excelência do seu sexo”) e castidade (“castos sentimentos da mulher”), contra a “degradação do carácter feminino”, marcas linguísticas que reforçam o que o folhetinista julga inerente à mulher, cuja não-obediência determina a construção de uma imagem negativa. Na repetição, o enunciado cola-se ao acontecimento.

Pelo texto, podemos arriscar que as bailarinas usavam roupas curtas, provavelmente “tutus”, com os ombros, costas e colo à mostra, saia transparente e leve, de modo a possibilitar melhor movimentação. A indicação das roupas que julga adequadas remete a Bourdieu, para quem a postura submissa das mulheres, inclinando-se, curvando-se, mantendo o olhar sempre baixo, assim como a necessidade de manter as pernas juntas ao sentar, trata-se de uma “espécie de confinamento simbólico assegurado pelas roupas”, ou seja, mantendo o corpo “dissimulado com algo que dificulta os movimentos” (BOURDIEU, 2007, p. 38-39) e que evitaria “essas posições que não são permitidas nem mesmo na familiaridade” e que, provavelmente, dizia respeito à evolução técnica da extensão de pernas.

Após reprovar quem permitira tal espetáculo, incita as mulheres ao preconceito: “Apelamos mui confiadamente para as nossas patricias, para que quando isto se não consiga [deter o espetáculo], se recolham para dentro de seus camarotes, e manifestem assim sua reprovação a uma ofensa tão criminosa do pudor do seu sexo”. Partindo da dicotomia, constrói a memória: na assistência, mulheres virtuosas, pudicas, moças castas; em cena, as mundanas. Ao termo “dançarina” cola sentidos como “desgraçada gente”, gente que tudo faz por aplausos e outros sentidos tão ou mais pejorativos. Logo, formações como dançarinas honestas, dançarinas decentes seriam termos que não poderiam coexistir em um mesmo campo semântico. “Extinguimos”, “apelamos”, “reprovamos”, “desejamos” e “aconselhamos”, são formas verbais de o autor defender uma posição, mas investindo-se de porta voz de outros (quem mais apela ou reprova, além dele? Seriam os editores do jornal?)

Apela para a assistência feminina com o advérbio “confiantemente”, induzindo e já pré-concebendo a aceitação. Como recorrente em outros discursos, na linha divisória entre palco e plateia, a cortina faz outra divisão: mulher de teatro, mulher do lar.

Entretanto, o que também é relatado por vários pesquisadores é que uma parte do público ia ao *ballet* para ver as bailarinas e não apenas o espetáculo. O próprio Gautier – apaixonado confesso pela pessoa de Carlota Grisi – fora acusado por Serge Lifar de fazer “descrições sensuais”, de se deixar seduzir mais pelo lado escultural e de beleza plástica, ou de prestar mais atenção às bailarinas do que ao *ballet* (PEREIRA, 2003, p.92-93). Novamente ao gosto do Romantismo, enquanto no palco a bailarina representava o inacessível, nos bastidores era diferente. A imagem mítica e simbólica da bailarina daquele século não condizia com a do seu cotidiano, acusada de seguir uma vida um tanto desregrada.

De certo modo, essas mulheres, no palco ou fora dele, representavam a mesma ameaça a instituições como o casamento. Explica-se: assim como em *La Sylphide*, por exemplo, a sílfide seduziu James, afastando-o de seu matrimônio e transportando-o para um mundo sobrenatural, as bailarinas frequentemente “viravam a cabeça” de respeitáveis cavalheiros – como os folhetinistas. Para entender tal fato, é interessante observar as condições sociais e econômicas das bailarinas da “Ópera de Paris”, palco principal da dança no Ocidente durante o século dezanove.

A Revolução Industrial fez com que muitos camponeses se mudassem para os arredores de Paris – assim como também aconteceria no Brasil, no Rio de Janeiro – onde viviam em más acomodações e mal pagos nas fábricas em que trabalhavam. Para as famílias de pequenos negociantes, de trabalhadores de postos mais humildes e de operários de fábricas,

interessava proporcionar às filhas a possibilidade de se tornarem estudantes e, futuramente bailarinas da “Ópera de Paris” (HANNA, 1999, p. 184-188).

Na época, a direção do teatro começou a permitir o acesso da burguesia ao *Foyer de la Danse*, sala pouco iluminada, situada atrás do palco, com espelhos e barras destinadas ao aquecimento e preparação dos bailarinos antes dos espetáculos – comum a todos os teatros –, ali transformada em centro social. “A exibição de pernas do balé atraía homens ricos que adoçavam os olhos e se apaixonavam pelas belas bailarinas, resistindo aos castigos do desprezo e suplicando as recompensas da intimidade” (HANNA, 1999, p. 186).

No palco, as mulheres eram elevadas à posição de musas enquanto que, atrás dele, eram objetos, mercadoria que o dinheiro podia comprar: os chamados *abonnés*, com seu acesso ao *foyer*, tinham uma fonte adicional de prazer no divertimento noturno. Para Guest (1980, p. 28), “a Ópera [de Paris] lhes oferece prazeres amorosos da mesma maneira que a fazenda de Pompadour lhes oferece prazeres equestres; eles a consideravam como uma loja de remontes, nada mais”. Com o tempo, os fiéis frequentadores do *Foyer* foram gradativamente perdendo o interesse, enquanto àqueles que ainda sonhavam encontrar prazer ali, faltava dinheiro suficiente para tal (GUEST, 1980).

Mas tal prática não era exclusividade da França: Corvisieri (2001, p. 44) conta situações escandalosas como quando, na Itália, fora descoberto que o famoso maestro Urbano Garzia, então diretor da escola do “Scala” de Milão, teria induzido uma aluna “a satisfazer os desejos do conde austríaco Palfy, mais tarde nomeado governador de Veneza”. Cita ainda a denúncia de Raffaele Barbiera, em *Figure e Figurine del Secolo XIX, sobre as* “pobres moças saídas das úmidas, escuras portarias (...) e que depois, nos caminhos de uma carreira difícil, eram insidiadas por corruptores com jóias e lisonjas”.

Assim, não causa estranhamento as bailarinas não serem vistas com bons olhos pela sociedade. Entretanto, a justificativa talvez se encontre em Bourdieu (2007), para quem a dominação masculina é responsável pela “violência simbólica” que transformou o corpo do sexo frágil em objeto de prazer, “algo que pode ser imperceptível às próprias vítimas” (BOURDIEU, 2007, p. 7), e que institui-se por meio “da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante, fazendo esta relação ser vista como natural” (Idem, 2007, p. 47).

Seguindo com os discursos preocupados com a preservação de preceitos morais, em outra extensa crítica, publicada no Folhetim intitulado *A Semana*, do *Jornal do Commercio*, de 14 de agosto de 1853, p.1, pretendia-se igualmente alertar as famílias quanto ao

comportamento adequado às moças de sociedade. Irônico, o autor inicia com paradoxal analogia entre um espetáculo de dança e aulas de catecismo:

Feliz tempo em que vivemos! A educação publica não se amesquinha como outr’ora, que era dada em pequenas salas, em cathecismos enfadonhos, por um mestre ou mestra de rosto severo. Hoje temos um grande salão illuminado [trecho ilegível] que nos dão as lições em quadros vivos, aos saltos, com o riso nos lábios. As familias agrupão-se silenciosas nos camarotes; os homens solteiros, casados e viúvos, moços, velhos e meninos, regalão os olhos, suspendem a respiração e preparão as mãos. A musica dá o signal, a lição começa.

Neste primeiro parágrafo introdutório, o folhetinista narra a expectativa do gênero masculino aprontando-se para “as lições”, quando homens de todas as idades e estados civis “preparam as mãos”, diz o folhetinista, lançando a dúvida quanto ao sentido do enunciado. Em seguida, ironicamente, afirma que

com o seio nu, com os olhos languidos, com o corpo ligeiramente vestido de modo que não se occultem as bellezas naturaes ou artificiaes, aparecem as bacchantes, e um outro satyro que vem aperfeiçoar a educação moral e religiosa de ambos os sexos [...]. A menina solteira aprende assim o modo de excitar uma cobiça, um desejo, uma homenagem; a mulher casada corrige *in mente* os defeitos do honesto vexame que a fazem deslembada e preterida pelas bailarinas do mundo e dos theatros [...]

Bem hajão os introductores da nova escola de dansa! Bem hajão [trecho ilegível] o aperfeiçoamento de nossos costumes! Bem hajão os pais de familia que levão suas filhas á escolas dos requebros, dos meneios, e das posições irresistiveis! (...)

Uma noite passada no theatro lyrico é mais proficua do que dez annos de uma existência caseira, fastidiosa e regrada. Ao theatro, Fluminense, ao theatro[...]!

Deixando partes do corpo à mostra e com atitudes sensuais, surgem aquelas que vão “educar” os rapazes. Esqueçamos do catecismo. Nesse ponto, o discurso determina às mulheres da plateia, moças inexperientes ou mulheres casadas, que aprendam com as bacantes dançarinas a arte da conquista. Observando sua “técnica”, a menina aprende a excitar os homens, enquanto a mulher casada poderá avaliar “os defeitos do honesto vexame que **a fazem** – grifo meu para a afirmação – deslembada e preterida pelas bailarinas do mundo e dos theatros”. O sentido construído pelo autor com “bailarinas do mundo” é ambíguo. Ao fim, no terceiro parágrafo, mais ironia e preconceito contra aqueles que seguem “a escola de requebros, meneios e posições irresistíveis”.

Menos de um mês após a contundente e irônica matéria, o mesmo *Jornal do Commercio*, em 4 de setembro de 1853, no *Folhetim*, p. 1, insiste no discurso contra a influência nefasta da dança. A organização textual é semelhante à da matéria anterior que, à primeira vista, apenas parece uma constatação da influência da dança e, igualmente, não deixa clara a intenção moralista e preconceituosa do texto.

Reinam as dansas em todos os angulos desta boa cidade. Dansa-se no Cassino, no Palacio, no theatro, dansa-se no começo e no fim da semana, na segunda e no sabbado; dansa-se por luxo aristocratico, por distracção, por beneficência cristã;

Em seguida o autor começa a distinguir as mulheres da plateia e as artistas:

as damas da corte nos salões, as damas do theatro no palco cênico; umas para mostrarem os vestidos de seda, as pérolas, os brilhantes, outras para deixarem ver o pé, a gambia e não sei que mais; umas para gastarem, outras para ganharem; mas todas ellas confundindo-se no mesmo exercício, saltando, pulando, valsando, requestadas, applaudidas, devoradas pelos olhos e pela cobiça que se esquecem dos mandamentos, pobres mandamentos inertes e frouxos contra a voluptuosidade dos requebros e meneios bailarinos.

Diferente sentido é dado às “damas da corte” e às “damas do teatro”: as primeiras têm a dança como pretexto para exhibir vestidos finos e joias; estão naquele lugar para gastar, enquanto as mulheres que ocupam o palco usam a dança para “deixar ver” o pé, a perna e “não sei que mais”.

O autor não escreve “mostrar”, o que seria afirmar uma intenção deliberada; por outro lado, o “não sei que mais”, obviamente, significa uma parte mais íntima que a mulher permitisse ver – pois não poderia ser partes do corpo normalmente à vista, como braços, pescoço, etc. “Umas para gastarem, outras para ganharem”, enuncia em sentido ambíguo, pois, não é dito que as mulheres artistas estão em cena exercendo seu ofício e, por isso, recebendo salário: é dito que estão mostrando as pernas e, nesse caso, “ganhar” torna-se bem diferente de “receber”.

Referindo-se somente às mulheres que, “devoradas pelos olhos e pela cobiça, esquecem os mandamentos, inertes e frouxos” poderia dizer que os ensinamentos cristãos nada poderiam fazer pelas mulheres, contra o prazer de se sentirem cobiçadas.

De modo totalmente irônico, segue:

Dansai, povo feliz! Aplaudi as hierodulas, povo insaciável de emoções! Correi aos bailes e ao teatro, actores e espectadores, dansarinos pagos e pagantes. Não vos contenteis com os movimentos graciosos e flexíveis; [...] que os véus do pudor levantem-se no vestibulo, dependurem-se nos prégos dourados dos camarotes, nas estacas dos bastidores.

Dançar, então, é o passatempo que permite levantar “os véus do pudor”, “dar trégua à honestidade e à decência” e, de certa forma, parece se referir às mulheres (“movimentos graciosos e flexíveis”), mas o conselho ao “povo feliz” generaliza o aconselhamento, estende-se aos “atores e espectadores, dançarinos pagos e pagantes”, a todos que *devem* dependurar nos camarotes e nos bastidores os “véus do pudor”, não se contentando com os movimentos próprios da dança (“flexíveis e graciosos”). Fica indeterminado que movimentos buscar. O folhetinista encerra esta sequência acentuando a ironia que norteou o discurso.

Tréguas á honestidade, á decencia, ao rubor da experiencia! Aplauda agora; agora sim, ainda mais, com força, com estrépito, com frenesi ... E viva a dança, que é o mais innocente divertimento, o melhor passatempo das famílias!

Como era habitual nas crônicas/folhetins, apenas pula uma linha para mudar de assunto e comentar sobre variedades e acontecimentos daquela semana e retomar a dança:

Que bela semana! Segunda feira [...], o Cassino esteve pouco animado: percebe-se que a nossa sociedade já se vae desgostando da contra-dança e da valsa official; e com razão. Quem se póde contentar com o fluxo e refluxo de uma maré monotona, depois de ter contemplado os vagalhões de um oceano revolto? [...].Convêm que a directoria saia da trilha batida, dos *habitus* sensaborões, das inspidas quadrilhas (... TRECHO INCOMPREENSÍVEL). Faça banir os vestidos de seda, as saias compridas, e de entrada ao filo, á garça transparente [...]. Oh! máscaras (...) Porque tardão essas máscaras? Estamos viajando nos *steam-boats* e *rail-ways* do progresso. Aproveitar, que o tempo voa e a occasião é calva [...].

O discurso, aparentemente, torna-se apenas informativo, na constatação de que a valsa e outras danças “oficiais”, que compara à maré calma, vão perdendo prestígio para outras, “vagalhões de um oceano revolto”.

Aconselha a diretoria do teatro a fazer mudanças: substitua-se as danças, a seda dê lugar às transparências e as máscaras sejam abolidas nos bailes, para que “viajemos nos *rail-ways* do progresso”. O que poderia evidenciar um discurso progressista, assume o tom ameaçador e profético:

Complete-se a educação das meninas. Emancipem-se essas pobres criaturas escravizadas; emancipem-se do jugo tyranico de uma casta reserva; entrem no mundo aos quatorze annos com todos os direitos e com toda a sciencia das Messalinas e das Phrynes; entrem sem a ingenuidade, sem o receio, sem a timidez; leião logo as últimas paginas do livro da vida sem se cansarem com o proemio e com os capitulos preparatorios; sejam flôres esplêndidas sem nunca haver sido botões mimosos; e depois, quando a sociedade procurar entre ellas as mãis de família, as esposas fiéis, as filhas dedicadas ... procure embora, e no entanto viva a dansa!

Em outras palavras, o autor usa metáforas para suavizar a FD preconceituosa/moralista que, mesmo indiretamente, culpa a dança pela entrada precoce das adolescentes no mundo adulto, pela troca de hábitos reservados e castos por outros pouco ortodoxos, pela perda da inocência (“sejam flores sem nunca haver sido botões”) e, talvez, da virgindade (“leiam logo as últimas páginas do livro da vida sem se cansarem com os capítulos preparatórios”). O efeito de sentido que produz é de culpa; o discurso culpa a dança e os que a aplaudem. O que está dito equivaleria a dizer: “Não precipitem a educação das meninas, não deixem que descuidem de valores castos e reservados, não deixem que se tornem mulheres sem estarem preparadas e parem de se sentir como pobres criaturas escravizadas”! Há ironia em “escravizadas” – como sendo absurdo sentirem-se escravizadas. No aconselhamento final, constrói o sentido com a assertiva da FD determinista de que entre essas mulheres a sociedade não encontrará futuras “mães de família, esposas honestas, filhas dedicadas”; complementando com o enunciado “viva a dança”, colado à afirmação.

Mas outra celeuma merece especial atenção. Observando atentamente, vemos que em diversas matérias os autores se referem a meneios, requebros lascivos e outras designações que não se coadunam à linguagem clássica, acadêmica, conhecida por *ballet*. Na matéria acima o articulista menciona “requebros bailarinos”. Como explicar tal adjetivação, se o *ballet* não inclui “requebros”?

É possível que o termo *ballet* não tivesse ainda se firmado com nitidez no seu devido espaço semântico, mas não seria apenas isso: os produtos nacionais começavam a galgar espaço e a dança cênica, o *ballet*, começava a ganhar outros perfis, parâmetros que iriam estender-se aos dias atuais. O período Romântico abria-se para outras formas de cultura, outras formas de escrita, outras formas de representar o mundo. O pensamento romântico espalhava a mudança de mentalidade no mundo ocidental, na literatura e nas artes – e no Brasil, não seria diferente.

Vejamos a matéria do *Correio Mercantil*, de 14 de outubro de 1849, em que o autor sustenta sua admiração pela dança e coloca a marca linguística “convençamo-nos”, induzindo e conclamando os leitores (“**meus** senhores”, grifo meu) a aceitar que civilizadas são as manifestações artísticas e não as instituições nacionais. O discurso, filiado à FD nacionalista, faz a apologia das danças nacionais:

Convençamo-nos disto, meus senhores: a civilização no Brasil principiou pelos pés – quero dizer – pela dança: as instituições que temos verdadeiramente brasileiras não é nem a augusta e digníssima representação, nem o tribunal do tesouro, nem o consullado, nem a alfandega, nem a academia das Bellas Artes, nem o *Almanack*, nem a *Marmota*: nada disto. O que ha de puramente nacional, de eminentemente patriótico, de exclusivamente brasileiro, - é o miudinho, o chorado, a jaca, o lundu, em uma palavra. – a par dele a polaca, a cracoviana, a polka, a mazurka, os boleros, o fandango, a tarantella, e todos os mais inventos de gravidade humana para suportarem o espectáculo, é bogiaria, insipidez, nojo, pó, vento e nada, e muito sinto não ter aqui á mão mais meia-duzia de cousas fortes que pois convencessem para todo o sempre.

Chama à atenção a veemência da defesa na medida em que está em cena uma obra que nada tinha de nacional – *O Lago das Fadas*, estreado em 29 de setembro de 1849. O que teria feito o articulista mencionar aquelas danças se não as estava assistindo? É verdade que, vez por outra, os discursos deixavam transparecer o apreço pelas manifestações nacionais que começavam a surgir e a própria Baderna sentia-se seduzida pelas danças rituais dos negros e, com seus seguidores, acompanhava os grupos que se reuniam clandestinamente, à beira da praia, escondidos das autoridades policiais (CORVISIERI, 2001).

Recordando o Romantismo, lembremos como os anseios dos povos colonizados em afirmarem-se independentes contribuíram em muito para que essa escola trouxesse consigo a estreita relação com as identidades nacionais e a ideia de nação tornou-se uma das principais características da estética Romântica (PEREIRA, 2003). É dessa época, por exemplo, a criação do *ballet Napoli* (1842), de autoria do bailarino e coreógrafo Auguste Bourmonville, que faria parte do repertório das mais importantes companhias de *ballet* do mundo. Em viagem à Itália, da janela do quarto de hotel, o coreógrafo concebera a obra a partir da observação das pessoas, nas ruas de Nápoles. Naquele momento, não se pode esquecer que a forma que o *ballet* adquiriu tem “nas danças nacionais um de seus mais importantes elementos constitutivos, formato que deve ter contribuído para seu processo de internacionalização” (PEREIRA, 2003, p. 125). Não por acaso, os *ballets* remontados até hoje pelas grandes companhias do mundo,

são aqueles do período romântico – mesmo levando-se em conta as óbvias atualizações que o tempo se encarregou de promover.

A busca pelo elemento nacional da dança no Brasil encontrou na figura do índio – ainda que amalgamada a componentes românticos – sua representação principal, seguida de elementos da cultura africana trazida pelos escravos, em danças como o lundu, o maxixe e muitas outras, determinantes à construção de um projeto que precisava de representações e mitos originais.

Observando sob essa ótica, entendemos a FD patriótica do discurso do *Correio Mercantil* citado imediatamente acima. Querendo convencer os leitores “para todo o sempre” e dirigindo-se a eles no imperativo, o articulista não reconhece como “instituições verdadeiramente brasileiras” os órgãos públicos, jornais ou bibliotecas, mas a dança nacional (o miudinho, o choro, a jaca, o lundu), e todo resto seria “bogiaria, insipidez, nojo, pó, vento e nada”.

Apesar de o *corpus* dessa tese restringir-se à imprensa carioca, a partir das pistas de Corvisieri, encontrei um recorte da imprensa de Recife ⁵⁶ sobre Baderna, cuja justificativa para transcrevê-lo está na dimensão sócio-cultural-ideológica que significou a adesão de Maria Baderna ao lundu, levando-nos a pensar no hibridismo que se delineava entre erudito e popular – o que explicaria, de certa forma, as diversas confusões conceituais encontradas nas opiniões de pretensos “especialistas” sobre o tema.

Essas manifestações populares, se, de um lado, eram defendidas por nacionalistas, de outro desencadearam discursos inflamados, como se por trás delas estivesse algo necessariamente libidinoso.

4.1. No “Lundu D’Amarroa” a moralidade posta em risco

A austríaca Fanny Elssler (1810-1884), grande rival de Marie Taglioni, era exatamente o oposto da grande bailarina-sílfide. Mais viva, mais humana, mais sensual, ficou conhecida como a dançarina “pagã”, enquanto Taglioni era a “cristã”, como dissemos. Elssler ficou famosa também pelas danças folclóricas que levou para o *ballet*, principalmente a *cachucha* – dança espanhola que acentuava seu temperamento exuberante e voluptuoso. A *cachucha* de

⁵⁶ Baderna apresentou-se em Recife não apenas em 1851, mas também entre 1853 e 1854.

Elssler representou a bem sucedida inovação de trazer o exotismo espanhol como forma de resistência à hegemonia das danças francesas e, segundo Arkin (1994), foi mais do que uma dança, mas o reflexo de toda uma ideologia.

La Cachucha served to introduce the Spanish baile nacional to the Paris Opera stage, a place of expression previously reserved for the proscriptive practices of courtly classicism. La Cachucha was not merely an "exotic" dance, but also a system of signs and symbols that embodied ideology. Fanny Elssler's provocative performance fit into the larger context of exoticism, understood as a form of relativism in which cultural knowledge is defined exclusively by the formulation of an imagined reality of the "Other" by the European observer. Exoticism was a vehicle for creating romanticized models of non-European cultures ⁵⁷ (ARKIN, 1994, p. 304).

Conhecedora que era de danças características ⁵⁸ desde os tempos de aprendizado com Blasis, Baderna também havia dançado a *cachucha*, o que, talvez, a tenha impulsionado para algo ainda mais sensual, livre e polêmico que conhecera no Brasil: o lundu.

Em 31 de dezembro de 1850 dera-se o último espetáculo da temporada no “Theatro de São Pedro de Alcântara” e Baderna iniciou o ano seguinte apresentando-se em Recife, no recém-inaugurado “Teatro Santa Isabel”, alcançando grande sucesso no *pas-de-deux* de *O Lago das Fadas*, dentre outros clássicos.

O artigo *Os aplausos à Mademoiselle Baderna e à Sra. Moreau*, do *Diário de Pernambuco*, de 28 de janeiro de 1851, seção *Comunicados*, p. 2, publicado por autor que se assina “D’um diletante”, é chamado por Corvisieri de “artigo-provocação”: segundo o jornalista italiano, ao indagar por que algumas danças brasileiras eram rotuladas de indecentes e imorais, o *Diletante* trazia “uma das questões mais embaraçosas que se podia levantar no Brasil do século XIX” (CORVISIERI, 2001, p. 124-130) e que levou Baderna a protagonizar o maior escândalo brasileiro de sua carreira.

⁵⁷ “La Cachucha serviu para introduzir o baile nacional espanhol aos palcos da Ópera de Paris, um lugar de expressão anteriormente reservado para as práticas prescritivas do refinado Classicismo. La Cachucha não foi apenas uma dança "exótica", mas também um sistema de sinais e símbolos que materializou uma ideologia. O desempenho provocador de Fanny Elssler se encaixou no contexto mais amplo da palavra exotismo, entendido como uma forma de relativismo no qual o conhecimento cultural é definido exclusivamente pela formulação de uma realidade imaginada do "Outro" pelo observador europeu. Exotismo era um veículo para a criação de modelos romantizados de culturas não-européias". Tradução minha.

⁵⁸ As danças características ou *caractère* são danças folclóricas teatralizadas – como a mazurka, as czardas, a tarantela, por exemplo –, danças regionais que receberam forma cênica e foram absorvidas pelo *ballet*, inseridas em um dos atos de obras de repertório como *O Lago dos Cisnes*, *Giselle*, *Copellia* e outros.

Abaixo, segue a crônica transcrita na íntegra. Observe-se que, nas duas perguntas inseridas no meio da crônica (grifos meus), as respostas estão na própria formulação. Vejamos:

Que bem merecidas palmas que tem tido a jovem Baderna em nosso theatro de Santa Isabel! Todo o mundo a considera como a primeira, a mais insigne dançarina, que por aqui tem apparecido. E a Sra. Moreau também é uma artista de mérito. Mas, visto o extraordinário acolhimento que ambas têm obtido do respeitável público pernambucano, a talho me vem uma innocente pergunta a quem souber, e quiser responder me. - Por que razão é tão fervorosamente aceita e applaudida a dança dessas mulheres; e acham se proscritos no theatro a título de indecorosos e imorais os nossos fados, lunduns, ou bahianos, que são danças brasileiras? Em um theatro, onde essas dançarinas são admitidas; e tão entusiasticamente festejadas, parece não se deverão prescrever por torpes, e desonestos os nossos lunduns. **O fado mais rebolado, o bahiano mais sacudido, podendo offender 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 a 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 silfide, escancara as pernas, como se se quisesse partir em duas?** E note-se bem, que essas posições é que crepitam as palmas, e os applausos tornam-se quase um furor! Estarei em erro, mas quer me parecer que nenhuma senhora que tem frequentado o theatro, 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 theatros são escollas de moral. Não sei se diga que se elles assim fossem seriam incomparavelmente menos frequentados. Concluirei pois dizendo que se me afirmarem haverem-se eliminado os lunduns por desengaçados, 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.

Ao usar a forma interrogativa, mas fazendo uma afirmação, o discurso constrói sentido exatamente na retórica da inversão. Reescrevendo, diríamos “Nenhuma dança popular poderia ofender... / Nas danças populares em nenhum passo as bailarinas *abrem as pernas* como no *ballet* que acabamos de assistir”. O autor compara os movimentos do *ballet* aos do lundu, mas não deixa claro, na crítica, a que apresentação se refere espetáculos, pois, no próprio teatro “Santa Izabel”, Baderna e Adèle Moreau dançaram *O lago das fadas*, o solo *O bolero* dançado “em character” e o solo *Marinheiro* – conforme anúncio publicado dia 22 de janeiro de 1851, no *Diário de Pernambuco*.

O termo “em caráter”, como já foi mencionado, refere-se às danças características de determinados países, danças folclóricas que tomaram a forma cênica.

Sobre isso não se pode dizer que houvesse hibridismo cultural no repertório de Baderna, uma vez que as danças a caráter começavam a fazer parte dos grandes *ballets*, como *divertissements*, que ela conheceu com Blasis. Mas, por outro lado, tais danças características poderiam incentivar propostas de inserção de outros movimentos ou compartilhar elementos coreográficos comuns, constituindo, talvez, um universo interessante para se pensar na fusão entre o popular e o erudito na dança deste período.

Entretanto, nas duas formulações, ou seja, em danças populares ou eruditas, aparentemente, há uma apreciação em comum: dançando o clássico ou popular, as bailarinas provocavam o erotismo.

Marietta começou a preparar um lundu, junto com os “grupos do povo”, anunciado 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 era dança de negros escravos; para as autoridades e as elites, ao assumir o lundu, a bailarina punha em risco o processo “europeizador” de anos de tentativas de purificar a raça⁵⁹. A hostilidade e o preconceito contra qualquer aspecto da vida cultural dos negros era uma constante na sociedade brasileira dos oitocentos⁶⁰. Por outro lado, apoiada por seus seguidores, jovens românticos defensores da cultura nacional, Baderna tornou-se símbolo do inconformismo.

Assim, para aplausos de uns e desagrado de outros que abandonaram o teatro, Marietta dançou o lundu. E mesmo criando mal-estar e certo duelo de opiniões, bancou a provocação e

⁵⁹ Sobre isso, a partir da observação de diversos historiadores, é possível notar que, se os habitantes da cidade tiveram que conviver com as práticas sociais cortesãs que aqui foram implantadas a partir de 1808, a corte recém-chegada pôde conviver, mesmo que de forma indireta, com as práticas aqui já introduzidas e miscigenadas. Desse modo, o Rio de Janeiro do período joanino aglutinava três sociedades: uma nativa, outra africana - escravizada - e uma última, branca, europeia e católica, dos europeus que aqui chegaram. Esses últimos, vindos de uma cultura tradicional, modelaram suas regras, mas não foram flexíveis a ponto de aceitar com naturalidade as diferenças. Segundo o pensamento de diversos historiadores e viajantes europeus que aqui estiveram, percebe-se que tudo aquilo que escapava ao refinamento europeu era visto com espanto e desaprovação.

⁶⁰ Décadas mais tarde, o *Jornal do Commercio* de 20 de agosto de 1879, p.1, na crítica sobre a ópera *Aida*, na seção *Theatro Lyrico*, o folhetinista narra um fato curioso sobre a *dança dos negrinhos*, naquele espetáculo. Estranhando a falta “dos pretinhos”, como nomeia, comenta que foram substituídos por bailarinas com o corpo coberto por malhas pretas e o rosto coberto por um véu “para esconder o rubor que naturalmente devia subir às faces das bailarinas, vendo-se por tal forma denegridas”. Provavelmente as bailarinas usaram véus para suprir a falta de maquiagem apropriada, como temos hoje. Mas fica no ar o motivo de sentirem-se “denegridas”, se pelo ridículo das roupas – principalmente os véus – ou por representarem negros.

“com o bailarino Giuseppe De Vecchi e dois dançarinos brasileiros⁶¹, repetiu a dose encenando o balé *Negri*, de título inequívoco”, multiplicando as danças junto com os “grupos do povo” durante seu último mês em Recife (CORVISIERI, 2001, p. 128).

O acontecimento repercutira internacionalmente e, após o retorno de Baderna ao Rio de Janeiro, a cidade vivia uma ‘febre dançante’ – expressão de autoria do futuro Visconde de Rio Branco, para definir “a devoradora paixão em massa pela dança” (CORVISIERI, 2001, p.131-132). Mas, ao que tudo indica, a “febre dançante” colocara o impasse entre os que temiam pela perda dos costumes tradicionais e aqueles que entendiam a abertura da dança cênica para outros gêneros como manifestação progressista e de modernização, de acordo com o que se pretendia para a capital do Brasil.

Encerrada a narração sobre o polêmico lundu de Baderna, sob outra perspectiva discursiva, mas igualmente tratando da moralidade, encontrei uma matéria sobre a participação das bailarinas no baile de máscaras a ser realizado no “Teatro Provisório”, postada no *Correio Mercantil* de 20 de fevereiro de 1852, na seção de *Correspondências*, p. 2, assinada pelo anônimo “Curioso”.

Sr. Redactor – Não sei se Vm. julgar-me-ha importuno por eu pedir lhe que me explique o que significa a noticia que o seu *Correio Mercantil* e o *Jornal do Commercio* derão ao publico, de que numa sala do theatro Provisorio estarião as **dansarinas** do corpo de baile na occasião do baile mascarado. Se os senhores da commissão directora pretendem dar bailes theatraes nos intervallos das quadrilhas, valsas schottisches e polkas dos mascarados, será isso que uma cousa propria, será um facto novo que ainda nunca se viu em theatro algum do mundo, quando convertido em salão de bailes mascarados; mas se é para participar aos patuxos dansadores que as ditas lá hão de estar, então parece nos escusado dar semelhante noticia, pois que nada ha que possa impedir as **dansarinas de theatro** de apparecerem lá vestidas e mascaradas para dansarem e brincarem com todos que lhe aprouver.

Note-se nos grifos (meus) que ele as chama dançarinas, dançarinas *de* teatro. Segue:

Temos porém ouvido dizer que a lembrança da separação das **bailarinas do theatro** foi suggerida por pessoas que teem medo de que os outros dansem com ellas, o que não acreditamos, porque serião intempestivas e absurdas todas as exclusões que cheirassem a ciumes, porque nessas occasiões de carnaval não pode haver prazer completo senão quando se póde exclamar depois de uma longa brincadeira com o epico lusitano

Ditosa condição, ditosa gente,
Que não são de ciumes offendidos!....

Responda, Sr. redactor e satisfaça assim a um

Curioso.

⁶¹ Também Corvisieri faz distinção entre bailarino e dançarino: na narração acima nomeia bailarino o italiano De Vecchi, *partner* de Baderna em várias apresentações, enquanto que os outros dois “dançarinos brasileiros”, foram assim chamados provavelmente pelo gênero de dança encenado e por serem artistas populares.

Fica clara a denúncia de que a ideia de separar as bailarinas – chamadas nesta sequência de bailarinas *do* teatro – partiu de moralistas ou de senhoras comprometidas (“*peessoas* que têm medo que *os outros* dançam com elas”), esposas ou namoradas, já que “cheira a ciúmes ofendidos”.

No dia seguinte (21 de fevereiro de 1852), o mesmo periódico publica nova matéria do autor, que se auto-responde em *Resposta ao artigo publicado dia 20 de fevereiro de 1852*. É provável que a primeira matéria fosse apenas uma desculpa para a segunda: denunciar a intenção da direção do teatro de punir com prisão as bailarinas que não concordassem em participar do baile de Carnaval.

A situação faz remissão aos *dancings*, cujo termo *fazer mesa*, tão usado ao longo do século XX, seria exatamente o que as bailarinas estariam sendo obrigadas a fazer.

[...] Como porém o carnaval bate a porta, e qualquer medida violenta e arbitraria, póde ser tomada contra aquellas **bailarinas** que fundadas em seus contratos entenderem que estão em seu direito não aquiescendo ao que dellas se exige, convem desde já esclarecer esta questão para desviar o golpe arbitrario que contra ellas está decretado. Nenhum artigo descobre-se no contato donde se possa deduzir tal obrigação; e tanto é assim que as Sras. Baderna e Bertani, por serem mais bem amparadas, não são contempladas nesse programma de nova dança em baile mascarado.

Na sequência final, o articulista nomeia as artistas simplesmente bailarinas, nem dançarinas *de* teatro, nem bailarinas *do* teatro, lembrando tratar-se de profissionais garantidas por contratos que não incluem tal obrigação. Além do mais, percebe-se o tratamento seletivo, já que as estrelas, “mais bem amparadas”, não eram obrigadas a tal.

Entretanto, certas colocações não parecem totalmente desprovidas de fundamento – tal como acontecia com os *abonnés* de Paris no *Foyer de la Danse*, conforme mencionamos anteriormente, nesse mesmo capítulo.

No *Correio Mercantil* de 26 de novembro de 1852, p. 2, nas *Publicações a Pedido*, o folhetinista que se assina “O Compositor”, trata do impasse entre a cantora Rosina Stoltz e o público, quanto ao momento de se apresentar os bailados nos espetáculos, se no meio ou no fim, já que as danças eram entremeios aos espetáculos de ópera.

A justificativa é, explicitamente, de cunho sexual.

O publico quer os dansados ou bailetes em qualquer dos intervallos da opera e, por isso pateou o baile na noite de 25 do corrente; mas Mme. *Stoltz* quer os bailetes no fim do espectaculo... Veremos quem vence. O publico ou Mme. *Stoltz*? Não procuramos saber a vontade da direcção, porque pouco influe nas questões em que de perto ou de longe entra Mme. *Stoltz*. Dizia antigamente a Sra. *Baderna* que quando o director fazia côrte a primeira bailarina o baile ia no meio do espectaculo, e que quando cortejava a primadonna cantante o baile ficava para o fim; pedimos a ella que nos diga qual das duas hypotheses se realiza hoje.

Primeiramente, o jornalista reconhece que a direcção não se manifesta no que diz respeito à *Stoltz*. Ficam no ar os motivos mas, pelo observado nos folhetins, poderia ser, por seu temperamento explosivo e controverso, característico das divas, ou pelo argumento fornecido por *Baderna*: que dependia de quem o diretor cortejasse.

Um outro motivo seria a menor importância dos “bailetes” (por que não bailes?).

Todavia, ao enunciar “dizia antigamente a sra. *Baderna* ...”, o autor possibilita duas hipóteses: na primeira, *Baderna* referia-se a um passado distante, podendo não dizer respeito nem à sua geração, nem mesmo ao Brasil, razão pela qual ele pedia informações do que se passava no momento; na segunda, se tal prática se dava no Brasil, *Baderna* só poderia constatá-la a partir de meados de 1849 e, como havia só três anos, não parece muito apropriado falar-se em “antigamente”. Mas, nessa última hipótese, certamente *Baderna* teria vivenciado a situação. Entretanto, a quem confessara isso? Nota-se que o autor, ao mesmo tempo em que assume a posição de interlocutor, esconde-se na indeterminação.

Apesar de tudo, fossem bailarinas ou cantoras, o poder das artistas fica evidente em diversas crônicas.

Finalizando, entendo que a imagem da mulher ocidental sempre passou pelo crivo masculino, controlada por instituições como a Família, a Igreja, o Estado, fosse com o intuito de conter os avanços libertários das mulheres, fosse para *provar* sua inferioridade. O cristianismo, principalmente a religião católica, sempre foi uma forma de, através do poder do sagrado, trabalhar como agente modelador do pensamento feminino e manter as mulheres sob o controle patriarcal, impregnando de significados, símbolos e imagens todo seu discurso sobre a mulher. Para defender preceitos morais e bons costumes, focar a mulher pecadora, profana e distingui-la da *mulher direita*, os homens apelaram para a religião, que ia ao encontro do sistema familiar idealizado.

É sobre isso que trataremos a seguir.

Parte II

Capítulo 5

Entre sagrada e profana, “Benza-te Deos, feiticeira!...⁶²”

*Não te amo, quero-te: o amor vem d'alma.
E eu n 'alma – tenho a calma,
A calma – do jazigo.
Ai! não te amo, não.
Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida – nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai, não te amo, não!*

*Ai! não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.*

*Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela.
Quem ama a aziaga estrela
Que lhe luz na má hora
Da sua perdição?*

*E quero-te, e não te amo, que é forçado,
De mau, feitiço azado
Este indigno furor.
Mas oh! não te amo, não.*

*E infame sou, porque te quero; e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti medo e terror...
Mas amar!... não te amo, não.*

Almeida Garrett, Não te amo⁶³

No terceiro capítulo, vimos que o Romantismo trouxe a riqueza dos contrastes, ampliou o olhar do homem atraindo-o para outra possibilidade de mundo, de pensamento. No *ballet*, a própria figura da *wili*, ao mesmo tempo pura e assassina, angelical e perversa, é libidinosa. O título deste capítulo anuncia a dicotomia nos discursos sobre Baderna: ao mesmo tempo em que as *performances* encantavam os cronistas ou, melhor dizendo, que a

⁶² Enunciado extraído de *A Marmota na Corte*, de 22 de novembro de 1850, p. 4.

⁶³ In: *Folhas Caídas*, 1853.

giselle/silfide os impressionava, a mulher/bailarina seduzia pelos movimentos, pelos dotes físicos, pelo corpo disponível à expressão dos sentimentos.

Os recortes transcritos a seguir, embora não deixem de mencionar a destreza técnica da jovem italiana, são pautados por esta característica dual: para alguns folhetinistas observar o corpo da bailarina em movimento era apenas enxergar o corpo da mulher. Logicamente, do ponto de vista da encenação, nem sempre aquilo que é privilegiado por quem produziu a cena é o que afeta o espectador mais profundamente, pois o modo como cada sujeito percebe os estímulos – sejam auditivos, visuais, sinestésicos, etc – depende de certa “introspecção mental” (PAVIS, 2003, p. 153). Mas o que iremos tratar aqui vai um pouco mais além.

Iniciemos com a publicação do *Correio Mercantil* de 23 de dezembro de 1849, p. 1, que exacerba:

Acorri, fiquei estático diante de Marietta, a pérola, a rainha do teatro: - Que movimento! Que graça! Que beleza! Que cabelos! Marietta é uma fada, uma huri⁶⁴, um portento, uma deusa, um anjo e ainda estou dizendo pouco. Paremos por aqui.

Nas sentenças iniciadas em “que”, há uma adjetivação dos substantivos, deslocamento reiterado pelos pontos de exclamação finais. Comedidamente, dentre as múltiplas possibilidades de sentidos, uma paráfrase possível, seria: “Marietta executou perfeitamente os movimentos e encantou a platéia com sua graciosidade, competência e beleza” – efeito bastante diferente do exposto. Analisando os discursos, é necessário buscar as circunstâncias que nortearam um enunciado para uma direção e não para outra, já que o folhetinista, quando *seleciona* o que vai dizer e como vai dizer, ou quando faz uma substituição pode provocar sentidos ambíguos. Sem dúvida, afirmar que a bailarina “é” uma fada ou um anjo, constroi um efeito diferente de “parece uma fada” ou “sua imagem remete à de um anjo”.

O crítico, simultaneamente, assume a posição de sujeito que se excita com o *visível* (o movimento, a beleza, os cabelos), mas compara a bailarina com o *invisível* – ou mitológico, místico, religioso: a uma fada, uma “huri”, uma deusa, um anjo. Contudo, regula o próprio ato da enunciação, com “paremos por aqui”, interrompendo a si próprio, mantendo-se na indeterminação do “-mos”, titubeando em externar seus pensamentos. No silenciamento significativo, busca neutralizar a si próprio e seu modo de representar a ordem social.

⁶⁴ No Dicionário Aurélio (1986, p. 909) “huri” é o termo persa que significa “mulher do paraíso”; cada uma das belas virgens que, segundo o Alcorão, irão desposar no Paraíso, os fiéis muçulmanos; mulher de beleza extraordinária.

Estabelecer o que pode/deve ou não pode/não deve ser dito é determinação ideológica, estabelecida pelas regras morais e comportamentais vigentes, que apontam o *dizível* permitido à constituição de sentidos. Ao silenciar, a imposição do que não é/deve ser dito estabelece automaticamente a imposição do que deve ou pode ser dito, que fazem com que o sujeito se inscreva em uma FD que diz “a” e não em outra que diz “b”, visto que, nos discursos, as FDs representam as formações ideológicas. Na verdade, o sujeito, quando fala, adere à sua FD.

A *Marmota na Corte*, de 22 de novembro de 1850, p. 4, na seção “Theatro”, define Baderna como “essa engraçada menina que nos faz dar, sobre os bancos da platea tantos estremeços, quanto suas atitudes arriscadas”. Como veremos ao longo deste capítulo, as construções dúbias são bastante frequentes: nesta SD, a remissão ao gozo (dar estremeços sobre os bancos da plateia) contrasta com “menina” – embora a FD na qual o sujeito se inscreva permita certa mobilidade, as escolhas são sempre significativas. Segue:

Benza-te Deos, feiticeira!... E como estava ella influída nesta noite! sobretudo no passo à Hespanhola! Nem devemos mais fallar nisto, visto que enche-se-nos a boca d’agua!... E só diremos como certo poeta:

Feliz quem nasceu
Pra ser venturoso!...

Outra ambiguidade, pois, no campo semântico da religiosidade “benza-te Deus” (evocação à proteção de divindade cristã), contrapõe-se a “feiticeira”, uma figura pagã que faz encantos, seduz, enfatizada por “influída”, que remete a algo que se impõe *de fora para dentro* do sujeito.

O autor do texto encerra a crítica na informalidade, ressaltando a influência do estilo de comunicação verbal que permeava as publicações da época: “Sentimos, porém, não nos achar nesse dia todo entregue a nós mesmos, para vermos e admirarmos o espetáculo até o fim por circunstância que não é caso aqui mencionar (...)”, mas declarando ter tido que deixar o teatro “por razões pessoais que não cabem explicar”, construção coloquial, como conversa entre amigos.

Curiosamente, no enunciado “nem devemos mais fallar nisto”, o folhetinista da *Marmota* demonstra a mesma cautela que o do *Correio Mercantil* (“paremos por aqui”), subjugando-se, talvez, a regras sociais que determinam o que pode ou não ser dito, mas, na sequência, dispersa o sentido para o cunho sexual: “nem devemos mais fallar nisto, visto que enche-se-nos a boca d’agua!” – reação fisiológica que faz salivar apenas pela idealização de algo extremamente saboroso.

Nas SDs do *corpus* que remetem a imagens mais sensuais, é recorrente a indeterminação “não devemos” (quem não deve? De quem é a boca cheia d’água?) e a autocensura (por que não deve?). Ao reprimir explicitamente seus pensamentos (“nem devemos mais falar nisso” ou “é melhor pararmos por aqui”), os folhetinistas trazem, no interdiscurso de FD moralista, o receio de externar certos pensamentos.

Em *O Beija Flor* de 6 de outubro de 1849, p. 6, na seção destinada às críticas do “Theatro de S. Pedro de Alcântara”, o autor – que se assina com uma interrogação entre parênteses – diz-se mais familiarizado com a ópera do que com a dança. E a crítica ao *ballet* principia com observações sobre as pernas de Baderna:

Fallar de gargantas é um pouco mais facil do que o contar de pernas, e pernas como as da Sra. Marietta, que são umas pernas poeticas, umas pernas que, embora consideradas *dominio publico*, pertencem muito á sua dona, que na primeira ocasião em que os canudos da *opinião publica* desgostarem a proprietaria, esta póde fecha-las hermeticamente, e adeos illusões, adeos piroetas interminaveis, em que esta senhora é grande.

De início, observa-se a sutil diferença de formulações para a ópera (“falar de gargantas”) e para a dança (“contar de pernas”). Falar (da ópera), na definição mais simplista, é o ato de exprimir-se por meio de palavras; pode significar contar, mas não necessariamente contar (da dança) é mais do que falar. E, por tudo que é dito sobre as pernas de Baderna, já na primeira frase da matéria, pode-se justificar a escolha pelo “contar de pernas”.

Nesta, como em várias outras SDs, encontramos adjetivações incomuns, construções hiperbólicas como “pernas poéticas” ou “pernas que, embora consideradas de domínio público, pertencem muito à sua dona”. Mesmo considerando o óbvio, que as pernas de alguém pertencem ao próprio, faz a ressalva irônica – ou dúbia – no enunciado “embora consideradas [as pernas] domínio público”, cabendo possíveis interpretações. Se produzirmos uma paráfrase dizendo “pernas que todo o público tem a sensação de posse, pela admiração dedicada à bailarina”, certamente o efeito de sentido seria outro, sem ironia nem duplicidade. Mas, *domínio público*, assim, destacada pelas letras em itálico, permite: 1. ser chamado assim em vista de os admiradores terem a pretensão do domínio sobre elas, ou 2. porque vários têm o domínio sobre elas.

O sentido é ainda mais dúbio se considerarmos a designação a seguir, sobre “fechar hermeticamente [as pernas]”, significando “parar de dançar”. Trata-se de uma substituição de

caráter absolutamente sexual; o sentido de “adeus ilusões” é poético, próprio de quem idealiza, de quem sonha, mas remete a um sujeito que parece sentir-se ameaçado com o que a bailarina pudesse fazer, se algo a desagradasse. Em paráfrase, “adeus piruetas” daria um efeito de sentido bem mais técnico.

Reafirmamos, então, que os sentidos não estão nas palavras, mas na relação que estabelecem com a exterioridade, com o contexto sócio-histórico-ideológico que os constitui – pistas a seguir na análise.

Em sequência à mesma matéria de *O Beija Flor*, temos outra SD:

A Sra. Marietta achamo-la uma artista de muito merecimento, graciosa e muito bonita. E são tres cousas estas que na realidade lhe afianção um futuro de rosas e amores-perfeitos, em que póde dormir á vontade. Não é pouco.

Na perspectiva sócio-ideológica esboçada pelo articulista, as três qualidades citadas são virtudes suficientes para garantir um futuro feliz e sem preocupações, certamente para uma “mulher de teatro”; qualidades muito diferentes seriam necessárias à “mulher do lar”, como vimos na epígrafe do capítulo sobre a análise do discurso jornalístico.

Continuando, ainda em *O Beija Flor*:

M^{lle}. Marietta não possui a escolla de Elhesser (*sic*), nem Taglioni; vive de si e tira recursos de seu sorriso perenne, dos seus olhos bolicosos, e das suas pernas *fanatisadoras*. Não conhecemos a escolla a que pertence, mas não admira muito, visto que pequenos em tudo, a respeito de dansa, somos um caranguejo; o publico applaude-a, applaude-a muito, e quando o publico gosta, está tudo feito.

Embora afirme que Baderna não *possui* a mesma escola das outras duas estrelas, o folhetinista não justifica a afirmação e, pior, admite não conhecer sua escola. Conforme acompanhamos no capítulo 3, tais assertivas parecem um tanto levianas, pois apenas caberiam a críticos que conhecessem o assunto em profundidade. No mais, é controversa a afirmação.

Se no início mostrou conhecimento de diferentes bailarinas, finalizou acatando o senso comum, pois se o público a aplaude é porque é bom (como parafrazeando o chavão “a voz do povo é a voz de Deus”).

Segue na FD de cunho sexual e igualmente dúbia. “Vive de si”, diz ele, podendo significar a simples constatação de que sustenta a si própria, não fosse o complemento “tira

recursos” e a conclusão que os recursos vêm de atributos físicos e não do exercício da profissão.

Novamente as pernas, desta feita “fanatizadoras”: adicionando um sentido quase místico, pois quem fanatiza leva alguém a aderir incondicionalmente a uma doutrina, assim como o fanático também pode ser quem se considera inspirado pelo espírito divino. Teríamos a ambigüidade entre sagrado e profano deslizando nesta FD.

Finaliza com certa nuance de sexualidade no calor da evocação, pedindo que “Deos lhe dê muita vida para desfrute de nós todos, que ainda se não vio caturra⁶⁵ assim! É de mais”. O autor pede “muita vida” para Baderna, mas “para desfrute de nós todos” (desfrutar = usufruir, deliciar-se com).

Sobre o mesmo espetáculo, encontrei outro depoimento, no *Jornal do Commercio* de 3 de outubro de 1849, na Seção “Comunicado”, p. 1, atribuído a J.I.E, que assina “Sr. J.”. Diz ele que, até então não sabia escrever, mas daquele momento em diante viu-se inspirado, “tomado de ternuras”, mas em dúvida sobre o que o inspirou a escrever, se “um rabeção, um gorgomilo, dois calcanhares e uma lua cheia” – referindo-se, no habitual estilo metafórico e romanesco, à orquestra, ao canto, à dança e aos cenários do espetáculo. A matéria é muito extensa e, após inserir os mais variados assuntos, chega à crítica do *ballet*:

Agora cabe me rematar este folhetim com duas palavras a respeito da Marietta. Marietta, rainha das Fadas, foi uma filha dilecta da escola italiana; é um demoninho travesso como a criança mais levada de quanto demo ha; é uma sylphide desterrada na terra, e que suspirando por viver no seu elemento, que é o ar, agita se de contínuo e infatigável e traquina, corre, salta, brinca, desliza se graciosa, abre seus claros braços como as azas e um cysne, e com as repetidas piroetas se diverte.

O articulista conhece a formação profissional da bailarina em detalhes, pois de fato é oriunda da escola italiana e aluna dileta do famoso maestro Carlo Blasis. Mas descreve-a como “demoninho travesso”, comparável a uma criança levada. Após reduzir seus movimentos a simples gestos locomotores como correr, saltar e brincar, conclui que a bailarina “se diverte” com as repetidas piruetas. Segue:

⁶⁵ O Dicionário Aurélio (1986, p.371) define caturra tanto como “pessoa teimosa, agarrada a velhos hábitos, sempre disposta a achar defeitos, a discutir” quanto “planta carrapateira-branca, mamona” o que nos dá a entender que o sentido pode ter sido perdido ao longo do tempo.

Cá para mim ficou sobretudo decidido que a Marietta é uma sapientíssima doutora de borla e capêlo na sciência dos calcanhares.

Isto porem não é tudo: o principal é que na opinião de alguns entendedores da matéria (não na minha, porque não tenho olhos para tanta cousa) tal sujeitinha tem azas nos pés, firmeza nas pernas, graça nas attitudes, feitiço nos lábios, um certo não sei que nos olhos, que não quizerão explicar me o que era.

Eu já o disse uma vez, não tive tempo de admirar nella senão a sciência dos calcanhares: e não fui o único; ao sahir do theatro ouvi a um rapagão de truz a repetir a mesma cousa, e acrescentar que levava o coração todo acalcanhado pelo pesinho da Marietta.

O “Sr. J.” é enfático nos elogios (“sapientíssima doutora de borla e capelo”), mas mescla a artista à personagem (sílfi de desterrada) no imaginativo pré-julgamento, (que suspira por viver no seu elemento, o ar). E refere-se a ela como *Marietta* – assim, intimamente. Mas, quando deixa de infantizá-la oculta-se na opinião de terceiros para descrever o “feitiço nos lábios” ou o “não sei que” no olhar.

Comparando tais formulações com outras, cujo efeito de sentido remete à sexualidade, é interessante observarmos em que medida essas posições marcadamente contraditórias aparecem nos discursos aqui analisados.

O quadro a seguir foi elaborado a partir de diferentes sequências discursivas que compõem o *corpus*. “Demoninho travesso”, como a chamou o folhetinista do *Jornal do Commercio*, e todas as demais nomações que aparecem na primeira coluna do quadro, se por um lado são formas carinhosas de tratamento – ou íntimas? –, por outro representam uma mulher biologicamente imatura – o que está ligado diretamente ao corpo.

Quadro de Denominações usadas com referência a Baderna em diferentes SDs

Enunciados correspondentes a imagens infantilizadoras	Enunciados correspondentes a imagens de sensualidade	Enunciados correspondentes ao desempenho artístico
demoninho travesso traquina sujeitinha com asas nos pés pés como de uma pombinha olhos buliçosos criaçozinha mimosa que faz trejeitos que dá seus pulinhos que dá pulinhos de pássaro engraçada menina (de graça) de rosto moreninho com seus pesinhos pé/pezinho feiticeiro	pernas poéticas pernas fanatizadoras que oferece todas as posições lábios que enfeitam com um pesinho... pernas de domínio público a que enlouquece que nos faz estremecer a da perna como seta aguda de certo não sei que nos olhos boneca de Cupido	boa aquisição do teatro artista de merecimento exímia artista posições artísticas delicada incontestável conhecimento

Na verdade, é senso comum a caracterização do *ballet* operando, recorrentemente, tanto por meio da imagem frágil da bailarina, quanto por sua infantilização. Em *A Alma e a Dança*, o poeta Paul Valéry (1996, p. 41) também se pergunta “como a natureza soube esconder nessa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão. Hércules transformado em andorinha, existe este mito”? Talvez seja uma estratégia para trazer a dança para o não-profano.

Também pode estar por trás a FD determinista, que condiciona a mulher à sua biologia e ao meio social em que vive. A representação simbólica da mulher infantil, frágil, quase assexuada, era conveniente aos ideais da época, quando ao homem cabia o comando, e a mulher, incapaz de alinhar-se a ele por toda sua fragilidade e *imperfeição*, deveria apenas ocupar-se do lar e obedecer-lhe.

Seguindo com a mesma crítica do *Jornal do Commercio*, outra recorrência: ao afirmar que entendidos na matéria fizeram certa observação, o autor *lava as mãos* (“não tenho olhos para tanta coisa”) e respalda o discurso com o discurso de outros. Mesmo lançando mão da ironia, reafirma a posição de leigo na indefinição “não quiseram me explicar”, que igualmente tira dele a culpa por não identificar o “certo não sei que” dos olhos de Baderna. Não sabe identificar ou justifica, talvez assim, algo que não se sente confortável em dizer. Retoma o foco sobre os pés, não mais o instrumento que dá suporte à execução técnica, mas “o pesinho da Marietta”, que havia “acalcanhado” o coração de um rapaz da plateia.

A fixação com os pés, a princípio, se justificaria pelo domínio das bailarinas em equilibrar-se e executar movimentos complexos “nas pontas”, ou seja, sobre os dedos dos pés, mas, se voltarmos para o âmbito social, veremos que os discursos se afinam com os ideais sócio-históricos do século XIX, quando a valorização dos pés era constante⁶⁶. Pés finos, pequenos, pontiagudos, amoldados aos sapatos, eram elementos de tensão sexual e, frequentemente, o primeiro passo à conquista amorosa (DEL PRIORI, 2000, p. 50). É provável que o fetichismo exercido pelos pés, aliado ao recente artifício dos sapatos com a ponta reforçada (a sapatilha de ponta), aumentara o encantamento com a bailarina.

Em *O Beija-Flor*, de 22 de setembro de 1849, p. 6, o folhetinista também se impressiona com Baderna: “É muito bonita, se é!... (...) aquella rosto moreninho (...) deixando

⁶⁶ Joaquim Manuel de Macedo (1963, p. 93) ilustra o tema com o episódio de uma costureira francesa que, para provocar um sapateiro inglês, fora à sua loja experimentar um sapato, deixando o comerciante fascinado por ela, pois “não era pé verdadeiramente francês, era-o, antes, de espanhola, ou melhor, de brasileira: pé delgado, pequenino e de suaves proporções (...)” para os quais não teria calçado adequado, mas que “ficara perfeitamente metido na memória e, encantadora e infelizmente, representado nu, branco, delgado, pequenino e delicadíssimo na imaginação do severo pudico inglês (...) cuja lembrança do pezinho ia aos poucos atordoando-o”.

às vezes ver dous pés tão lindos como os de uma pombinha”! Ao mencionar os pés, faz referência à pomba, pássaro que percorre a simbologia judaico-cristã, presente desde o Antigo Testamento e que, no Novo Testamento, irá representar o Espírito Santo – a pureza e a simplicidade, “uma das metáforas mais universais que celebram a mulher” (CHEVALIER e CHEERBRANDT, 1997, p. 728).

Em 7 de outubro de 1849, o folhetinista do *Correio Mercantil*, (como ocorrera igualmente com o citado “Sr. J.”, do *Correio Mercantil*) diz ter despertado ao ouvir os últimos acordes da ópera *Maria de Rohan*, segundo ele “rebocada pelo Lago das Fadas”

Nono estavamos nem dormindo nem acordados; mas, em estado médio entre a vigília e o sonno, os sentidos agradavelmente se nos entorpecerão... Mas depois de assim adormecidos, acordar em um baile phantastico, mas de phantasia meridional, no meio de graciosas sylphides (...) Foi isto o que me aconteceu: apenas se ouviu o ultimo som da companhia lyrica, a sentença furiosa do Sr. Massiani e o ai trágico da Sra. Candianni – a falta de ruído me despertou; parece incrível, mas foi assim!

Descreve o *ballet* e continua:

A rainha, melindrosa e delicada creatura, dessas criaçõesinhas mimosas que só o pincel de Nodier poderia esboçar convenientemente, chama-se na linguagem dos homens Marietta, la regina Marietta

Seguindo com outras considerações sobre o espetáculo, ressalta: “o que é para todas um condão para Marietta é um cetro”. Note-se que o condão é um poder que pode ter influência benéfica ou maléfica; já o cetro é uma insígnia real, de comando. Finalizando, exalta-se por completo e estende o fascínio pelos pés a todo o corpo:

Que diremos da rainha Marietta? Vimos uma estampa litographada do Theatro della Scala⁶⁷, que a representa cercada de coristas em todas as posições imagináveis, e ella no centro de todo este mundo bailarino como rainha no meio da sua côrte. Pois ainda assim nos não agrada tanto, como ve-la em scena com toda a elasticidade de um corpo de dezoito annos.

⁶⁷ A bailarina italiana Carla Fracci, na apresentação do livro de Corvisieri, refere-se à mesma litogravura: “Marietta Baderna vive comigo na obscura pequenez de meu camarim pessoal no Teatro alla Scala, de 2,30 por 1,35, onde encontra seu lugar na cópia fotográfica de uma bela estampa na qual Mariettina – assim a chamamos em família – aparece menina, circundada por 12 ou 15 – não me lembro bem – figurinhas de bailarinas que lhe servem de moldura, pequeninas nas poses e nos figurinos dos mais célebres balés da época” (CORVISIERI, 2001, p.7).

Antes de continuarmos, cabe apreciar a estampa em questão.



Continuando a análise da matéria (*Correio Mercantil* de 7 de outubro de 1849),

Archimedes dizia que se lhe dessem um ponto no espaço, era elle capaz de levantar o mundo. Dai tambem á Sra. Marietta um dx^{68} de terra, uma peanha onde se possa firmar uma unha, e vereis se ella não levanta em seu favor a platéa de S. Pedro.

⁶⁸ Provavelmente o autor se refere a decímetro, com a grafia antiga de dexímetro.

A construção verbal “dai à Sra. Baderna...” soa como prece e contrasta com “todas as posições imagináveis” – de sentido ambíguo. O articulista admira o quadro do conjunto de bailarinas, mas reitera sua preferência por vê-la em cena sem nenhuma referência à performance, mas “vê-la em cena com toda a elasticidade de um corpo de dezoito anos”. Entretanto, como a moça já contava vinte e um anos, completados durante a viagem para o Brasil, a assertiva pode ser entendida como valorização do mito de menina-prodígio, o que sempre agradou à imprensa, ou foi mera confusão do folhetinista.

O *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p. 1, também menciona os calcanhares de Baderna. Ironizando o regulamento policial que apenas nas estréias e nos “benefícios”⁶⁹ permitia ao público chamar um artista à cena, reclama da multidão que

desapareceu, escoou-se por encanto, escafedendo-se cada um para o seu lado, promptos a renegarem da religião dos calcanhares a primeira investida de um phariseu da polícia, como Pedro renegou a Christo.

“Religião dos calcanhares” é como se alguém a professasse como fé e, sendo assim, deixar o teatro por determinação de um regulamento policial seria renegá-la, traí-la, semelhante ao episódio exemplar do cristianismo sobre a fraqueza humana. A matéria prossegue afirmando que,

no entanto a rainha Marietta estaria em seu camarim a bater de impaciência com o pêsinho feiticeiro, e amaldiçoando a sua muito querida prima a rainha polícia, que tão sem piedade lhe surrupiava as palmas e os bravos, que não serão senão um incentivo mais forte para que de outra vez se esmerasse em agradar ao público, que adora Terpsichore sobre todas as Musas.

A recorrente infantilização da reação imaginária de Baderna ao episódio (“estaria”) reitera a representação própria da criança mimada a quem se contraria.

Seguindo com a análise das SDs, encontramos na seção *Revista Semanal do Correio Mercantil* de 6 de janeiro de 1850, p.1-2, sob o título *Theatro Lyrico*, a matéria cujo subtítulo dá a ideia da extensão e abrangência temática do artigo: *S. Pedro. Annos bons e gala. Ernani.*

⁶⁹ “Benefícios” eram espetáculos cuja renda revertia-se a determinado artista que, na ocasião, recebia também presentes e homenagens de seus admiradores. No *Correio Mercantil* de 26 de agosto de 1852, encontrei uma extensa crônica (p. 1 e 2) sobre o benefício dedicado à cantora Rosina Stoltz, por ocasião de sua despedida do Brasil. Segundo o periódico, homens e mulheres admiradores da artista agradeceram-na com jóias, inclusive D. Pedro, que a presenteou com um magnífico colar de pérolas e brilhantes de elevado valor.

Masnadieri: boletim da noite. Dansa. A discípula do amor. A frauta do satyro. Dentre marcas do Romantismo, a matéria é particularmente importante a esta tese, pois nela está materializada a idealização de Maria Baderna, através dos termos “*badernar*” e “*badernice*”.

Vejamos a crítica.

(...) Levanta-se o panno! – uma neblina pegajosa como os nevoeiros da Escossia, representada por um panno de gaza, se destaca lentamente, e deixa ver uma paisagem – as nimphas dos bosques, ou das águas, as driades e napeas surgem do leito dos rios e das cortiças dos troncos, conservando longe da sua primitiva origem, e vem *badernar* para recreio e satisfação do povo fluminense, que tão mal lhes agradece.

Um satyro, coberto de pelles de cabra com grinaldas de flores e de folhas verdes (...) espreita a dansa com olhos de quem é apaixonado desde então por uma das inquilinas das arvores, - a Sra. Baderna – e faz-lhe mystheriosas declarações, deixando cahir flores sobre ella.

(...) a dansa agrada, e então, que pela primeira vez a Sra. Baderna, como lhe aconteceu dansando neste mesmo bailete com Pinzutti, tem o desgosto de ver que o publico dá mais attenção aos tregeitos de um mono aborrecido que á sua elegante *badernice*. Tambem o grotesco tem a sua magia; e depois do bello nada ha que mais agrade que o que é franca e verdadeiramente feio.

Para Lakoff e Johnson (2002, p. 207), “o principal problema que surge ao tentarmos explicar certa definição é determinar o que é definido e o que desempenha o papel de definidor”.

A etimologia estuda a origem das palavras, investigando igualmente a continuidade entre sentido e forma das palavras hoje, em comparação ao que tinham em tempos mais antigos. O léxico da língua portuguesa usada no Brasil incorpora palavras originárias do latim, do grego, do árabe, de origem germânica, indígena, etc, assim como nomeia neologismo como um fenômeno linguístico, que traduz-se na criação de uma nova palavra ou expressão ou atribuição de novo sentido a uma antiga palavra, justificados pela necessidade de seu emprego na língua e sua consequente aceitação.

Inicialmente, pensemos por que tamanho carisma, ao que parece, foi atribuído a Maria Baderna? Se ficarmos somente na observação de seu nome, a decifração simbólica é simples: Maria é o nome da mãe de Deus/Jesus Cristo, figura sobre quem falaremos em seguida, por sua força no imaginário religioso de milhões de pessoas, a ponto de se multiplicar pelo planeta sob diversas faces culturais, como Fátima, Lourdes, Aparecida e várias outras.

Já o nome Baderna recebeu um novo sentido.

Falamos metaforicamente ou usando metonímias; nos enunciados, essas figuras de linguagem desempenham operações cognitivas e, sendo elementos constituintes dos

discursos, constituem a linguagem e o pensamento humanos. Embora, como alertam Lakoff e Johnson (2002, p. 243), “a ideia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais”, é possível tomar emprestado dos autores acima esse conceito, para entendermos a inserção do vocábulo “baderna” em nossos dicionários.

O *dicionário Aurélio* (FERREIRA, 1986, p. 217) menciona dois significados para o verbete “baderna”: o primeiro, um termo náutico, do italiano *baderna* ou do francês *baderne*, “botão que se faz no tirador de uma talha (...)” etc. Sobre o segundo significado, consta:

baderna². [do antropônimo Baderna, de uma dançarina que esteve no Rio em 1851]. *S.f.Bras.* 1. Grupo de rapazes. 2. Súcia, corja, matula (...) 4. Desordem, confusão, bagunça, bagunçada.

badernar. *V.t.d.* 1. Transformar em baderna², em confusão, anarquizar. *Int.* 2. *Bras.* Fazer baderna²; pandegar, bagunçar, bagunçar.

baderneiro. *Adj. e s. m. Bras.* V. badernista.

badernista. *Adj.* 2 g. e s. 2 g. *Bras.* Que ou quem é dado a baderna² (3 e 4); bagunceiro, baderneiro.

O dicionário Houaiss (2007, p. 375) menciona **baderna** como confusão, noitada, conflito e segue com idêntico sentido etimológico: “voc. que tem origem no antr. Marietta Baderna, dançarina it. que esteve no Rio de Janeiro em 1851, provocando ‘*um certo frisson*’; os seus admiradores eram chamados de ‘os badernas’. Cita os mesmos derivados e o segundo significado – o termo náutico, com derivações.

A definição de Antonio Joaquim de Macedo Soares, de 1889, cujo dicionário está disponível na Biblioteca Nacional⁷⁰, apresenta uma peculiaridade no verbete, ou seja, coloca a palavra “dançante” associada à súcia.

Baderna s.f., súcia, quase sempre dançante. “Este sujeito leva toda a noite tocando viola no meio de uma baderna de sujeitos conhecidos pela autoridade do lugar como incorrigíveis”. *Apd.* Fl 31 dez. 84 etim. De Marieta Baderna, célebre dançarina que esteve na Corte em 185... onde fez furor. *Badernas* chamavam-se os seus admiradores e partidistas.

⁷⁰ *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: Elucidário etimológico crítico das palavras e frases que, originárias do Brasil ou aqui populares, se não encontram nos dicionários da língua portuguesa, ou neles vêm com forma ou significação diferente (1875-1888)* – vol. I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro: 1954

Foi por meio da linguagem que o sentido “baderna” como hoje o entendemos nos foi transmitido, e mesmo sabedores de que “a linguagem não transmite apenas sentidos, mas os constitui e os transforma, em processos que são sociais, históricos e que funcionam ideologicamente” (ORLANDI, 1989, p. 18), a incorporação do termo “baderna”, a exemplo do que ocorreu com o vocábulo “gilete” entre tantos outros, trata-se de uma palavra produzida semanticamente por um processo linguístico.

No caso de “baderna”, o sobrenome de uma mulher, ou seja, aquilo que a identificava socialmente, deslocou-se desse universo específico de identificação para um outro, mais amplo, no qual passa a nomear um tipo de comportamento ligado a essa mesma mulher, na forma das manifestações pouco ortodoxas que ela despertava em seus admiradores. Portanto, trata-se de uma matéria muito mais de ideias do que de palavras, de um produto cognitivo baseado na experiência que temos com o mundo. Em suma, uma palavra que identificava uma pessoa passou a identificar igualmente as manifestações emocionais que ela costumava despertar e a repercussão social seu modo de vida.

Prima-ballerina, Baderna empolgou a plateia que até então desconhecia uma artista daquela categoria. No Rio de Janeiro, a jovem liberal e transgressora, além de manter uma relação aberta com o francês Jean Tupinet, dançava em bailes e praças públicas até altas horas, acompanhada por seu séquito de jovens românticos (CORVISIERI, 2001, p. 95). Nessas ocasiões, experimentava os ritmos sensuais das danças dos negros, como o lundu, que tomara conhecimento através da leitura das “Cartas Chilenas”, de Tomás Antonio Gonzaga (CORVISIERI, 2001, p. 39). Não demorou muito para que seu nome próprio, Baderna, passasse a ser sinônimo de confusão, desordem, alarido.

Adotado em referência a esses termos, a palavra baderna dá relevo a um sentido e torna outros sentidos secundários; refere-se a uma reação desencadeada em relação a Baderna e não exatamente por ela. Ao construir-se esse sentido, constroi-se, igualmente, nossa compreensão futura sobre a bailarina, colando seu nome a desordem e confusão.

O traço pertinente mais peculiar ao sema “baderna” foi tomado emprestado, portanto, aos eventos históricos que constituíram a vida da bailarina italiana, pelo *frisson* que seu comportamento provocou na sociedade da época, posto que um dos contextos em que a jovem italiana trafegava - no caso, ao estar com seus admiradores - caracterizava-se pela exaltação emocional, caótica, acentuadamente dionisíaca.

Por conta de um processo linguístico, um nome *próprio* gerou um nome *comum*, o que não deixa de ser um modo de *imortalização* da pessoa que portava tal nome. Assim, embora o

senso comum desconheça-lhe a etimologia, o termo inseriu-se no léxico e na cultura brasileira.

Essas considerações nos ajudam a entender a emergência da figura de Maria Baderna na cena carioca. Como vimos até aqui, antes mesmo de estrear, a jovem bailarina suscitava excitação e, na maioria das vezes, não apenas por suas performances de “sífide desterrada”, como a chamou um crítico, mas como mulher de carne e osso.

Nesse sentido, a matéria a seguir, encontrada no folhetim *A Marmota da Corte*, de 23 de outubro de 1849, p. 2, é exemplar. Intitulada *Vista de lamber corações e arrebatat poetas*, enunciado que já carrega em si vários sentidos, o articulista utiliza-se do humor, assume a sexualidade e, simultaneamente, reprime seus dizeres. Inicia aludindo o cenário ao pecado original, imaginando, com o recorrente humor irônico, a dança entre o primeiro casal:

Já podemos dizer, que vimos no scenario do teatro 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! (...).

Ao contrário de muitos, não reclama da estética das bailarinas e classifica a dança das ninfas sobre o lago como “um escorrego de amor”. Segue nomeando a cena como “o verdadeiro Xarope do Bosque⁷¹ para curar os catarrões de tristeza, a tísica da melancolia, e as feridas no bofe da aflição da vida!!!”, imagens de males associadas à tuberculose – doença típica do Romantismo. Em seguida, Baderna:

(...) E a bela dançarina, boneca de Cupido!!! Quando ella faz seus trejeitos, dá seus pulinhos e sobre a ponta do pé se bandeia toda para um lado, a perna que levanta é uma seta aguda que sahe do arco do saiote e vem transpassar as entranhas da ternura!

A formulação “bela *dançarina*, *boneca* de Cupido”, mecaniza o ser humano em objeto/brinquedo (do deus do Amor), tornando a bailarina rara e inacessível. Trejeitos e pulinhos da recorrente infantilização não condizem com a crítica a um espetáculo profissional adulto, além de depreciar os movimentos executados pela bailarina, como se não passassem de brincadeiras infantis. Em confronto, vê a perna levantar-se como “uma seta aguda que sai do

⁷¹ Em diversas edições de diferentes periódicos, em letras garrafais e ocupando enorme espaço nas páginas, destacam-se anúncios do “Xarope do Bosque”, ao que parece, um medicamento muito em voga na época e, segundo os jornais, aconselhado pelos mais renomados médicos estrangeiros.

arco do saiote e **vem** transpassar as entranhas da ternura” (grifo meu). A *seta aguda* remete ao falo e, mais do que penetrar, *transpassa*. Curiosamente, não *vai* transpassar, mas *vem* (ao autor?) até o coração (“as entranhas da ternura”). Seguem lamentosos “ais” iniciando a pueril declaração de amor:

Ai!Ai! Estou cahido, estou rendido, estou captivo e apaixonado, todo roto e esfrangalhado, meu peito todo brocado: acudam!...
Gentes, eu morro,
Que mal de amores,
Não tem socorro.

Na tímida declaração, o autor se declara incapaz de alguma reação, enumerando verbos que definem o sentimento de entrega, prostração, imobilidade (caído, rendido, cativo). Percebe-se que o discurso vai ganhando proporções, muda-se a diagramação após o pedido de socorro (acudam!) e, curiosamente, começa a métrica ritmada ao voltar seu pensamento para o corpo da mulher:

A perna roliça,
O pé delicado
O seu requebrado
Me fazem gemer:
 Desejo voar,
Desejo morder!...

Observe-se o ritmo dos versos, desde “a perna roliça” até o fim, em remissão ao movimento ritmado dos quadris (o seu requebrado), sedução que, por sua vez, leva ao gozo (gemido), ao prazer libertário e impossível (desejo de voar) e, finalmente, ao desejo de morder (tornar palpável). Podendo apenas olhar a bailarina, mas sem poder tocá-la, o espectador, como diz Darko Suvin, “toca com os olhos”. À parte das sensações táteis, seu olhar é “*um tanto abocanhador*” (PAVIS, 2003 p. 144). Mas, no amalgamado das sensações, o espectador, *tocado* por inteiro pela dança, desejou morder, abocanhar. A diagramação dos versos desalinha o “desejo voar”, como se o autor estivesse tentando elevar o pensamento em outra direção, mas logo retornando ao desejo carnal.

Recobrando-se, silencia:

Mas, tornemos á descrição, retiremos os olhos desta parreira, porque as uvas della embebedam a gente, e fazem dizer asneiras, e descobrir os segredos invioláveis do Grande Oriente da minha Paixão.

Impossível expor seus “segredos invioláveis”. A citação das uvas parece parafrasear a fábula *A raposa e as uvas*, em que a raposa, impossibilitada de alcançar as uvas, reconhece que elas existem, mas ainda não estão no ponto de serem saboreadas. (“há, mas estão verdes”, diz a raposa). Ao dizer da “*minha Paixão*”, assume uma posição-sujeito, enquanto desliza na indeterminação “embebedam a gente”. Continuando a *Vista de lamber corações e arrebatam poetas* da *Marmota*, segue a FD de cunho sexual:

Na segunda parte da dança, quando está para aparecer o palácio de crystal, é um pedacinho de música tão bem temperado que faz a gente, sem querer, sentir convulsões de macaco!...

A excitação persiste e assume caráter instintivo, irracional, comparável à atitude do macaco, animal de temperamento ardente e incontinente. E esse comportamento “que faz a gente sentir”, é indeterminado e exime de culpa, pois é “sem querer”. O autor sai da paixão para o riso:

(...) Em summa, o Lago das Fadas é um recreio encantador; o seu maquinismo e bellas vistas chegaram ao apuro de perfeição. E quem não gota d’isto
Ou é burro ou é capão,
Ou tem raça de cação;
Só levado a caxação!

N.B. Tanto prova que é verdade o que acabo de dizer-vos, que dous velhos, maiores de sessenta annos, que se achavam no theatro na occasião da dança, um babou-se todo, e o outro cahiram-lhe dous dentes do queixar com o prazer que sentiu, e além d’isto o redactor.

Novamente o leitor é induzido a concordar, pois “quem não gosta disto ou é burro ou é capão” e, se discorda, merece apanhar. Encerrando com humor, deixa no ar se o que dissera até então era simples brincadeira ou não.

Assim como entendemos que não há um sentido único nas palavras e que são nossas ações de significar que dão sentidos a elas, os mitos relatados pela tradição, acatados como originários, legitimam verdades e tornam-se exemplos de comportamento a ser seguido ou execrado.

Para finalizar este capítulo e encerrar a análise das crônicas/críticas sobre Baderna, selecionei uma matéria jornalística, o poema intitulado *Vista de Encanto*, com a dedicatória “offerecido à Snra. Marieta Baderna”, publicado em 12 de outubro de 1849, na *Marmota na Corte*, à página 4. Assinado por F.J.P., aí encontrei uma das páginas mais interessantes dessa

pesquisa: o explícito confronto entre *o sagrado e o profano*. Na valorização romântica da mulher idealizadamente casta, até a primeira metade do poema, as marcas linguísticas constroem-se a partir de uma FD de cunho religioso, ressaltando valores cristãos, remetendo ao sagrado na paráfrase da associação de Baderna com a Virgem Maria. Cabe, então, observarmos a ingerência do cristianismo na construção da imagem feminina.

Para a religião católica, nas primeiras histórias bíblicas, no livro do Gênesis (1: 27), homem e mulher são criados iguais e conjuntamente: “Deus criou o homem à Sua imagem, criou-o à imagem de Deus; Ele os criou homem e mulher. Abençoando-os, Deus disse-lhes: ‘Crescei e multiplicai-vos (...)’”. Adiante, em Gên 3: 21, o livro dá a versão que é mais difundida – a mulher criada depois do homem, a partir de seu corpo:

Então, o Senhor Deus adormeceu profundamente o homem e, enquanto ele dormia, tirou-lhe uma das suas costelas, cujo lugar preencheu com carne. Da costela que retirara do homem, o Senhor Deus fez a mulher e conduziu-a até o homem.

Apesar de verificarmos que é difícil encontrar encadeamentos lógicos nos textos bíblicos, parece que a primeira afirmação nega a segunda, pois como seria possível abençoar a ambos e recomendar a multiplicação se Eva ainda não estava criada? Vários pesquisadores das escrituras apontam apagamentos da Bíblia, provavelmente pelos editores, talvez para adequar o livro sagrado aos padrões morais de suas épocas – trechos ainda presentes nos evangelhos apócrifos⁷². Mesmo assim, perduraram pistas significativas como essa, vestígio que não teve seu registro totalmente apagado, como o que levanta a possibilidade de uma mulher anterior a Eva, em Gên. 2:23: “Ao vê-la, o homem exclamou: ‘Esta é, realmente, osso dos meus ossos e carne da minha carne’”.

Para Roberto Sicuteri (1987) – psicanalista italiano que se ocupou de analisar o mito da Lilith – o homem, ao dizer “esta [mulher]” (ou “agora”, em outras versões) faz uma inequívoca referência a uma mulher anterior a Eva, ou seja, soa como se dissesse “desta vez”, ou “agora sim”. E, para o pesquisador, “esta mulher” seria Lilith, a primeira esposa, cuidadosamente apagada das escrituras.

⁷² O termo se refere aos livros excluídos do conjunto canônico, como os Evangelhos gnósticos, conjunto de papiros manuscritos chamados Biblioteca de Nag Hammadi, encontrados por camponeses da região na cidade egípcia do mesmo nome, em 1945, e que são traduções de manuscritos antigos escritos em copta, produzidos entre o final do século I até o ano de 180 d.C., como o Evangelho de Tomé, de Maria, de Felipe, de Judas, entre muitos outros mais. (ROBINSON, 2007).

Mencionando a história de Lilith, as versões aramaica e hebraica das escrituras sagradas explicam que Lilith, após unir-se a Adão, reclamara: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições, mas Adão recusa. Reza a lenda que Lilith não aceita, se rebela, invoca o nome de Deus e foge para o mar Vermelho, região abundante em demônios lascivos, com os quais reproduz, diariamente, cem *lillins*. Seu inconformismo a transforma definitivamente em um ser demoníaco, a Lua Negra, “mulher cheia de sangue e saliva” (SICUTERI, 1987, p. 35-40). Lilith não se submeteu à dominação masculina e recusar a forma de relação sexual com o homem por cima, foi o modo de reivindicar igualdade. Lilith representa a primeira reação feminina ao domínio masculino.

A rebelião de Lilith contra Adão e o Criador levou à necessidade da criação de Eva, falível, humana, pecadora, deixando claro o lugar da mulher na natureza ou, melhor dizendo, o relacionamento de mulher cristã para com Deus. Tentada pela serpente a provar do fruto proibido pelo Senhor, Eva desafiou a proibição, comeu o fruto e convenceu Adão a fazer o mesmo. Pela desobediência, o casal foi punido com a perda da imortalidade. Eva, à sua maneira, repetira o gesto de rebelião de sua “antecessora”. Mas, o Senhor puniu a mulher de modo diferente do homem: “Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos hão de nascer entre dores. Procurarás com paixão a quem serás sujeita, o teu marido”, disse Ele (Gên. 3:16). Poucado de dores, sofrimento e submissão, para punir o marido Deus escolheu o trabalho: “Comerás o pão com o suor do teu rosto até que voltes à terra de onde foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás de tornar” (Gên. 3:19).

Incapaz de distinguir o bem do mal, Eva carregou a culpa pela perda do Paraíso. Codificadas no psiquismo feminino, tais afirmações, colaboraram com a elaboração de uma identidade distorcida intencionalmente pela sociedade patriarcal, impondo, culturalmente, a todas as mulheres, não apenas a submissão, como seu afastamento da esfera pública. Vejamos como isso se processa.

Primeiro, os livros da Bíblia são quase em sua totalidade escritos por homens, ao que consta, diretamente escolhidos por Deus, assim como o foram os doze Apóstolos, homens, embora várias mulheres fossem seguidoras do Cristo. Até mesmo na Santa Ceia “sete varões de boa reputação, cheios do Espírito Santo e de sabedoria” (At. 6) foram os escolhidos para “servir às mesas”. Nenhuma mulher foi chamada.

A Bíblia impõe à mulher o silêncio: “Aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permita, porém que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido (ou “sobre o homem”, conforme algumas versões), mas que esteja em silêncio”, pregam os Mandamentos do Senhor, segundo a Bíblia, em 1Tm. 2: 11-12. Em Cor.14: 34-35, seguem-se as determinações: “que estejam caladas nas igrejas; porque lhes não é permitido falar, como ordena a lei”, e “se querem aprender alguma coisa, interroguem em casa a seus próprios maridos; porque é indecente que as mulheres falem na igreja”.

Está claro que manifestar-se publicamente seria um desafio da mulher às Escrituras. Mas, por quê? No Livro dos Provérbios (Pr. 7: 10) há uma pista interessante. Ao orientar os jovens a se livrarem de uma meretriz ou de qualquer mulher que se comporte como tal, o versículo deixa claro que a questão está na “invasão” da mulher ao espaço “do homem”: “De repente, vem-lhe ao encontro a mulher, enfeitada como meretriz, ardilosa no coração, loquaz e atrevida, **cansada do silêncio e não conseguindo manter os pés dentro de casa**” (grifo meu). O diferencial, ou melhor, o que pode aproximar a prostituta da mulher honrada não está apenas na conduta moral, mas na ocupação do espaço público, na maneira como a mulher se apresenta em sociedade (enfeitada, loquaz), na subversão da ordem social (atrevida), o que nos remete a outra controvertida personagem bíblica: Maria Madalena.

Curiosamente, não há qualquer fundamento da própria Bíblia para considerá-la a prostituta arrependida que pedira perdão a Cristo. Os dados evangélicos apenas sugerem sua identificação com a Maria que ungiu Jesus em Betânia (Jo. 12: 2-3). E, mesmo que os evangelhos não afirmem isso, a identificação é compreensível pelo fato de São Lucas (Lc. 7: 36-50), imediatamente após relatar o perdão dado a esta mulher, mencionar que, entre elas estava Madalena, de quem Jesus “havia expulsado sete demônios” (Lc. 8:2) e que “muitos pecados lhe são perdoados porque muito amou” (Lc. 7: 47). A partir da Ressurreição do Cristo, os Evangelhos, estranhamente, nada mais falam sobre ela.

Após essas considerações, passemos ao poema que encerra este capítulo, intitulado *Vista de Encanto*, (*A Marmota na Corte*, 12 de outubro de 1849), cujos versos claramente enfatizam o significado simbólico implícito no nome Maria, evidenciando, conforme afirmamos, o confronto entre o sagrado e o profano. Inicialmente, o poema na íntegra.

Maria, a Lua de candura
Terno, e doce encanto d'alma,
Imagem da virgem pura,
De virtudes tens a palma.
Dos Anjos a formosura!

Por Anjos foste fadada,
Tu dos Céus foste nascida,
Para o Céu foste criada;
Mas no mundo andas perdida,
Pra ser do mundo adorada.

Tudo ao ver-te se me alegra,
Tudo sinto se inflamar;
Fez-te amor para encantar-me,
Deus me fez para te amar.

Na constituição da trama textual a FD religiosa pauta a primeira estrofe. O poema inicia com a paráfrase de Baderna com a Virgem Maria. Foquemos somente essa SD:

Maria, a Lua de candura
Terno, e doce encanto d'alma,
Imagem da virgem pura,
De virtudes tens a palma.
Dos Anjos a formosura!

Obviamente, o autor refere-se a Baderna (a ela é dedicado o poema), mas através de uma clara referência a Maria, mãe de Jesus, trazendo elementos do discurso bíblico e, assim, remetendo à santa cuja participação na história cristã é tão significativa.

Na doutrina católica, Maria não só foi concebida sem o pecado original como também foi fecundada pelo Verbo. Maria é ao mesmo tempo mãe de Deus (Jesus Cristo, o filho de Deus é também Deus) e filha de Deus (Deus Pai). Representa a unificação perfeita do humano e o sagrado: ao manter-se incólume ao pecado original escapa, simultaneamente, à determinação bíblica e às leis biológicas humanas, pois, além de não ter sido fecundada pelo ato sexual, Maria não morre. Enquanto Eva é identificada a todas as mulheres, descendentes legítimas de seu destino de pecadora, a Virgem desencadeou uma descendência de santas e, por que não, mulheres que abraçam a vida religiosa e sublimam os prazeres da carne.

A par de Maria, a Lua que, sem luz própria, é reflexo do sol e, portanto, passiva, simboliza a fecundidade, “a dependência e o princípio feminino” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p.561-566). Mas a analogia é ambígua, pois a lua passa por fases diferentes que a fazem mudar de forma e, conseqüentemente, mostrar-se a nós também de modo diferente. Ademais, a lua é branca – cor ocidental da pureza.

O *tutu* branco das bailarinas está ligado à roupa da noiva ocidental – Giselle, personagem-título do *ballet*, era uma jovem comprometida que morrerá virgem. Figura

respeitável dentro dos valores do universo feminino, socialmente aceita e almejada pelas mulheres, representa aspectos positivos do caráter feminino. O branco é também a cor usada em diversos rituais e cerimônias religiosas, pois

“é uma cor de **passagem**, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. (CHEVALIER e CHEERBRANDT, 1997, p. 141).

A seguir, a Alma, cujas representações simbólicas são tão numerosas quanto as controvérsias sobre sua existência. Concebida diferentemente não apenas quanto ao senso comum da cultura constitutiva de cada povo, mas também conceituada sob diferentes visões científicas - se entendida a partir da psicanálise, da antropologia, teologia, mitologia, etc. -, bom número de religiões a definem como um ser eterno, independente da matéria e que continua vivo após a morte do corpo. “Sopro do criador”, genericamente seus atributos são invisíveis, manifestando-se apenas por meio das ações humanas.

Até esse ponto, o poeta vê a bailarina como imagem da “Virgem pura”, aquela que após a fecundação divina continuou intacta em seu estado virginal. “A virgem mãe de Deus simboliza a terra orientada para o céu (...) e daí sua importância no pensamento cristão enquanto modelo e ponte entre o terrestre e o celeste, o baixo e o alto” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p. 962). Começa a haver a ligação entre o celestial e o terreno, confirmada na citação aos Anjos, seres essencialmente espirituais, mensageiros, guardiães, protetores, intermediários entre o céu e a terra, entre Deus e os homens.

“De virtudes tens a palma”, ainda na primeira estrofe, em que o verso menciona o ramo da palmeira, símbolo da vitória, da ascensão e da imortalidade. Para os cristãos, as palmas com que o Cristo fora recebido antes do calvário preconizava sua ressurreição para a vida eterna.

Mas a estrofe intermediária (segunda estrofe) é particularmente interessante para observarmos o sentido que as palavras estabelecem entre si.

Por Anjos foste fadada,
Tu dos Céus foste nascida,
Para o Céu foste criada;
Mas no mundo andas perdida,
Pra ser do mundo adorada.

O sagrado intervém nos primeiros versos e inscreve, nesse contexto, o determinismo da FD (“por anjos foste fadada”). A sugestão de ascensão ao sublime associada aos anjos é

confirmada na repetição de “céus”. A heterogeneidade discursiva é aqui evidenciada pela emergência do argumento de competência de uma FD cristã: ao aderir a ela, o sujeito está silenciando o que constituiria, digamos assim, uma FD pagã.

Na verdade, no silenciamento está o importante trabalho de memória, pois o processo de construção de significados traz uma relação necessária com o silêncio: ao fazer persistir rastros de um fato, definir/conceituar pessoas ou instituições, a memória enseja talvez, muito mais o esquecimento do que a própria lembrança, “que recorta o dizer, colocando em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer” (INDURSKY e FERREIRA, 1999, p. 133).

Ao final da estrofe, os dois últimos versos estabelecem a relação com a trajetória de Baderna no mundo, onde passa a “andar perdida”. Mas, apesar disso, o autor confere ao discurso um sentido cujos traços mundanos são dominados pelo sagrado pois, mesmo no mundo (no plano material) Maria (Baderna) é “adorada” – embora em uma FD cristã/católica não seja correto falar em adoração, já que não se adora a Virgem, mas venera-se, sendo o culto de adoração reservado apenas a Deus.

Novamente evidencia-se o trabalho da memória: a ideologia que nos constitui como sujeitos está implícita no interdiscurso, no saber discursivo que possibilita a todo dizer retornar sob a forma de pré-construído, tendo atrás de si a memória discursiva. Portanto, falamos a partir da relação estabelecida entre o já-dito com o que estamos dizendo no presente. E, assim como não há um discurso fechado em si mesmo, tais FDs religiosas/cristãs se estabelecem na relação com um discurso anterior que se filia aos discursos bíblicos.

Finalmente, a terceira e última estrofe, em que percebemos nitidamente que a estrutura textual dividiu os efeitos de sentido em três partes:

Tudo ao ver-te se me alegra,
Tudo sinto se inflamar;
Fez-te amor para encantar-me,
Deus me fez para te amar”.

Daí em diante, a transformação da Virgem em mundana: passando a ser “adorada” pelo mundo, o autor sacraliza não mais a Virgem, mas a mulher. Da investidura inicial de pureza, que reforça a filiação à Maria-virgem, o poeta salta vertiginosamente ao apelo sexual.

No primeiro verso da estrofe o encantamento é suave (alegra-se ao vê-la), apesar de “tudo” indeterminar o que de fato o toca. Confirma o “tudo” no verso seguinte, mas em outra

dimensão: não apenas se alegra, mas sente-se inflamar (paráfrase cabível de acender, fazer arder, excitar, estimular) e encantado (seduzido, enfeitado, arrebatado, transformado em outro por algum efeito de sortilégio).

Nesse ponto, constatando tantos sentimentos exacerbados em discursos inflamados, é possível dizer que os folhetinistas *perdiam a cabeça* pela bailarina, imagem que, como última reflexão, nos leva a outra figura bíblica: Salomé (Mt. 14, 1-11; Mc.6,14-28), que também vai construir sentidos e resgatar traços da memória.

Embora os relatos bíblicos não se refiram àquele que, provavelmente, foi o primeiro *strip-tease* de que se tem notícia, a dança tem sido sua representação mais constante.

Na “Dança dos Sete Véus”, parte mais conhecida da ópera e da peça *Salomé*⁷³, vários são os conflitos postos em cena. Ao dançar para Herodes Antipas, tetrarca da Galileia, que teria assassinado seu irmão e casado com sua mulher, Herodíade – união considerada por muitos como incestuosa e imoral –, a bela e jovem princesa da Judeia se vale da certeza que tinha do poder de seu corpo e vai revelando-o aos poucos, usando-o como moeda de troca para matar uma vontade obsessivamente infantil: pedir a cabeça decapitada de Jochanaan para beijar seus lábios, na verdade, uma forma de vingar-se de João Batista, que a rejeitou.

A dança dionisíaca, voluptuosa, põe em cena a ambiguidade da mulher e dá diferente foco à sexualidade e à exposição do corpo feminino que não apenas é contemplado, mas contempla e seduz. Na ópera, ao dirigir-se à cabeça já decapitada, a jovem pergunta por que ele, João Batista, nunca a tinha olhado quando vivo, na crença de que, se o fizesse, a teria amado. Logo, ser olhada satisfaria o desejo tanto quanto olhar, o que subverte o conceito tradicional do *objeto* do olhar, pois, ser observado daria tanto poder *ao objeto* quanto ao *voyeur*.

Analisando o discurso não verbal da versão operística, no início, Salomé é infantilizada – como tantas vezes ocorreu a Baderna –, apresentada como uma jovem impulsiva e mimada que desenvolvera uma paixão obsessiva. Seu poder, como personagem, vem da progressiva disjunção cênica entre a sexualidade da *mulher fatal* castradora e sua inocente obstinação⁷⁴ - outra recorrência aos discursos sobre Baderna. A preocupação com

⁷³ A obra de Richard Strauss foi encenada pela primeira vez em 1905, em Dresden, com libreto de Hedwig Lachmann, resumindo a peça do mesmo nome (1839), de Oscar Wilde (BATISTA FILHO, 1987, p. 516). Mas a figura de Salomé foi objeto de inspiração a diversas artes além da música, como a pintura, literatura, a escultura, na passagem do século XIX para o século XX e estendendo-se, ao longo do tempo, ao cinema.

⁷⁴ Curiosamente, é o corpo sexuado que vai ser privilegiado na ópera e, embora a voz venha do corpo – o que alguns querem ignorar – a dança se sobrepõe à voz como forma de expressão: a protagonista de Strauss dança por cerca de dez minutos e a orquestra apóia seu corpo em movimento, não sua voz. Segundo Peter Brooks

mulheres demoníacas e destrutivas, como assinala Patrick Bade (*apud* HUTCHEON, 2003), era um traço cultural marcante no final do século XIX, marca que, inegavelmente, penetrou na consciência popular. Do mesmo modo, os discursos médicos e sociais se compraziam em reduzir as mulheres a criaturas moralmente subdesenvolvidas e infantis (RAGO, 1997), defendendo a assexualidade.

Símbolo do desejo sexual, da luxúria, da vontade sem limites, os vertiginosos giros da dança de Salomé contrastam entre luxúria e castidade, oscilam entre a permanência do antigo e a busca do novo, e sua figura torna-se emblemática à passagem do século XIX para o XX. Pode-se imaginar, pela audácia, a repercussão da ópera junto ao público e entender porque a mítica princesa – por quem um homem, literalmente, perdeu a cabeça – continua a habitar o imaginário coletivo.

Resumindo, ao se fundamentar na encarnação – do *filho de Deus feito Homem* – o cristianismo coloca o corpo no centro do sistema de crenças: “o Verbo se fez homem e habitou entre nós” – diz a oração. Este corpo andou pelo mundo, sofreu flagelos, foi vilipendiado, mas ressurgiu naturalmente belo, em consonância com o dogma da Ressurreição, momento em que homens e mulheres desabrocham em idade semelhante à do Cristo, curiosamente sem lugar para corpos de crianças ou de velhos (ZERNER, 2008).

Sempre o corpo: na tradição judaico-cristã a mãe de Jesus não poderia ser uma mulher cuja anatomia fosse humana, uma mulher *comum*. Ele deveria ser filho de uma virgem e talvez sua santidade tenha originado uma leitura distorcida do fato bíblico, traduzida na idealização de uma “santidade”, tornado-se elemento repressor da sexualidade feminina.

Mais do que um símbolo cristão, Maria é um arquétipo feminino. E, se Maria representa o divino, o inexplicável, Madalena, seu complemento, filia-se ao que é humano e, conseqüentemente, falível, talvez transitando entre o sagrado e o profano.

Relatando um conjunto de experiências fundantes que a memória vai-se encarregando de ampliar em constantes releituras, o texto bíblico nos faz pensar na construção da rede de sentidos que, tecida a partir do padrão inicial, vai inspirando outros, repetindo, inovando, introduzindo novos símbolos, como respostas da memória à interpelação divina na história. Mircea Eliade (2001, p. 166)⁷⁵ diz que, mesmo o homem a-religioso ainda conserva dentro

(*apud* HUTCHEON, 2003), há pouca dúvida de que o voyeurismo erotizado da plateia também exerceu papel relevante na popularidade do *ballet* na ópera do século XIX.

⁷⁵ Eliade cita, inclusive o marxismo e a psicanálise como portadores de uma mitologia, presentes em rituais, iniciações e sentido de existência. Para o autor, tal situação é inconsciente porque ainda encontra-se no interior não descoberto do homem, fruto das situações imemoriais. “O homem a-religioso das sociedades modernas é ainda alimentado e ajustado pela atividade de seu inconsciente” (ELIADE, 2001, p. 173).

de si o religioso, pois só dessacralizamos algo que um dia foi sagrado e “a maioria dos ‘sem-religião’ ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato”.

Lancei mão dessa reflexão sobre mitos bíblicos na intenção de mostrar que deles derivam preceitos morais a serem tomados como verdades espirituais, alegorias determinantes à construção da sexualidade humana, às representações da mulher, premissas impactantes na civilização ocidental judaico-cristã e o modo como afloram, no momento em que os discursos são construídos, posto que

(...) de todas essas dicotomias surgem dois eixos semânticos: o que se vincula ao espírito, à graça, ao céu, ao movimento ascensional, ao eterno; o que se associa à matéria (corpo), ao pecado, à terra, ao movimento descendente, ao que é mutável e corrompido pelo tempo. Em síntese, o par espírito/matéria, que nossa civilização insiste em fazer coincidir com o binômio bem/mal (TADDEI, 2007, p.23).

E eu acrescentaria sagrado/profano e ainda mais: Maria e Baderna. Sendo Maria o seu nome, com toda a semântica histórico-religiosa que carrega, podemos especular que a jovem cumpriu a história de que “nome é destino”, ao fechar o ciclo entre o plano do sagrado de seu nome e o plano do profano contido no sobrenome, sem dúvida, uma maneira interessante de atingir a imortalidade completa no terreno do simbólico.

Na boa literatura, os nomes costumam sinalizar a personalidade, o comportamento ou o destino dos personagens. O extraordinário na vida de Maria Baderna é que ela era de carne e osso e é fato incontestável que seu nome tem uma estória para contar, bastante verossímil e perfeitamente transparente em relação à vida que ela levou.

De carne e osso, a figura humana de Baderna, ao incorporar o mito do amor romântico, de figuras assexuadas e desprovidas de desejo, torna-se personagem.

Tomemos a epígrafe que abre esse capítulo e, como em um rondó⁷⁶, retornemos ao Romantismo e à conflitante mentalidade que execrava o sexual, o prazer, o desejo, a paixão.

Nas frases curtas e dramáticas é possível sentir a tensão do poeta Almeida Garrett ao expor seu estado de espírito dividido entre o desejo e a interdição ao ato de desejar. Em tom confessional e afirmando “sou infame porque te quero”, o poeta assume o pensamento que

⁷⁶ Rondó, forma musical que após introduzir um tema apresenta outros e volta ao tema original.

punia o amor-paixão, que não aceitava nada que fosse sexual e, conseqüentemente, via no corpo um perigoso veículo a esta manifestação.

Mas a sílfide, na medida que tateou o profano, abandonou a categoria incorpórea que as figurações românticas lhe concediam, passando a ter seu corpo apreciado e desejado. Desse modo, adentrando o plano mítico, passou a ocupar um duplo lugar de personagem paradigmático da história do *ballet* no Brasil, bem como um de seus mais notáveis mitos.

Considerações sobre uma sílfide (apenas) humana

Antes mesmo de iniciar esta pesquisa, impressionada pela trajetória de vida de Maria Baderna, descrita na obra de Silvério Corvisieri, *Maria Baderna – a bailarina de dois mundos*, questionava, com meus botões, o que teria desencadeado a dualidade nas representações da imagem da bailarina, ora sacralizadas, ora satanizadas, imagens com as quais, como mencionei ao apresentar-me, desde cedo convivi.

Logo nas primeiras matérias jornalísticas coletadas, comecei a perceber uma via de mão dupla revelando como as mudanças ocorridas na dança foram reflexos de transformações sociais e vice-versa. À medida que me debruçava sobre os discursos que construíram a história pessoal de Baderna, ia descobrindo parte da memória/história da sociedade oitocentista do Rio de Janeiro, cuja construção levou-me à reflexão de genealogias que gostaria de dividir com meus leitores.

Embora esta tese tenha se estruturado na interdisciplinaridade e, por isso mesmo, transitado por diferentes eixos temáticos, todos determinantes às condições de produção dos discursos jornalísticos, as construções sobre o corpo evidenciaram sua relevância como fio condutor à construção da imagem da bailarina. Desde as primeiras análises, uma constatação ficou clara: cada idéia ou representação, cada questão em si, é produto do corpo. Tal constatação me ajudou a entender a razão de as transformações históricas ocorridas na dança terem sido, de certa forma, mais impactantes do que em outras formas de arte: a dança tem, como veículo de transmissão, o corpo.

No século XIX, as pedagogias e medicinas realizaram um grande investimento sobre o corpo, estabelecendo um padrão de corpo sadio, tentando constituir um corpo universal, no sonho de construir todos os homens à imagem e semelhança de Deus - perfeito, normal, forte, produtivo. Apoiados nos estudos de anatomia, tais discursos buscavam no corpo feminino a justificativa para a imposição social que atribuía superioridade ao falo.

Antes da estreia de Maria Baderna havia um *frisson* marcando os discursos da imprensa. Porém, chamaram-me a atenção as críticas aos espetáculos, em que os autores deixavam-se suggestionar tanto pela performance e pelas qualidades da *bailarina* quanto pela *mulher* ou, melhor dizendo, pelo corpo dessa mulher, por esse instrumento atrelado a tantas mudanças sociais e, constantemente, no centro de diversas discussões. Se nos oitocentos as

práticas médicas mudaram algumas crenças da população em relação ao corpo, outras, passadas de geração em geração, denotavam a presença subjacente de idéias longamente elaboradas na tradição.

Inegável é a relevância da tradição judaico-cristã na construção de representações do corpo. Ao fundamentar-se na encarnação de Jesus, o cristianismo coloca o corpo no centro de um sistema de crenças, que, forçosamente, perpassa os corpos dos santos fragmentados em relíquias que os fiéis beijam e veneram na busca de indulgência para seus males, chegando ao corpo glorioso e intocável da Ressurreição, em sua totalidade e esplendor. Entretanto, os vestígios discursivos que permaneceram nas genealogias da Bíblia permitem entrever na ideologia patriarcal um determinismo cultural imposto às mulheres. No entendimento de alguns estudiosos, o fato de Lilith ter-se rebelado contra o domínio de Adão foi a causa de seu silenciamento nas escrituras.

Na verdade, não saberia dizer se ela “esteve” verdadeiramente por lá, pois o que se tem de concreto é que sua imagem fazia parte de uma mitologia repleta de demônios e seres obscuros. Lilith aparece como uma lenda hebraica, representando um ser das trevas. Talvez o que se poderia considerar pertinente, do ponto de vista da construção simbólica, fosse tomá-la como uma variante da própria serpente que tentou Eva. Assim, Lilith não seria “outra” mulher, mas o lado *sombrio* de Eva, que acabou prevalecendo após ela haver sucumbido à tentação do fruto proibido. Tal interpretação reforça o conceito da duplicidade básica da alma humana, consideração que nos remete, de novo, para o embate entre sagrado e profano. Eva teria cedido ao *lado Lilith*, enquanto Madalena teria se rendido ao *lado Maria*.

Eva, por sua incapacidade de discernir entre o bem e o mal, condenou toda humanidade ao pecado original e, lembrando-nos que, conforme o Gênesis, Deus fez o homem/mulher a sua imagem e semelhança, a dimensão humana afastava-se de seu “espelho” divino. A partir daí, instalou-se a imperfeição no gênero humano, que só restabelecida com Jesus Cristo, a encarnação do divino.

Ora, tal momento espiritual parece tão intenso do ponto de vista histórico quanto – ou principalmente – psicológico, o que justificaria o fato de que um *ser tão especial*, o Cristo, só poderia nascer de uma *mulher especial*, tendo posteriormente uma vida também exemplar, um percurso existencial cujo fim seria a retomada da harmonia perdida nas origens da criação.

Como defendi anteriormente, há que se transcender para entender o significado desse evento que dividiu a contagem dos anos em AC e DC. E o Filho de Deus só poderia ser concebido em um corpo de mulher como o de Maria, muito mais do que um símbolo cristão, um arquétipo feminino.

Talvez seja interessante retomar Mircea Eliade, para quem o mundo, de certa forma, está impregnado de valores religiosos em que o sagrado e o profano são apenas as duas faces de uma mesma moeda, duas experiências tão opostas quanto complementares: “(...) duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história” (ELIADE, 1992, p. 20).

Corpo sagrado e imaculado da Virgem Maria, corpos assexuados e transparentes dos anjos, vestidos com a pureza do branco, o mesmo ocorre com a imagem da bailarina-sílfide inaugurada no Romantismo. Essa vertente de pensamento, ao criar a imagem da bailarina como um ser etéreo, a distanciava dos outros mortais, pois a mulher-sílfide não tem um corpo e, conseqüentemente, não pode ser possuída, muito embora, fosse desejada.

Mas enquanto os “*tutus*” longos e brancos remetiam à pureza, túnicas transparentes, colo nu e pequenos saíotes acentuando o movimento ritmado dos quadris no *vaudeville* exercitavam a fantasia da plateia masculina, cuja dominação sempre colocou as mulheres como “objetos simbólicos” (BOURDIEU, 2007, p. 82-84). Com efeito, o erotismo ligou-se às roupas das bailarinas e o código das vestimentas foi rico depositário de símbolos visuais que colaboraram na delimitação do espaço social a ser ocupado pela mulher, reduzindo-a a duas únicas instâncias sociais: “mulher do lar” ou “mulher da vida”.

Entretanto, o Romantismo que nos trouxe Taglione, a “bailarina cristã”, do mesmo modo que trouxe Elssler, a “bailarina pagã”, evidenciando duas situações existenciais experimentadas ao longo da história. Se, por um lado, as mulheres eram subjugadas pelo determinismo da falocracia, condicionadas à obrigação de agradar e seduzir, por outro eram orientadas a rejeitar estratégias de sedução que o olhar masculino suscitava.

Em cena e em sociedade, encurtavam-se as saias, libertava-se o corpo preconizando mudanças dos trajes no século XX; a contestadora bailarina Isadora Duncan (1878-1927) rejeitaria o uso do espartilho, a despeito de toda cobrança da sociedade. Andando descalça e desprovida de artifícios, Duncan chocou a sociedade norte-americana, mas inspirou costureiros a criar roupas mais soltas do corpo e decotes mais ousados. No *ballet*, ao final do século XIX, obras como *O Lago dos Cisnes* e *A Bela Adormecida* passaram a adotar o “*tutu* bandeja”⁷⁷, mostrando os joelhos e parte das coxas, de forma que os movimentos pudessem ser mais bem executados e apreciados. Com a reformulação dos trajes, desenvolveram-se as possibilidades técnicas de execução e o virtuosismo passou a ser valorizado.

⁷⁷O chamado “*tutu*” bandeja – ou prato – é o traje que melhor simboliza a bailarina. É feito com várias camadas de tule franzido, presas na altura dos quadris como uma saia, mas sustentada horizontalmente por uma armação de arame flexível.

Mas, mesmo reconhecendo que os artistas, em especial as mulheres, sempre ditaram modas e interferiram no comportamento social, não é possível afirmar se houve influência da dança na moda social. O que se pode dizer é que, ao longo da história, a tirania da imagem corporal sempre foi imposta às mulheres. Fosse para esconder ou revelar partes do corpo, arredondar ou alongar a silhueta, engordar ou emagrecer, o corpo foi sempre moldado conforme a época e as regras culturais das sociedades foram-no reformulado, (re)construindo.

Vimos nos discursos que o Rio de Janeiro dos oitocentos aspirava à civilização europeia, ao *bom gosto* francês e aderir ao teatro era parte dessa conduta ideal⁷⁸. Época de efervescência nas casas de espetáculos e de crescente burburinho nas ruas, um novo mito passava a habitar o imaginário coletivo: a *francesa* – de nascimento ou não –, enaltecida não apenas por seu mítico poder de sedução, mas, igualmente, por seu domínio das regras comportamentais “civilizadas”. A prostituição aumentava e começava a profissionalizar-se, ao mesmo tempo em que o corpo sedutor e belo da mulher em cena, com menos roupa e mais liberdade, desafiava as regras morais do século XIX.

A “clássica” Baderna *enlouqueceu* os folhetinistas com seu corpo – apenas um corpo de técnica apurada e linhas ideais para a estética do *ballet*. Infringiu normas sociais ao encenar o popular lundu e talvez tenha, inconscientemente, iniciado a busca pela brasilidade na dança. E, se naquele momento – e ainda hoje – não nos afastamos dessa atmosfera do Romantismo, cabe resgatar o pensamento de Baudelaire, de “uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos eternos estigmas” (*apud* PEREIRA, 2003, p. 289) ao questionar a europeização que nos assolava, levando-nos a buscar mudanças. A corrente romântica punha por terra antigas certezas - como as que se encontram no poema de Garrett posto em epígrafe, à página 124 – e, talvez, esses traços, comuns entre os artistas românticos, justifiquem Baderna ter ido buscar no lundu uma forma de expressão artística que, ia além da dança erudita. Alternando o espaço e o modo de sua arte, a ação estetizante não coletiva, mas individualizada caracterizava, conseqüentemente, seu movimento de ruptura.

Constatai, na opacidade do discurso, como os sentidos foram ora se cristalizando, ora se (re)formando ou se (re)significando na retomada de paráfrases que nos são trazidas pela memória.

⁷⁸ Cabe notar que o movimento artístico na cidade era considerável: no *Diário do Rio de Janeiro*, em 11 de maio de 1850, na seção *Theatros*, p. 4, o anúncio do espetáculo que inclui trechos de óperas e de *ballet*, anuncia-se como a 43ª récita da assinatura anual – o que, ainda no quinto mês do ano, denota o engajamento cultural da cidade.

Na complexidade dos discursos jornalísticos do século XIX, pródigos em humor irônico, mesclando ficção a documentário, vimos uma escritura literária que deixou evidente o processo de formação de uma *fala* representativa de um povo. O folhetim, espaço de onde foi coletada a maioria das SDs do *corpus* analítico, instaurava uma nova estética na escrita literária e foi a partir dele que chegamos à crônica, escritura poética do cotidiano destinada a um público leitor heterogêneo que vinha aderindo aos veículos impressos.

O olhar romântico estendido também sobre o exótico preparou terreno para o século XX, que teria como resultado da percepção social de mundo o reconhecimento, sobretudo, da existência do negro e de sua cultura, alguns dos “Outros” silenciados da história. Começávamos a enxergar a imagem mestiça e real do Brasil, seu hibridismo cultural e o modo como as danças chamadas características (ou folclóricas) nacionais imbricaram-se mutuamente.

Em meados dos oitocentos, Baderna despertou reações ambíguas: se de um lado o lundu era visto como expressão de barbárie e, por isso mesmo, criticado artisticamente, sua fascinante liberdade de movimentos, expressão legítima de sensualidade, passou a contrastar fortemente com os padrões sociais vigentes e seduziu a jovem bailarina. Ao encenar esta dança, Baderna preconizou, ainda que inconscientemente, o que Oswald de Andrade iria defender no *Manifesto Antropófago*, em 1928: “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo”.

Nem sagrada nem profana, ou ambas, simultaneamente, como forças que se opõem e ao mesmo tempo se completam a inclusão de ritmos brasileiros nos palcos da corte inaugurou uma nova era. Tal se dá porque, se sagrados, são rituais e buscam equilíbrio, racionalidade, estabilidade e limites; se profanos, entregam-se aos desejos e à prática da liberdade em todas as suas possibilidades.

É da mitologia que Nietzsche (1958) se apropria para nos esclarecer os conflitos da mente humana na convivência entre razão/irracionalidade e para nos ensinar que são os estados apolíneos e dionisíacos, opostos por princípios, que, na dualidade e nos confrontos estéticos, psicológicos e filosóficos, se impõem como condições necessárias para a arte manifestar-se e, em última instância, regerem a existência humana.

Na mitologia grega, Apolo representa o equilíbrio, a verdade e a beleza, entre muitas outras características. De atributos psicológicos diametralmente opostos, Dionísio, forma grega do deus Baco, é o deus da desordem, do entusiasmo, da exuberância, da brincadeira, do êxtase com os prazeres mundanos. Profano e teatral representa as forças telúricas do corpo e

do inconsciente, elo entre o homem e a natureza, quebra de barreiras impostas pela tradição e pelas convenções da *polis* (PINHEIRO, 1995, p. 51-52).

Sendo assim, diríamos que a dança de Apolo é sistematizada e, cultivada fora das camadas populares, é elitista⁷⁹. Contrastando, a dança de Dionísio seria primitiva, de cor local, sediada nas manifestações das culturas de tradição oral. O *ballet* seria apolíneo e o lundu, dionisíaco? O *ballet* seria sagrado e o lundu, profano?

Maurice Béjart, ao prefaciá-la obra *Dançar a Vida*, de Roger Garaudy, faz a seguinte consideração: “A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa duplicação que está na origem de toda atividade humana” (GARAUDY, 1980, p.8). Daí que determinar as “origens” foi sempre de interesse das civilizações, quer fixando as genealogias dos homens ou dos deuses, quer na tentativa de decifrar axiomas culturais. Diziam os xamãs que pela dança e seu acompanhamento de tambor é possível atingir os espíritos. Dançando instintivamente, o homem pré-histórico se comunicava com os deuses, com os espíritos, com cada manifestação da vida, como está grafado nas cavernas. Nos rituais de umbanda ou candomblé, o corpo, veículo à manifestação do orixá, submete-se e assume outra postura que não a sua: possuído, entra em transe e só dessa forma podemos entender o fenômeno em seus movimentos convulsivos, ritmados, repetitivos, nos quais cada orixá é caracterizado por um conjunto próprio de gestualidades.

Mesmo fora da esfera religiosa a existência humana é marcada por inúmeros rituais, por ações que compõem a história pessoal de cada indivíduo. Comemorações dos ritos de passagem como o nascimento, o casamento, os funerais são repletas de uma sacralidade ancestral que se renova a cada novo rito. Mesmo na mais dessacralizada das sociedades, o homem moderno ainda carrega consigo uma carga de superstições, tabus e, principalmente, toda uma mitologia disfarçada em rituais como os próprios festejos de Ano Novo, cuja estrutura é a de um ritual de renovação (ELIADE, 2001, p. 166-67).

Rituais religiosos e dança. Sagrado e profano? Forças que como tal se estabelecem pela oposição, pólos que se chocam e se apóiam, simultaneamente. Talvez por isso Nietzsche tendesse a valorizar o princípio dionisíaco na medida em que entendia esta dimensão como um meio da humanidade transgredir e libertar-se (NIETZSCHE, 1958). Nesse caso, tratar-se-ia de aceitar, na figura da bailarina, a ambiguidade entre apolíneo e dionisíaco, já que a dança praticada no Rio de Janeiro dos oitocentos, entre lundus, *scottichs*, batuques e *ballet*, misturava as várias culturas do Brasil colônia, dividindo-se entre tradição e novidade, como

⁷⁹ Para Marianna Monteiro (1999) a dança acadêmica fora um importante trunfo cultural trazido para o Brasil como pressuposto de modernidade e civilização, sustentando o absolutismo das cortes ultramarinas.

fez Baderna – entre o *ballet* e o lundu, o erudito e o popular, o sagrado e o profano. Seria como se Apolo e Dionísio começassem a dividir espaços comuns a partir de um novo denominador comum.

Talvez as bailarinas do século XIX, ao desnudar o colo e insinuar os contornos do corpo através da transparência dos tecidos, tenham iniciado o fim dessa dualidade que se instalou sobre sua imagem e construíram os efeitos de sentido dos discursos. Talvez procurassem voltar às origens da mais antiga das artes criadas pelo homem e desnudar fosse, justamente, a forma de sacralizar o corpo.

É possível, ainda, que a dança cênica do século XIX, ao liberar o corpo e tentar afirmar-se nesse lugar sagrado tenha, de certa forma, instaurado aí sua revolução, ao apresentar o corpo não mais como sagrado ou profano, mas como local de manifestação estética, como obra de arte. Talvez estivesse preparando o terreno para o vanguardismo da apresentação de *À l'après-midi d'un faune*, em 1912, de Vaslav Nijinsky, na qual o bailarino e coreógrafo colocou em cena bailarinos exclusivamente em movimentos bidimensionais, como que saídos de afrescos gregos, culminando com o orgasmo do fauno em contato com o aroma do véu de uma das ninfas.

Baderna não fundamentou a estética de sua dança na razão iluminista, mas tampouco abraçou preceitos que colocassem no topo apenas a emoção. Outrossim, buscou o lundu, mas não abdicou do formalismo do *ballet*; foi apolínea e dionisíaca; cristã e pagã; bailarina e dançarina. Talvez a canção de Chico Buarque com que serve como uma das epígrafes desta tese, inspirada nela e em suas sucessoras, colabore para a construção de um sentido diferente no imaginário popular – sempre aliado ao conceito de memória – ao afirmar que “procurando bem, bailarinas têm pereba”.

Como expus na Introdução, meu objetivo foi analisar a determinação histórica dos processos de significação que trouxeram até nós a imagem da bailarina entre divinizada e satanizada, dicotomia que, como disse ao me apresentar, fez parte da minha própria vivência. Daí que procuramos analisá-los como registros de práticas sociais, assim como foram responsáveis pela inserção do vocábulo “baderna” nos dicionários brasileiros. Foi o comportamento social da bailarina através de suas atitudes inovadoras e transgressoras que serviu de exemplo para tantos seguidores entusiasmados e acabou por definir essa exaltação com seu sobrenome. Daí podermos afirmar que o ato de ruptura compreendido pela semântica de “baderna” tenha começado na própria bailarina ao ressignificar o repertório de seu tempo, passando, em seguida, a contagiar seus incontáveis admiradores.

Ao longo do trabalho creio ter deixado claro que, embora o processo discursivo se realize pelo sujeito, a origem dos sentidos não está no sujeito, mas em algo que é exterior a ele e que a memória discursiva faz circular: as palavras. Entretanto, mesmo sendo elas que carregam consigo a memória dos acontecimentos que descrevem, só as entendemos em sua materialidade textual, isso é, no contexto sócio-cultural-ideológico a que os discursos – variados e polifônicos – se filiam.

Durante as análises certifiquei-me de como a imprensa, ao obedecer certas normas do que pode ou não ser dito, de acordo com a época e o local, promove, igualmente, diferentes possibilidades de silêncio. Para tudo que é lembrado existe o que é esquecido; enquanto certos sentidos vão se colando às palavras, cristalizando-se, outros vão sendo apagados, esquecidos, emudecidos. As palavras, por não terem “um” sentido *a priori*, mostram-nos a incompletude da linguagem e, conseqüentemente, o desejo de alcançá-lo. Assim, se os sentidos das palavras são múltiplos, as formas de silêncio também o são. O que é dito está sempre relacionado ao que não é dito. O silêncio atravessa as palavras, colocando-se entre elas.

É pensando nas formas de silêncio presentes no processo de constituição de sentido nos discursos sobre a bailarina que um silenciamento ambíguo, mas que significa em si, está em não sabermos precisar o fim da trajetória de Maria Baderna. A imprensa oitocentista, pródiga na atenção dispensada à bailarina, não sustentou um discurso sobre o final de sua carreira – ou de vida. Corvisieri (2001, p. 218) menciona o ano de 1865 como do “canto de cisne de Marietta”, de suas últimas aparições em cena; segundo o jornalista, nada sabemos sobre ela a partir de então. Ele arrisca a hipótese de decadência precoce em função do álcool, “talvez do absinto”; faz a analogia entre sua vida desregrada, a conduta dos jovens mais aficionados aos ideais românticos de então e a “ligação de longa data dança-prostituição, relançada para atingir Aimeé e suas colegas do *Alcazar*” (CORVISIERI, 2001, p. 223) – efeitos que poderiam ter respingado sobre a bailarina.

E, mesmo sem buscar críticas sobre atuações posteriores ao seu apogeu, já que o registro de atividades de Baderna não foi meu objeto de análise, encontrei uma referência⁸⁰ a ela no *Almanaque Laemmert* do ano de 1884, à página 595, na relação “Professores de Dansa”: “Marietta Baderna, r. do Theatro, 17 e travessa da Rainha, 10 B – Engenho Velho”.

⁸⁰ Segundo Adriana Schneider Alcure, o pesquisador Péricles Vanzella Amin, buscando documentos cartoriais sobre Baderna, encontrou seu atestado de óbito, ocorrido em 1892. Em: http://grupopedras.com.br/html/lundudemarietabaderna_temporada1851recife.pdf. Acessado em 11/01/2010.

Com toda essa aura de mistério, na fruição dos discursos da imprensa, analisar os ditos sobre Baderna foi confirmar o conhecido pensamento de Mallarmé de que a bailarina não é uma mulher que dança, mas uma metáfora.

Enfim, nem sagrada nem profana, Baderna talvez tenha sido apenas humana. Demasiado humana...

Essas últimas considerações também são fruto da imperfeição humana – com falhas e prováveis lacunas e as não conclusões que frequentemente permeiam as pesquisas. Passado o sofrimento inicial com a definição da organização estrutural do trabalho, com as idas e vindas dos textos, a angústia de obter melhor aproveitamento do arcabouço teórico da tese e outras tensões, preocupou-me não me deixar seduzir, ou melhor, não *escolher* entre o sagrado ou o profano que vinha observando nos discursos sobre Maria Baderna – mas, ao contrário, compreender que as mulheres, por si só, constituem-se desses dois universos.

Pelo exposto, vimos como o discurso jornalístico constrói memórias, como as palavras assumem diferentes significações, como o que foi dito poderia ter sido dito, como os sentidos se colam às palavras, como o discurso tenta dar sentido, mesmo que em diversas direções, ao percurso existencial das pessoas, uma obra aberta em permanente ressignificação, pois, sem dúvida, como diria Heidegger, a “linguagem é a casa do Ser”...

Fora isso, prefiro pensar, como Silvério Corvisieri (2001, p. 225), que a heroína romântica Marietta Baderna, preferiu “conservar uma margem de indefinição e de etérea elegância, continuando a sua dança entre as estrelas” e sobre o Rio de Janeiro.

Referências Bibliográficas

ACHARD, Pierre (et al.). *Papel da memória*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999.

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. *A Selvagem dança do corpo*. Tese de Doutorado defendida em 27/11/06. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

ALMEIDA PRADO, Décio de. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

ARBEAU, Thoinot. *Orchesography*. Tradução e prefácio de Mary Stewart Evans. Introdução e notas de Julia Sutton. New York: Dover Publications Inc., 1967.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. “Os indícios da *performance* de Marietta Baderna no balé *O lago das fadas* nos folhetins da corte.” In: *História do ator, história da atuação a performance e o passado*. Folhetim - cadernos monográficos - Laboratório de Estudos sobre o Cômico / Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, vol.3. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2 ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Fratecshi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Fratecshi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6 ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 2008.

BAPTISTA FILHO, Zito. *A Ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da Imprensa – Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *A Câmara clara*. 8 ed. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAINI, Thais. *Máscaras do tempo*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Atualidade do mito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

BEAUMONT, Cyril W. *The ballet called Giselle*. London: 75, Charing Cross Road, W.C.2, 1948.

_____. *The Romantic ballet as seen by Theophile Gautier*. New York: Dance Horizons, 1973.

- BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica – história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. Série Os Pensadores. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 3 ed. Tradução de Myriam Ávila, Eliana de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida das línguas originais pelos missionários capuchinhos. Lisboa: Imprimatur, 1974.
- BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOSI, Ecléa. *O Tempo vivo da memória – ensaios de psicologia social*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- BOURCIEU, Paul. *Histoire de la danse en occident*. vol II. Paris: Seuil, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução de Sergio Miceli. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. “A Ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.
- _____. *A Dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Ed. Vozes, v. 1, 1994.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança – evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.
- CANTON, Kátia. *E o Príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1994.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHAVES JR., Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro – sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, 1971.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Abgela Melim, Lúcia Melim. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CLÉMENT, Catherine; Wing, Betsy. *Opera: The undoing of women*. London: I.B.Tauris Publishers, 1997.

- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (direção). *História do corpo.1. Da Renascença às Luzes* (vol. dirigido por Georges Vigarello). 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CORBIN, Alain. “A influência da religião”. In: *História do corpo 2. Da Revolução à Grande Guerra*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- _____. *História do corpo. 2. Da revolução à Grande Guerra*. (vol.dirigido por Alain Corbin). 2ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- DAVALLON, Jean. “A imagem, uma arte da memória?” In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Tradução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- DEL PRIORI, Mary. *Corpo a corpo com a mulher*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- DE LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales. *O Rio de Janeiro Imperial*. Prefácio de Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Topbooks / UniverCidade, 2000.
- DUCROT, O. *O Dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.
- DUTRA, Robson. *Pepetela e a elipse do herói*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- ELIA, Silvio. “Romantismo e lingüística”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FALBEL, Nachman. “Os fundamentos históricos do Romantismo” In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. vol. 5 e 12. *Gesto*. Porto: Casa da Moeda, Imprensa Nacional, 1984.
- FARO. A. J. & SAMPAIO, L.P. *Dicionário de ballet e dança*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- FAURE, Olivier. “O olhar dos médicos”. In: *História do corpo 2. Da Revolução à Grande Guerra*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Lucia M.A. “A escrita de si na imprensa: exemplos da fala feminina no século XIX”. In: MARIANI, Bethania (org). *A Escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- _____. “As práticas discursivas e os (im)previsíveis caminhos da memória”. In: GONDAR, Jô. DODEBEI Vera (orgs). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

- _____. *A Arqueologia do saber*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 17 ed. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. Michel. *Microfísica do poder*. 12 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- _____. Michel. *Vigiar e punir*. 28 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GAUTIER, Théophile. *Souvenirs de théâtre: d'art et de critique*. Paris: G. Charpentier, 1883.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GÉLIS, Jacques. "O corpo, a igreja e o sagrado". In: *História do corpo 1. Da Renascença às Luzes*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica – a ópera e o teatro nos folhetins da corte – 1826-1861*. São Paulo/Rio de Janeiro: edUSP/Ediouro, 2004.
- GODARD, Hubert. "Gesto e percepção". In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/d.
- GONDAR, Jô. DODEBEI Vera (orgs). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das palavras – uma idéia (política) do teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- GUEST, Ivor. *The Romantic ballet in Paris*. 2 ed. London: Dance Books Ltd, 1980.
- GUINSBURG, J. "Romantismo, historicismo e história" In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1925.
- _____. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio, desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence (orgs). *A Invenção das tradições*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – Tradução do Prefácio de Cromwell*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INDURSKY, Freda. *A Fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.

INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Coleção Ensaio, vol. 12. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

_____. CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Discurso, memória, identidade*. Coleção Ensaio, vol. 15. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

JOLY, Martine. “‘Imagines agentes’, as imagens midiáticas?” In: *A Imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 200-209.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco – su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, Editora da PUC-SP, 2002.

LAZZARATO, Maurizio. “La mémoire sociale: Représentations et Croyances”. In: *Puissances de l’invention*. Paris: Seuil, 2002.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: *História e memória*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1996.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LOUIS, Murray. *Dentro da dança*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1990.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1963.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3 ed. Campinas: UNICAMP/ Pontes, 1997.

MARIANI, Bethania. *O PCB e a imprensa – Os comunistas no imaginário dos jornais (1922 – 1989)*. Campinas: UNICAMP/ Revan, 1998.

_____. “A Revolução de 30”. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs). *Os Múltiplos Territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

_____. (org.). *A Escrita e os Escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. 5 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Introdução de Claude Lévi-Strauss. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio (1890-1930)*. Brasília: Imprensa Nacional, 1992.

_____. *Os Indesejáveis: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na capital federal (1890-1930)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONTEIRO, Marianna. "Balé, tradição e ruptura". In: PEREIRA, R. SOTER, S. (orgs). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

_____. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1998.

MOREL, Marco; MONTEIRO DE BARROS, Mariana. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil*. São Paulo: Edusp / Brasília: Paralelo 15, 1997.

NEIDISH, Juliet. *All that strange and mysterious folk: studies in ballet supernaturals - Dance Perspectives*. New York: M.Dekker, 1975.

NEGREIROS, Fernanda. *Abrindo caminhos – iniciação à história da música e sua relação com outras artes*. Prefácio de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História. São Paulo: PUC, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC SP, 2005.

NUNES, Benedito. "A visão romântica". In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA LIMA, D. *João VI no Brasil*. Prefácio de Wilson Martins. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 1987.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2 ed. revisada e aumentada. Campinas, SP: Pontes, 1987a.

_____. *Discurso e leitura*. Coleção Passando a limpo. São Paulo: Cortez, 1988.

_____. *Terra à vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. *As Formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: UNICAMP, 1992.

_____. *Interpretação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. (org.). *Discurso fundador – a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.

- _____. *Análise de Discurso – princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli; GUIMARÃES, Eduardo; TARALLO, Fernando. *Vozes e contrastes – discurso na cidade e no campo*. São Paulo: Cortez, 1989.
- PARANHOS, José Maria da Silva. *Cartas ao amigo ausente*. Coleção Afrânio Peixoto nº 81. Rio de Janeiro, ABL, 2008.
- PARKER, Derek. *Royal Academy of Dancing – The first seventy five years*. Londres: Battley Brothers Limited, 1995.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Campinas, São Paulo: UNICAMP Editora, 1999.
- _____. *O Discurso: Estrutura ou acontecimento*. 4 ed. Campinas: Pontes, 2006.
- PELLEGRIN, Nicole. “Corpo do comum, usos comuns do corpo”. In: *História do corpo 1. Da Renascença às Luzes*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro – nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- _____. *Giselle – o vôo traduzido – da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003a.
- PINHEIRO, Marlene Soares. *Sob o signo do carnaval: a travessia o avesso*. São Paulo: Annablume, 1995.
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua – análises lingüísticas de piadas*. 2 ed. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930*. 3 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RAMEAU, Pierre. *El maestro de danza* (da edição original publicada em Paris em 1725). Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.
- RANGEL, Alberto. *Dom Pedro I e a Marquesa de Santos*. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- RIBEIRO, Renato Janine. *A etiqueta no antigo regime: do sangue à doce vida*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROBINSON, James M. *A biblioteca de Nag Hammadí – a tradução completa das escrituras gnósticas*. Tradução de Teodoro Lorent. 2 ed. São Paulo: Madras, 2007.
- ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau*. Série “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- RUSS, Jacqueline. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Scipione, 1994.
- SACHS, Curt. *História universal de la danza*. Buenos Aires: Editiones Centurión, 1944.
- SALAZAR, Adolfo. *História da dança e do ballet*. México: Realizações Artis, 1962.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva & teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SCHILDER, Paul. *A Imagem do corpo. As energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*. Coleção O Brasil visto por estrangeiros. Tradução de Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Brasília: Senado Federal, 2000.
- SCHOTT, Robin. *Eros e os processos cognitivos: uma crítica da objetividade em filosofia*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.
- SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem – uma abordagem histórica*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 3 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2004.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith – a Lua Negra*. Tradução: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- SKIDMORE, Thomas. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- 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.
- STARBIRD, Margaret. *Maria Madalena e o Santo Graal*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2004
- SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Funarte, 1989.
- TADDEI, Angela M^a Soares Mendes. *Um & outras: memória social da maternidade em O Cortiço (1890), de Alúcio Azevedo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007.
- TERRY, Walter. *Ballet guide*. New York: Dodd, Mead & Company, 1982.
- VALÉRY, Paul. *A Alma e a dança – e outros diálogos*. Coleção Lazuli. Apresentação e tradução: Marcello Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”. In: *Projeto e metamorfose – antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. “Aspectos míticos da memória e do tempo”. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Editora da USP, 1973.

_____. “Do mito à razão”. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Editora da USP, 1973.

YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Versão espanhola de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus, 1966.

ZERNER, Henri. “O olhar dos artistas”. In: *História do corpo 2. Da Revolução à Grande Guerra*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Fontes de pesquisas virtuais

ARKIN, Lisa. “The Context of Exoticism in Fanny Elssler's Cachucha”. In: *Dance Chronicle*, vol. 17, No. 3, p. 303-325, s/referência: Taylor & Francis Ltd., 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1567891>. Acessado em 11/11/2009.

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *The body dangerous: Salome dances*. Rev. Estud. Fem., [online] vol.11, n.1, p. 21-60. Florianópolis, 2003. Disponível em www.scielo.br/scielo ISSN 0104-026X. doi: 10.1590/S0104-026X2003000100003.(Acessado em 15/08/2009).

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Revista de Antropologia*. [online] vol.40, n.1, p. 149-164. São Paulo: 1997. ISSN 0034-7701. doi: 10.1590/S0034-77011997000100005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000100005&script=sci_arttext. (Acessado em: 20/11/2009).

ANEXO 1

Quadro de Periódicos Consultados

Legenda

CME	Correio Mercantil
JCO	Jornal do Commercio
AMC	A Marmota na Corte
OBF	O Beija Flor
DRJ	Diário do Rio de Janeiro
DPB	Diário de Pernambuco
GME	Gazeta Mercantil
RIL	Revista Illustrada (Fundação Casa de Rui Barbosa)
SIL	Semana Illustrada (Fundação Casa de Rui Barbosa)
APL	A Palestra
OPT	O Patriota
OPZ	O Paiz
OAR	O Artista
OAP	O Amor-Perfeito

Arquivo Complementar (Periódicos anteriores à chegada de Baderna)

DRJ	18/out/1842	Theatro, p.3/De S.P.de Alcântara	Anúncio gala
DRJ	25/out/1842	Notícias,p.4/ De S.P.de Alcântara	Atores denunciam teatro - <i>UM</i>
DRJ	27/out/1842	Notícias, p.4 De S.P.de Alcântara	Crítica à carta do <i>UM</i>
DRJ	03/Nov/1842	Notícias particulares, p.3 e 4	Crítica de <i>As nove recrutadas</i>
DRJ	10/Nov/1842	De S.P.de Alcântara	Resp.de Luis Montani às críticas
DRJ	26/jan/1843	O Luneta	Crítica a Catton e Montani
DRJ	26/jan/1843	O Luneta	Riccioli – bailarina séria
DRJ	09/fev/1844	Correspondências p.3/ A Dança	Origem portuguesa de Montani
DRJ	23/ago/1843	Communicado p.2	Sobre Luis Montani
DRJ	24/ago/1843	Notícias populares/ Lições de Dança	Anúncio aulas casal Catton
DRJ	26/mar/1845	Theatro p. 3/ De S.P.de Alcântara	Anúncio vários espetáculos
DRJ	15/abr/1845	De S.P.de A./ Companhia italiana	Anúncio casal Catton
DRJ	23/abr/1845	Theatro p.2/ De S.P.de Alcântara	Anúncio da dança Catton e Sra. Farina
DRJ	24/abr/1845	Theatro p.2/ De S.P.de Alcântara	Anúncio vários espetáculos
DRJ	02/dez/1848	Theatro p.4/ De S.P.de Alcântara	Anúncio espetáculo de aniversário do Imperador

1849

Sigla	Data	Seção/título	Tema/referência
DRJ	23/jul/1849	Theatro de S.Pedro de Alcântara	Espetáculo comemoração aclamação do Imperador
DRJ	31/jul/1849	Theatro	Esp. <i>Os Puritanos</i>
DRJ	25/jul/1849	Theatro p.4	Anúncio comédia
OBF	04/ago/1849	p.7	Esperando a estréia
OAR	15/set/1849	p.3 – Companhia Dramática	Falta de críticas
OPT	22/set/1849	p.3-4 A moralidade dos nossos theatros	A mulher, artistas, prostitutas
OBF	22/set/1849		Esperando Baderna
CME	23/set/1849	Folhetim, p.1/Theatro lyrico	Diverso
CME	23/set/1849	Folhetim p.1/Theatro lyrico	Formação partido Montanha
JCO	01/out/1849	Publ. a pedido, p.2/Theatro S.P.de Alcântara - Lago das fadas	Libreto e crítica moderada, destaque aos pintores
JCO	2/out/1849	Publ a pedido p.1	Crítica moderada/ técnica
JCO	03/out/1849	Seção Comunicado/Theatro S.Pedro – sobre 29 de setembro	Crítica extensa e hiperbólica
OAR	06/out/1849	p.2/Lago das fadas	Rabecão, gorgomilo, calcanhares
OBF	06/out/1849	p.6/Theatro de S.P.de Alcântara Début da Sra.Baderna	Bailarinas gordas
OAP	07/out/1849	p.5 – O Montanhez	Coment. técnico/ estético/elogios a Baderna
CME	7/ out /1849	Folhetim, p: 1/Theatro lyrico	O Lago das Fadas
AMC	12/out/1849	p.4/Vista de encanto	Comentários hiperbólicos, técnicos e pessoais - Baderna
CME	14/out/1849	Folhetim p.1/Theatro lyrico	Sagrado e profano (poema)
CME	14/out/1849	Folhetim p.1/Theatro lyrico	Proibição de voltar à cena
CME	21/out/1849	Folhetim p.2/Ainda o Lago das fadas	Brasilidade: “A civilização principiou pelos pés”
AMC	23/out/1849	p.2 Vista de lamber corações e arrebatat poetas	Expressões francesas/ entusiasmo pela técnica
OAR	17/nov/1849	p.4/Theatro italiano	Quadrinhas “profanas”
CME	01/dez/1849	Correspondência p.3/ As assuadas no teatro - Sentença	Reivindicação salarial (poema idem)
OAR	08/dez/1849	nota	Sobre a prisão de rapazes que fizeram “assuada”
AMC	14/dez/1849	p.2-3/Vista theatral	Salários /contratos
CME	23/dez/1849	crítica	Reflexões sobre a nova e velha companhia/Trabatoni e Baderna
			Elogios a Baderna

1850

JCO	04/jan/1850	Theatros p.4	Anúncio espetáculo Baderna
DRJ	05/jan/1850	p.4/ Notícias particulares	Comparação do circo com o teatro S.Pedro de Alcântara
CME	06/jan/1850	Folhetim p. 1-2 /Revista semanal – teatro lyrico	O termo “BADERNAR”
DRJ	04/mai/1850	Theatro p.4/De S.P.de Alcântara	Anúncio
DRJ	11/mai/1850	Theatro p.4/ De S.P.de Alcântara	Ópera e ballet – Sylphide (elenco das óperas)
JCO	17/mai/1850	Publicações a pedido/ De S.P.de Alcântara	Ida Edelvira X Candiani

JCO	18/mai/1850	Publicações a pedido/theatro	Os “partidos”
DRJ	24/mai/1850	Theatro p.4/ De S.P.de Alcântara	Anúncio de Norma e O Lago das F. - Baderna
DRJ	29/mai/1850	Theatro p.4 De S.P.de Alcântara /	Esp. Roberto Dev + dansado hespanhol de Baderna
JCO	30/mai/1850	Theatros p.4 De S.P.de Alcântara /	Anúncio espetáculo Baderna
AMC	22/nov/1850	Theatro.p.4	Crítica

1851

DPB	28/jan/1851		Marieta e o lundu em Pernambuco (Corvisieri)
DRJ	18/ago/1851	Communicado p.2/Breves considerações...	O incêndio no S.Pedro, dia 9/ago
CME	27/out/1851	Communicado p.1/38ª pacotilha	Sobre as novas dançarinas (descreve Baderna)
DRJ	01/dez/1851	Theatro p.4/De S.Januário	Sras. Bertani e Baderna
JCO	20/dez/1851	Folhetim p.1/Pout-pourri e Paqueta	Crítica espetáculo lírico e sobre Baderna

1852

DRJ	03/jan/1852	Theatro p.4/De S. Januário	Anúncio de ballet mitológico Diana, com Baderna
CME	20/fev/1852	Nº 51,p.2/O corpo de baile no Baile Mascarado	Sobre a participação das bailarinas no baile de máscaras
CME	21/fev/1852	Nº 52, p.2/Resposta ao artigo publicado	Resposta ao artigo acima
DRJ	01/abr/1852	Theatro p.4/Provisório	Anúncio Ópera e ballet Paqueta
CME	14/ago/1852	RJ – O teatro lyrico e a câmara dos deputados	Discussão na câmara sobre o auxílio do governo ao teatro
CME	26/ago/1852	Folhetim p./ 1 e 2Theatro Provisório	Benefício Mme. Stoltz
JCO	17/out/1852	Publicações a pedido	Crítica a Mme. Stoltz
CME	26/nov/1852	Publicações a pedido p.2/ Theatro lyrico	Sobre certos impasses (Baderna)
CME	30/Nov/1852	Communicado p.1/ O teatro ilaliano continua ou fecha-se?	Sobre o que diz o título
CME	05/dez/1852	96ª pacotilha “que série de fiascos”!	Sobre a série de fracassos de York – cita Baderna

1853

CME	01/mai/1853	118ª pacotilha p.1	Críticas a diversos artistas, inclusive Baderna
DRJ	07/mar/1853	Espectáculos p.4/ Theatro Provisório	Anúncio de Baderna e novo baile <i>A Cigana</i>
DRJ	08/mar/1853	Espectáculos p.4/ Theatro Provisório	Anúncio novo terceto com Baderna etc.
JCO	10/abr/1853	Folhetim p. 1 e 2/ A Semana	Sobre os bailes de mascarados e notícias
CME	01/mai/1853	Communicado	Sobre os benefícios
CME	01/mai/1853	Correspondência/ Theatro provisório	Reclamação sobre as <i>assuadas</i>
JCO	01/mai/1853		A “indecência” de Baderna
JCO	15/mai/1853		Partidos em confronto
JCO	14/jun/1853	Folhetim p. 1 e 2/ Cia Lírica – Luiza Miller	Crítica
JCO	16/jun/1853	Theatros p.4/ De S.P.de Alcântara	Anúncio
DRJ	24/jun/1853	Espectaculos p. 4/ Theatro Provisório	Anúncio com elenco
DRJ	23/jul/1853	Espectaculos p.4/ Theatro Provisório	Cia. Lyrica e anúncio (Baderna)
JCO	14/ago/1853	Folhetim p.1/ A Semana	Ironia: o teatro em lugar do catecismo para as moças

JCO	04/set/1853		Ironia – “Reinam as danças”!
CME	1/dez/1853		Hiperbólico

1854

CME	10/jun/1854	Publicações a pedido p.2/ Theatro de S. Francisco	A chegada de novos artistas estrangeiros
CME	11/jun/1854	Comunicado p.1/176ª Pacotilha	Idem acima (Baderna)
APL	16/jul/1854	Seção Miscelânea	Contrato c/ Baderna
CME	23/jul/1854	Páginas menores p.1 e 2/ Revista da Semana	Sobre o teatro em geral e sobre Baderna

1855

CME	13/mai/1855	Folhetim	Os pés femininos / sobre a litogravura da “rainha”
CME	12/jul/1855	Publicações a pedido p.2/ Theatro Lyrico	Sobre bailarinas x cantoras

1859

JCO	12/jun/1859	n.161 p.1/ Os engraçadinhos dansarinos do Alcazar Lyrico	Crítica a um trio de bailarinos juvenis
CME	25/set/1859	n. 262 p.4	Anúncio do Alcazar

década de 1860

DRJ	21/nov/1864	n.320 p.4	Programação do Alcazar
DRJ	01/jan/1865	n.1 p.4/ Theatre français	Programação do Alcazar
SIL	23/jul/1865	nº241, p.3/ Alcazar lyrico- Mlle. Solange	Rakima, jovem contratada aos 14 anos.
SIL	08/abr/1866	6ºanno,n.278,s/p	Boatos sobre transformar TSP em café-concerto
SIL	30/ago/1868	Anno 9, n.403/ A Aimeé – partiu!	Sobre a partida de Aimée
SIL	10/jan/1869	Anno 9 n.422 – Dr. Semana (Machado de Assis)	Sobre o Alcazar e o cancan

década de 1870

VFL	18/mar/1871	n.163 p. 503/ Theatrolices	Nota irônica
VFL	08/abr/1871	n.171 Theatrolices	Sobre teatro em geral
JCO	20/ago/1879	Folhetim p.1/ Theatro lyrico	Crítica de “Ainda” / bailarinas gordas
RIL	14/jul/1877	Anno2,n.7.p.3/ Resenha theatral	Sobre Candiani (aposentadoria)
RIL	29/set/1877	n. 84, p.3/ Resenha theatral	Alcazar reinaugura com outro nome
RIL	13/out/1877	n.86, p.3	Idem acima
DRJ	08/abr/1878	Anno 61,n.2,p.3/ O amor da Actriz	Sobre as atrizes em geral
DRJ	08/abr/1878	Idem /A 1ª apresentação	Como uma atriz falando de si
DRJ	08/abr/1878	Idem/ A Parisiense	Sobre a mulher parisiense

década de 1880

década de 1890

OPZ	20/fev/1891	n.3223 p. 2/ Artes e artistas	Cia italiana de canto
-----	-------------	-------------------------------	-----------------------

O ARTISTA.

PUBLICAÇÃO SEMANAL SOBRE THEATROS.

O ARTISTA publica-se todos os Sabbados, na Typographia PHILANTROPICA rua do Lavradio n. 44.

Os Srs. assignantes podem dirigir suas reclamações à mesma Typographia.

*Estas verdades singellas
Sem artificio ou conceito
Pode-as lêr qualquer sujeito
Mas se vir que algumas dellas
Lá pela roupa lhe toca
Tape a boca.*

P. CASRAL.

Recebem-se assignaturas n'esta Typ., na loja do Sr. Amorim & Pinto, Praça da Constituição n. 54, Ourives n. 21 e 73 B.

Vendem-se os numeros que trouxerem caricaturas a 200 e os que não trouxerem a 120 rs.

AO SR. ARAUJO.

Todos os dias lêmos os principaes periodicos desta côrte, e todos os dias temos procurado resposta ás perguntas feitas nos Artistas n.ºs 2 e 3. A Revista Theatral já nos tarda;—responder-nos ha ella? veremos.

Se o Sr. A. não tiver respondido até terça feira 9 do corrente por si ou pela directoria, se em consequencia deste desprezo palpavel da opinião do publico, a sociedade dos accionistas se não reunir para fazer o seu dever, cumpre-nos dar resposta a nós mesmo, e contar-mos ao publico quaes são as razões e os motivos de tudo isto!...

COMPANHIA DRAMATICA.

Domingo passado tivemos no Theatro de S. Pedro, o drama, ou antes a alta comedia Luiza de Lignerolles!—as honras da noite pertencerão á senhora Grata: a quem coube a parte de Luiza, Luiza é boa, espirituosa e ciumenta, a generosidade, o ciume, o amor maternal, e o amor de esposa, amor quasi devoção pelo seu Henrique, eram os sentimentos que a senhora Grata tinha a pintar na sua fisionomia: a senhora Grata comprehendeu perfeitamente a parte que tinha a desempenhar foi como Luiza cheia de espirito no primeiro acto, como ella ciumenta generosa e boa; tem um grande conhecimento de scena, e na sua fisionomia vimos pintada a verdade, que é na nossa opinião, o mais que se pode desejar.

A Senhora Maria Soares, Cecilia, tambem comprehendeu o pensamento que dirigiu a pena do auctor do drama no desenho de seu character. pelo menos no dialogo do 3.º acto esteve afinada sempre com a voz da senhora Grata.

O senhor Gusmão não nos deixa ver a imaginação exaltada de Henrique nem as suas maneiras, fortes, arrebatadas, mas sempre naturaes, aquelle Henrique é um ente que ama porque não pode deixar de amar, o homem assim tem sempre uma especie de vazio no coração que é necessário encher, mas o Sr. Gusmão, comprehendendo a parte, não foi como desejavamos. Não é aquelle o seu genero, o Sr. Gusmão é um centro e não um galã.

O senhor de Lignerolles — Amaral — foi bem como vae quasi sempre, mas achámo-lo um pouco monotono.

O Sr. Amaral é o honrado velho Sr. de Lignerolles—é o amante de sua filha, deveria talvez mostrar mais força em algumas das suas posições! comtudo se o Sr. Amaral não estivesse tam doente, se tivesse mais força de *polmões* era de certo no seu genero, e na sua escolla o melhor actor do Rio de Janeiro.

O Sr. Reis, *conde de Cerri* representou como devia o seu amor forte, o seu ciume violento, sua vontade de ferro, seu character não desenvolvido, reservado e encoberto por uma frieza estudada. O Sr. Reis depois que deu mais pauza á sua declamação tem conseguido tirar muito mais partido da sua voz.

A alta comedia, Luiza de Lignerolles,

foi geralmente mais bem sabida do que o *Jacques Cœur*, que desejavamos ver de novo em scena: e nós somós de opinião que antes se demore a representação de qualquer drama, do que se apresente em scena sem ser perfeitamente sabido, pois isso faz mal aos actores, sem nos deixar formar idéa dos autores.

Os nossos actores quasi todos tem um defeito grande, e este é de nos dialogos compridos não estarem com toda a attenção necessaria em quanto um fala, e só á espera das deixas. A falla de um deve sempre produzir effeito no outro; — muitas vezes o autor guarda, confiando nos actores, grandes effeitos dramaticos para as scenas mudas, ou para a personagem que apenas ouve.

De se não estar com perfeita attenção resulta que o actor pega nas deixas com um tom differente daquelle que deve; e sendo o dialogo comprido e animado temos forçosamente uma desafinação completa —. O Artista vai continuar com as suas reflexões, e espera que os actores o oíçam sempre que lhe acharem razão. —

Vamos hoje ao Theatro de S. Januario ver o trapeiro de Pariz que sobe á scena em beneficio do Sr. João Caetano; e trataremos d'elle quando podermos, se não nos acharmos com forças de o fazer logo depois da primeira representação.

O LAGO DAS FADAS.

São bem agradaveis á nossa imaginação os contos de fadas, as historias de feitiços e de encantamentos como nol-os contaram na idade juvenil.

Tomaramos nós ter a persuasão de que vivemos n'uma palacio de crystal com uma fada muito bonita, e não tirada do corpo de baile do theatro de S. Pedro, onde apenas se poderia achar alguém para tomar sentido n'uma casa.

As fadas são uns seres encantados, ligeiros, vaporosos, ora fugindo nos ares, ora nadando sobre a superficie dos lagos, como nos dizem os poetas, que são os que entendem, que sabem dessas cousas; e as fadas do theatro de S. Pedro, exceptuando duas ou tres, são uns objectos compactos, massivos, pesados, os entes enfim mais prosaicos do mundo.

Já dicemos que havia excepções, e uma muito honrosa é a rainha desses seres dançando com a sua sombra á luz moribunda do astro da noite, quando o seu pastorinho namorado lhe levava o véo dos encantamentos.

Vamos tratar do *Lago das Fadas*, baile em 3

actos do Sr. José Villa escolhido para a *estréa* da joven Baderna, e do Sr. Gabrielli.

Nunca se ergueu o panno desse theatro para nos apresentar uma vista mais bem pintada; — o claro escuro das arvores, as montanhas que ao longe se apresentam com uma perfeita illusão optica, as diversas cores que formam as agoas do lago ao por do sol, o bem esbatido de todas, produzem um bello effeito para os entendedores da arte, e mesmo para aquelles que o não são; mas para que não haja cousa alguma perfeita nesse theatro foram collocar nessa mesma scena uns bastidores menos mal pintados, mas velhos, e feitos de proposito para representar uma floresta alegre o que não serve de outra cousa mais do que de diminuir em grande parte o effeito que nos causa semelhante vista.

Os Srs. Picozzi e Tagliabue não tem culpa disso; são dous artistas de merecimento: oxalá que os deixem trabalhar, e que os não façam pintar scenas em menos tempo daquelle que é necessario, ou que não lh'as tirem das mãos antes de acabadas, como é costume fazer-se.

Vimos erguer-se do meio das agoas a Sra. Baderna, rainha das fadas, joven, bella, graciosa, e tendo o poder de com seus accenos delicados e persuasivos, tornar moveis as immensas quantidades de arrobos que pesam as suas companheiras.

Antes da *estréa* desta joven estavamos já prevenidos a seu favor pelo que tinhamos lido nos jornaes estrangeiros, e a sua aparição veio mais firmar-nos uma opinião já feita, do que causar-nos uma surpresa.

A Sra. Baderna é uma bailarina da ultima escola, tem uma firmeza espantosa, um corpo modello e extremamente flexivel, bastante agilidade e muito vigor; poderíamos, e sem susto que nos desmentissem, chamar-lhe bonita, mas não queremos por ser isso uma cousa que muitos lhe terão dito já, e que ella deve saber. Todas as suas posições, a maneira porque no solo se sustenta num pé só, e a graça e delicadeza com que acompanha todos os seus movimentos não nos deixam muito que desejar, e muito mais porque a Sra. Baderna não tem com quem possa dançar como desejaria.

O Sr. Gabrielli pôde ser, acreditamos mesmo que seja um bom bailarino, pareceu-nos ter-lhe conhecido methodo e leveza; a sua estatura é regular, e apropriada para a sua arte, contudo está fraco, não pôde sustentar a Sra. Baderna em todos os seus grupos, em todas as suas posições elegantes, e verdadeiramente artisticas.

O Sr. Gabrielli começou a padecer na viagem, e mal chegou a este paiz foi logo acomettido de febres — razão porque, mal se pôde fazer um juizo a seu respeito, e deve merecer do publico a maior contemplação.

No *Jornal do Commercio* do 4.º deste mez lêmos uma correspondencia estabelecendo uma comparação entre Mme. Trabatoní e a joven Baderna... Nós não faremos comparação alguma; são filhas de uma escola differente, são duas habéis bailarinas, e desejaríamos vel-as dançar juntas. Gostamos porém mais da escola que segue a joven Baderna; não ficamos indecisos em firmar a nossa opinião nesse ponto, assim como em julgar mais artisticas e mais delicadas todas as suas posições.

A Sra. Baderna foi applaudida com os applausos espontaneos da ilha da Independencia, e por quasi todos os espectadores que se achavam no theatro, e ha de continuar a sel-o, pois é incontestavel o seu merito, e o conhecimento que tem da sua arte.

Á luz do luar, no final do primeiro acto, apresentá-nos uma vista verdadeiramente poetica. A Rai-



uha das fadas, dançando com a sombra, é uma idéa muito linda, se por acaso não é nova. A lua que se ergue, enchendo de seus raios pallidos esse lugar encantado, produz um effeito admiravel sobre as aguas do lago, e quasi que uma illusão completa.

Vê-se contudo a necessidade de ensaiar mais vezes a maneira de collocar o material incendiado, e de se marcar a quantidade necessaria de que se deve dispôr, porque na primeira noite a luz não foi certa: umas vezes tornava-se muito clara, e outras escura de mais, o que se poderia fazer com mais effeito, se a lua se não erguesse n'um céu limpo de nuvens. Na segunda noite a lua elevou-se menos; sua luz foi mais frêuxa, ou o theatro estava menos escuro, mas quanto maior fôr o escuro da sala, mais sobresahirá o effeito do luar.

Vimos com contentamento a vista do 2.º acto; tem ella, na nossa opinião, toques superiores á primeira: a ponte e uma parte de um castello feudal que figura no primeiro plano da pintura ao lado esquerdo do espectador, e toda a parte do lado direito, são admiravelmente pintadas, e formam um effeito muito agradável com a optica que embelleza o resto da vista.

A ultima scena, isto é, a habitação das fadas é talvez a que deu mais trabalho aos pintores, mas não é para nós a de mais merito, não obstante ter mais contorno e apparecer bem illuminada.

Consta-nos que ao Sr. José Villa coube tambem dirigir a illuminação das scenas, de sorte que bem pouco ficou ao machinista, e o que ficou foi mal feito.

A Rainha das fadas ergue-se de vagar de mais do meio das aguas; as suas companheiras fazem uma bulha na passagem pelo lago, que parecem ser conduzidas em carroças, e estas faltas são imperdoaveis, porque pertencem, por assim dizer, ao A. B. C. de um machinista.

A composição e a idéa do baile não é uma grande cousa, mas um baile não se póde compôr com duas bailarinas e dous bailarinos. — Um baile carece de mimicos, e o theatro não os tem; carece de uma cousa que se chama — corpo de baile — e é cousa que não ha. Lembrando-nos porém que o Sr. Villa lutou com todas estas difficuldades, não duvidamos dar-lhe os parabens por ter conseguido, mesmo d'aquele modo, levar a effeito a sua composição.

O SULTÃO.

DE A. F. DE SERPA,

*Signor di centopopoli,
Di cento belle sposo,
Tuto che il Tasso germina,
E accoglie il Cuspio ardoso,
Tuto e vassallo a té.*

*Sarrà guaciali assirià
La voluntà soospira
Ferre tra il nappi e al tremito.
Della gioconda lyra,
Calamo i sogni al rê.*

MORELLI. — Il Sultano.

*Estava o bruto sentado,
Com seu pernil encruzado
Sobre um molho de capim!...
Com seu turbante mourisco
A cara cheia de sisco.
E as settas — mesmo arisca.*

*Não escuta escravos miseros;
Só dous pretos por janisarcos
O guardam de vez em vez;
Tudo que entra, a fronte arrisca.
Que o sultão ou joga a bisca,
Ou aprende então francez.*

*Eunuco pagem da Arabia
De servil, noventa labia,
Um lundum cantava assim;
Cantava em sua guitarra
Como cantava o Bandarra,
Como ralhava o Pim-pim:*

— *Tu és o sol do deserto,
Cupido por quem eu verto
O pranto da adoração;
O tabaco dos tabacos,
O maior caco dos cacos,
O mais gamenho sultão!...*

*Queres reinar onde outr'ora
Na terra dominadora
Petarcha e Tasso cantou,
E deixas triste Paincyra
Como a quebrada saphyra,
Cujo valor acabou!...* —

*Assim o pagem cantava,
E o bruto jaca cortava,
Que era mesmo um entremez:
Entrou Sara a — favorita —,
Formosa, bella Israelita,
Vinha ensinar-lhe francez!...*

O ARTISTA.

Quando se publicou o Artista, quizeram dar ao Sr. Romeiro as honras da composição, e nós rimos, — fizeram-nos depois vendidos não sei a quem, e nós rimos com a consciencia certa do nosso orgulho que até repelle conselhos; — recursos não os percisavamos, se os percisassemos tinhamos amigos a quem os pedir, e não os acceitariamos de quejandos.

Tivemos offercimentos que regeitamos, e desafiámos quem nos prove o contrario.

O Artista nasceu redigido por nós, e pago por nós, mas como não sahe á luz para se distribuir *gratis* teve compradores e assignantes, e logo no primeiro numero cobriu as despezas da impressão tanto, que hoje que publicamos o n. 5. podemos assegurar aos nossos assignantes que o Artista não acaba, só se por elles for abandonado; — que ha de augmentar de formato, e de assumptos ampliando a sua missão, e que irá empregando os meios de que fôr dispondo em tornar-se mais bonito, mais digno de apparecer.

Agora dizem que é a Sr.^a Ida que paga as despesas do Artista, assim está escripto no *Clarim Echo da União*, que também deu em fallar de Theatros!... Somos comprados pela Sr.^a Ida! ora esta!... É preciso para dizer cousas assim de duas uma cousa.—ou não ter lido o nosso periodico, ou não entender o que elle diz, no primeiro caso achamos uma loucura escrever, no segundo temos dó do escriptor!...

O Artista já tem mais lucros do que despesas, não é de ninguém, ninguém está ao abrigo da sua critica.

Se elogiamos a voz, o methodo de cantar, e o conhecimento profundo que a Sr.^a Ida tem da scena, não nos agradeça a cantora porque dizemos uma verdade, que negal-a provocaria mais depressa o riso da artista do que lhe produziria agastamento!

Fomos dos primeiros que o escrevemos e a nossa opinião não tem mudado. —A Sr.^a Ida no Theatro de S. Pedro, é a melhor cantora que tem pizado aquelle palco.—fóra do Theatro é como toda a senhora de suas acções, dona do seu coração, mas dentro do Theatro, desde que entra até que sahe as portas daquelle estabelecimento, está sujeita, como todos os outros, á censura do jornalista que vê tudo e não tem contemplação com pessoa alguma, nem para calar o que deve dizer, nem para dizer o que deve calar.

O Artista pede que o accuzem severamente quando o julgarem parcial, mas nem o Artista é a Bandeira Branca, nem a Sr.^a Ida tem a menor comparação com a Sr.^a Mugnai! A primeira não carece de pagar as despesas de qualquer periodico, para que a elogiem, a segunda precisava que se forcejasse para mostrar pela imprensa as bellezas de uma voz, que não se escutavam no Theatro.

A Bandeira Branca porém sahio debaixo da mesma influencia, do que sae hoje a Revista Theatral, e alguém nos dice que não produziu o effeito para que fôra creada.

A Sr.^a Ida não precisa pagar as despesas de qualquer jornal para se fazer justiça ao seu merecimento, todos os que

não forem como o Lustre do Theatro, todos os que não quizerem avançar dispropósitos, erguendo acima dos artistas da companhia nova, as sombras de alguns que foram e de outros que nunca foram, hão de reconhecer o merecimento da Sr.^a Ida.

Verdade é que o Theatro de S. Pedro tem visto artistas mais applaudidas que a Sr.^a Ida, como por exemplo a Sr.^a Candiani (ao principio) e Meréa, mas essas nunca tiveram applausos mandados dar, ou pagos por alguém!...

Se os não percizavam, muito menos os percizaria a Sr.^a Ida, que teria provocado um delirio theatral, se alguém por máo, não tentasse atil-a ao carro de suas glorias!...

COUZAS AD INIADAS.

Irão á scena os Alasnadieris, quando estiverem esquecidos, só para ver se é possível desacreditar esta sublime producção de Verdi.

Quer-se dar ao Sr. Tati a parte de Carlos V. no Ernani, tirando-a ao Sr. Costa a quem compete. Acreditamos porém que os artistas da companhia nova somente cantarão com os seus companheiros e que a Sra. Ida não consentirá em cantar aquella sublime opera com alguém da companhia antiga, mesmo para o não arriscar aos effeitos de uma desapprovação geral.

DECLARAÇÃO.

A direcção declara indifferidos todos os requerimentos das pessoas que até hoje tem solicitado a honra de serem estampados neste jornal.

MYTHOLOGIA?

Psyché era a deusa do deleite, e como o seu nome significa alma ou coração, teve esta deusa umas contas de cifras com o deos d'amor, elle porem arteiro e travesso, diverte-se em empregar setas nos algarismos que lhe trazem á imaginação uma idéa prosaica.

RIO DE JANEIRO,

Typ. Philantropica, rua do Lavradio n. 24.



O BELLA-FLORE,

JORNAL DE INSTRUÇÃO E RECREIO.

VOL. I.

SABBADO 6 DE OUTUBRO DE 1849.

N. 27.

O FILHO DO PROCURADOR, OU A VICTIMA DO AMOR FILIAL.

(ROMANCE ORIGINAL.)

VIII. — Um conselho paternal.

O mez negro é o mez negro.

E. SUE, *Theresa Dunoyer.*

— Attrahião, animavão as pessoas de espirito enfermo, de coração partido e de intelligencia debilitada....

E. SUE, *Judêo Errante.*

— Não façais de padre comigo, meu compadre; o que mais vos interessa é ver a minha conversão operada por um frade da vossa ordem, bem o conheço; uma conversão como esta bem pôde produzir-vos mais um cento de fieis, e vale a pena.

E. SUE, *Plik e Plok.*

Corria o mez de novembro, esse mez triste e lugubre, consagrado aos finados, em que só se ouve o funebre dobrar dos sinos e os canticos dos mortos, e em que a tristeza, as lagrimas e as saudades reinão em toda a parte.

Tinha decorrido um mez depois que Luiza falleceu. Paulo, mais que nunca, estava triste, não pela perda de sua es-

posa, que, comquanto lamentasse, não a amava todavia a ponto de prantear para sempre a sua morte, mas sim por não ter tido ainda noticia alguma de Maria....

De Maria.... a quem elle dedicou o seu primeiro pensamento de ventura depois que lhe passou a dôr que sentio pela desditosa sorte de Luiza.... de Maria.... que elle concebeu uma vaga esperanza de encontrar logo que se vio livre.... de Maria, emfim.... com quem desejava partilhar essa inesperada fortuna que sua mulher lhe deixou, que tantos meios lhe proporcionava para reparar a sua desgraça passada, e que entretanto nenhuma vantagem lhe ministrava então, visto elle não ter prazer algum em a desfrutar só.

E pois Paulo, desprezando soberanamente essa riqueza que o não tornava feliz, com um estoicismo não vulgar em nossos dias, e para evitar penosas recordações, abandonou a casa de Botafogo, onde tivera lugar a festa do seu casamento, e veio morar em casa de seu pai, que era sita na rua da Gloria, sem ostentar luxo algum, habitando o seu aposento de rapaz solteiro, que seis

ou sete mezes antes ainda o vira alegre e feliz....

Mas é que também esse aposento, simples e modesto, tinha para elle inestimavel valor.... trazia-lhe recordações ternas, melancolicas e doces do tempo em que sua mãe e sua prima vinhão nelle passar longos serões emquanto lhes elle lia em voz alta algum romance, e do tempo em que, estando doente de febre escarlatina, esse contagio que dizimou a população desta cidade em 1843, sua mãe e Maria velárão incessantemente junto de seu leito com a maior solicitude, bem como carinhosamente o sustentavão pelo braço quando, em convalescença, dava elle seus pequenos passeios pelo quarto....

Ah! e essas recordações erão para o pobre moço uma ventura... mas uma ventura triste, mas uma ventura amarga, se com esta antithese se póde exprimir essa satisfação melancolica que de nós se apodera quando recordamo-nos da felicidade passada.... Era porém a unica que elle podia ter... e feliz d'elle por não ter ainda perdido a memoria!

E todavia... cousa singular!... o mez de novembro augmentou-lhe a tristeza... nem mesmo uma só vez um desses sorrisos suaves, que tão encantador o tornavão, errou em seus labios... elle proprio não sabia explicar esse phenomeno... Seria um presentimento?

O Sr. Raposo, homem ambicioso e de consciencia elastica, como já sabemos, havia-se consolado depois da morte de Luiza, lembrando-se da immensa fortuna que seu filho herdára, e cujo brilho, por assim dizer, reflectiria também sobre elle, e suffocando seus remorsos, ou procurando esquecê-los, se é que uma vontade energica os póde vencer.

E portanto vê-lo-hemos agora conversar intimamente com seu filho, o frade, seu confidente, sem que ao menos alludisse uma só vez aos remorsos ephemeros, se assim se póde dizer, que sentio quando presenciou o fim tragico de sua victima...

— E' boa a minha lembrança, meu pai, insistia o frade observando o effeito que suas palavras produzião no velho, de uma cajadada matão-se dous coelhos, como se diz trivialmente.

— E' uma verdade... mas...

— Tendes escrupulos, meu pai?...

O superior do meu convento vos absol verá de tudo... porque não só arrancamamos uma alma perdida ao diabo... como também essa immensa fortuna que vai ser dissipada em loucuras servirá para obras pias...

— E' ainda verdade...

— Então, meu Deos! porque hesitais?

— Tu bem o sabes... depois do sacrificio que elle fez... seria crueldade... ingratição...

— Ora, meu pai! Vm. não parece o que era! a modo que está mudado!

— Mas não vês, homem de Deos ou do diabo...

— Obrigado, meu pai...

— Não ha de que... Mas não vês que deve a gente ser sempre reconhecida... e...

— Essa é boa, meu pai! E quem lhe diz que não? Além de que, nós não o obrigamos... Se elle quizer voluntariamente, sim; senão, não.

— Mas, forçoso é confessar, na disposição de espirito em que elle se acha... esses conselhos serião perfidos e insidiosos...

— Qual, meu pai! Digo-lhe que haverá resistencia, e forte... Demais, o fim justifica os meios... e o nosso é duplamente para bem d'elle, porque, além de achar o allivio de suas mágoas na solidão, também verá essa boa fortuna, que pretende por certo gastar bem loucamente, empregada em suavisar a miseria de muitas familias pobres, sendo elle quem terá as bençãos e agradecimentos desses infelizes, porque em seu nome é que se farão as esmolas...

— Lá isso é verdade... é o que eu também faria...

— Em summa, meu pai, quanto ao reconhecimento que dizeis deveis ter pela dedicação d'elle, mui bem sabeis que, se esses genios exaltados, assim como em um momento de desvario dedicão-se até o heroismo, também são capazes, por exemplo, de matar a quem quer que seja, se isso lhes passar pela cabeça... O reconhecimento por aquelle motivo deve ser modificado pelo receio deste... São genios de que a gente se deve servir sem os tolerar... são como esses instrumentos de que se serve um operario, mas com cuidado, porque á menor negligencia tornão-se mortiferos... E' por isso que a minha opinião

é que não se deve reconhecimento por uma acção que elles fazem como farião outra qualquer...

— Em certo modo tens razão...

— Pois fica assentado... experimentemos... Se elle quizer... muito bem... senão, tambem abandonaremos a empreza. Nisto nenhum peccado commetemos, parece-me, porque obramos para maior gloria da religião... mas quando alguma alma *timorata* como a *vossa*, meu pai, veja nisto uma grande culpa, ha frades e padres em abundancia com poderes illimitados para absolver e tranquillisar essa timida ovelha do Senhor...

— Bem sabes, João, que caso eu faço dessas patranhas...

— Oh! meu pai! exclamou o frade refinando a hypocrisia, não vos suppunha tão incredulo... duvidais dos preceitos e dogmas da nossa santa igreja!

— Meu filho, disse o procurador sorrindo-se com finura, aproveitaste bem as minhas lições... mas comigo é escusada a tua hypocrisia... Fallemos claramente... se Paulo fôr ser frade, quanto pretendes para ti de sua fortuna? Não te entendi, heim?

— Oh! meu pai!

— Anda... falla...

— Já que o ordenais, vós que sois meu pai e senhor, obedeço... Pretendia um quarto de sua fortuna, não para mim, a isso se oppõe a humildade e pobreza que devo ter, mas para soccorrer a miseria... a infancia desvalida... e...

— Basta... já sei o resto... não queres mais nada?

— Para mim, não, meu bom pai...

— Ah! para o teu superior, creio eu.

— Justamente... Além do patrimonio de Paulo, dar-lhe-heis um sexto da fortuna deste...

— E' razoavel...

— Oh! se é! E isto porque desejo que o nosso convento se apresente nas nossas festas com a pompa devida ao templo do Senhor... e tambem que se comprem alguns *escravos* para o serviço do convento, porque estamos muito pobres... a heresia cresce... cresce espantosamente... os tempos estão calamitosos...

— Bem... eu darei o que me pedes ao teu superior... em troca da absolvição... bem entendido.

— Sem duvida elle vo-la dará... e prestará a sua coadjuvação, que, crede-me, meu pai, não é para desdenhar, ao negocio, eu vo-lo prometto. Além de que, se eu tanto insisto nisto, é porque cumpre adoçar-lhe os beijos... Bem sabeis, meu pai, que, depois da ultima revolução (*) que houve lá no convento, somos severamente vigiados e castigados... é preciso pois ter sempre o superior por amigo para o que fôr necessario... mas... bem vêdes, meu pai, que este negocio não ha de ficar só em palavras...

— Oh! bem sei!... já me tinha admirado de não me pedires uma segurança... és muito fino... mas quem sahe aos seus não degenera... Queres um papel de divida fantastico... mas em fórmula, não é?... Pois tê-lo has quando fôr tempo... Não tens mais disposições a fazer do resto da fortuna?

— Oh! não, meu pai! Esse fica para fazerdes com elle os beneficios que vos aprouver, não esquecendo este vosso indigno filho, que pretende *desfradar-se* quando tiver alguma fortunazinha particular para viver, porquanto deveis lembrar-vos do proverbio: « A caridade bem entendida principia por casa. »

— Veremos, respondeu o procurador sorrindo-se com orgulho por ver que suas lições tão bem fructificavão, pois tudo bem considerado, sou eu quem *ha de pagar as custas a final*...

— Portanto, mãos á obra! Meu pai, mandai-o chamar para eu principiar a convencê-lo.

— Pois sim.

O velho tocou uma campainha, e appareceu um preto, a quem elle ordenou que fosse chamar Paulo.

Dahi a pouco appareceu este.

Seu rosto estava macilento e magro, denotando grande soffrimento... A molestia do moço progredia.

— Senta-te, meu filho, disse o procurador com tom solemne e ao mesmo tempo affectuoso, temos que conversar...

Paulo obedeceu.

O frade examinava-o attentamente.

(*) Ultimamente tem havido bastantes revoluções nos conventos desta cidade, as quaes se tem tido o cuidado de não publicar... Desgraçadamente para nós ainda não tivemos o prazer de assistir a uma... Essas revoluções beatas hão de ser interessantes!

— Meu filho, proseguio o procurador com ar magistral, tenho notado que desde a morte de tua mulher tens andado tristissimo... tua dôr tem sido bem acerba...

— Meu pai... já antes disso ella era...

— Ah! é verdade!

— Tendes bem pouca memoria, meu pai, observou Paulo com azedume.

— Que queres, meu filho! Um pobre velho que tem tanto trabalho para ganhar honestamente a vida, como eu, pôde lá lembrar-se de tudo! Mas, seja como queres: tua dôr data desde o momento em que tão corajosamente tu sacrificaste tua ventura ao meu socego. Oh! isto é que nunca me ha de esquecer...

— Meu pai....

— Desde esse momento data a tua dôr, repito, porque para sempre perdeste aquella que amavas... sim, para sempre, pois, segundo todas as probabilidades, minha sobrinha é morta. Tua dôr pois é cruel e justa.... mas não cabe nas forças de teu pai o remedia-la... Oh! meu filho! exclamou o procurador com voz que embalde procurou fingir commovida, e limpando uma lagrima que nem apparecia. Meu querido filho, se possivel fôra fazer-te feliz, não hesitaria em sacrificar minha fortuna.... minha vida.... mas todos os esforços de um pai naufragão contra o escolho do impossivel.

— Obrigado pelos vossos bons desejos, meu pai, respondeu Paulo seccamente.

— Habilmente representado! pensou o frade. Eu não o faria melhor.

— Mas, proseguio o Sr. Raposo esforçando-se debalde por fazer apparecer a lagrima rebelde, se um pai não pôde vencer o impossivel para fazer feliz seu filho, ao menos pôde aconselha-lo a supportar a desgraça....

— Só isso, meu pai?

— E indicar-lhe os meios de abrandala.

— E descobristes algum para a minha, meu pai!

— Sim, Paulo... A' força de muito pensar, pois tua tristeza me tem muito penalizado; achei que o unico allivio para ella é a solidão....

— E' verdade, meu pai... o mundo e seus prazeres me desgostao.

— Pois bem, meu filho! exclamou o

procurador com ar triumphante. A' vista do exposto e do que acabas de dizer... tenho um bom remedio para te furtares ao mundo e a seus prazeres... Eu t'o aconselho... faz-te frade!

Tão ex-abrupta e inesperada veio esta proposição, que Paulo olhou para seu pai como quem não entende o que ouve.

— Sim, meu mano, ajuntou meigamente o frade, só n'um convento encontrarás essa solidão tão cara aos que padecem, e que tanto anhelas, e o esquecimento das tuas dôres no serviço do Senhor...

A raiva, o desprezo, o odio e a indignação pintáram-se successivamente no semblante de Paulo.

— Fazer-me frade! bradou elle com voz de trovão e com os labios tremulos de colera. Fazer-me frade! vós não pensais no que dizeis! Eu que não sou beato nem hypocrita abraçar uma vida esteril e egoista! Segregar-me do mundo que aborreço, sim, mas que lastimo, para tornar-me inutil ao meu semelhante, usando só de uma gyria estudada com os que soffrem, sem lhes dar as consolações que vigorão um espirito abatido, nem mitigar delicada e secretamente seus deploraveis infortunios! Dar um voto de castidade na firme intenção de viola-lo, pois só estando-se louco é que seriamente se pôde fazer este irrisorio voto!... Eu ser frade! continuou dando uma gargalhada convulsiva. Frade! usar hypocritamente de uma linguagem em que não acredito!... Em pretenciosos e illogicos sermões assacar sobre o meu semelhante os mais horriveis sarcasmos.... a mais cruel zombaria o mais insultante desprezo! Inverter os mais santos preceitos do Evangelho.... o sentido das palavras de Jesus-Christo!... Ostentar uma humildade apparente e enganadora enquanto o coração está cheio de fel, odio, inveja, orgulho, ambição e avareza!... E dizerem que entre elles é que ha a verdadeira tranquillidade e esquecimento de todas as dôres... entre elles.... Irrisão!... que tudo é curiosidade, intriga e discordia! Ser frade!... Dar-lhes a minha fortuna e a meu pai, que é tão hypocrita como elles, pois agora comprehendendo os fins do seu *conselho paternal*, para uns ostentarem sua torpe ociosidade, e outro fazer as mais

indignas usuras, quando eu posso despendê-la tão nobre e generosamente! Oh! infames!

Esta violenta colera esgotou as forças de Paulo; elle cahio sobre uma cadeira, tremulo, fóra de si, anhelante, quasi suffocado.

Os dous hypocritas estavam mudos, boqui-abertos, espantados por essa medonha e repentina explosão de uma justa indignação...

Olhavam para o nobre e varonil semblante de Paulo, então divinamente bello de animação, ousadia e entusiasmo, que lhes infundia medo como a luz ao que sempre permaneceu nas trevas... com vago e inexplicavel terror...

Ainda esse torpor os dominava, quando entrou na sala uma mulatinha (uma das que vimos na noite do casamento de Luiza) trazendo uma carta, a qual chegou-se a Candido, dizendo-lhe timidamente:

— *Nhônô* Paulo, aqui está esta carta que um preto, que não me disse de quem era, trouxe.

Esta voz tirou Paulo do seu anniquilamento.

— Quem será o que me importuna? disse recebendo machinalmente a carta.

Mas, olhando para o sobrescripto, estremeceu de alegria:

— E' della! é della! O' meu Deus! eu morro de alegria! exclamou com tom de prazer indizível.

E precipitadamente abriu a carta e leu o que se segue:

« Meu bem amado Paulo.

« Se ainda vos lembraís da pobre orphã que tão cruel foi para com-vosco... oh! não a crimineis... ella tudo ignorava... e tem sido bem cruelmente castigada... vinde receber o seu ultimo abraço e derradeiro beijo... e perdoar-lhe, porque muito carece de perdão a

« Vossa de coração,

« MARIA. »

« P. S. O portador vos dirá onde moro. »

— E esse preto ainda está ahi? gritou Paulo para a mulata desatinado.

— Sim, senhor.

— Manda-o esperar... Vai dizer a Pedro que aprömpete o meu cabriolet.

Era este a unica cousa que Paulo comprou depois de rico para sua commodidade.

A mulatinha obedeceu immediatamente.

O procurador e o frade nada comprehendêrão do que acabava de passar-se. Este, com uma cara que fazia dó, murmurava de beijo cahido:

— Ficámos mamados! ficámos mamados!

O procurador aventurou-se a dizer:

— O que é que te aconteceu, Paulo? Onde vais com tanta pressa?

— Para algures ou para nenhures que vos importa, meu pai?... Creio que não estou em idade de vos dar contas de minhas acções...

E voltando-lhe as costas, sahio deixando-o desapontado, e murmurou entre dentes:

— Oh! se ella está enganada... se não morrer... eu vos direi de que modo hei de servir a Deos!

.....
Dahi a pouco, serião quasi sete horas da noite, um cabriolet rodava pela rua da Gloria levando comsigo Paulo.

Logo que chegou ao Aterrado, o moço apeou-se, ordenou ao boleeiro que o fosse esperar no largo do Rocio, defronte do theatro de S. Pedro, porque queria desviar-lhe a attenção, e encaminhou-se apressadamente para uma casa terrea, cujo numero o portador do bilhete de Maria lhe indicára.

Bateu: uma moça de seus vinte annos, bonitinha, moreninha e coradinha appareceu, perguntou-lhe pelo nome, e uma vez satisfeita sua pergunta, abriu-lhe a porta, e elle entrou.

A moça o conduzio ao aposento que Maria occupava.

J. DE F. NOVAES.

(*Continúa.*)

Uma hora de serviços dados a um reijusto vale mais que um seculo de orações.

Eu prefiro com os olhos fechados o burro que traz sua carga ao leão que devora os homens. (*Extr.*)

Theatro de S. Pedro de Alcantara.

Début da Sra. Marietta Baderna.

Fallar de gargantas é um pouco mais facil que o contar de pernas, e pernas como as da Sra. Marietta, que são umas pernas poeticas, umas pernas que, embora consideradas do *dominio publico*, pertencem muito á sua dona, que na primeira occasiao em que os *canudos da opiniao publica* desgostarem a proprietaria, esta póde fecha-las hermeticamente, e adeos illusões, adeos *piroetas* interminaveis, em que esta senhora é grande.

Cuidado pois. A Sra. Marietta achamo-la uma artista de muito merecimento, graciosa e muito bonita. E são tres cousas estas que na realidade lhe afianção um futuro de rosas e amores-perfeitos, em que póde dormir á vontade.

Não é pouco. M^{lle} Marietta não pos sue a escola de Elhesser, nem Taglioni; vive de si e tira recursos do seu sorriso perenne, dos seus olhos bolicosos e das suas pernas *fanatisadoras*. Não conhecemos a escola a que pertence, mas não admira muito, visto que pequenos em tudo, a respeito de dança somos um caranguejo; o publico applaude-a, applaude-a muito, e quando o publico gosta, está tudo feito.

O *Artista*, que é um jornal de pretenções á *immortalidade*, ouvimos que a vai classificar o *non plus ultra* na sciencia das unhas dos dedos grandes dos pés pela espontaneidade das *piroetas*. Deos lhe dê muita vida para *desfrute* de

nós todos, que ainda se não vio caturra assim! E' de mais.

Entre a Sra. Finart e a Sra. Marietta não queremos estabelecer ponto de comparação; não podemos, como o *Artista*, assignar logo á primeira vista um *brevet*; o *Artista*, sim, esse que tanto custa uma caricatura do seu *pinta-monos*, como um numero completo de suas idéas, póde dizer o que quizer á vontade, que tudo nos serve para *derrisso*. De ephemera existencia o consideramos: oxalá estas idéas tão tristes não se confirmem!

Continuando com a Sra. Marietta, que já ia por agua abaixo, pedimos desculpa a nossos leitores de não assentar já um juizo critico sobre a bonita bailarina estreada, noticiando-lhes aqui não ser a culpa nossa, visto que a maior duração do *balet* tem l'gar ás escuras!

Que idéa luminosa para o début de outra qualquer que não fosse a Sra. Marietta! Que pechincha para nós se nos intervallos em que se arrasta o corpo de baile o lustre se cobrisse de luto como a todos se cobre o coração ao encarar com certas pernas que por ali andão á tóa como achas de mangueira em campos incultos! Afianço que repugnão excessivamente semelhantes cepos que arrastão-se mais pesadas que um omnibus, e pedimos a protecção das leis contra o abuso immoral do *algodão*, que ainda as torna de maior volume.

Fallaremos dos progressos da Sra. Baderna no seguinte numero. (?)

ACADEMIA PHILHARMONICA.

O concerto dado ultimamente nesta academia esteve grandioso pela quantidade de senhoras que o adornavao, boa ordem como sempre, e alta execução das peças escolhidas para o *soirée* da noite. As honras couberão á Exma. Sra. D. Henriqueta Santos, que com mimo particular executou com a maior propriedade diversas arias, que forão escutadas com religioso silencio, rompendo a final as pessoas convidadas nas mais

vivas demonstrações de apreço ao talento grandioso da Exma. dilettante.

Esta reunião poder-se-hia tornar a mais aprazivel e de maior nomeada no Rio de Janeiro, se se desse mais latitude ao gosto e espirito de sociedade que se torna acanhado pela falta de communição com as senhoras que a frequentão, ainda mesmo nos intervallos, em que bem podião os cavalheiros percorrer com ellas a extensão das salas.

POESIA.

O DESENGANO.

Oh! morte, aonde estás? ó dura morte,
Porque, grata aos gemidos que eu arranco
Deste peito pungido, lacerado,
Não respondes c'um golpe?

Roubas ao pai o filho, o amante á amante,
Um esposo de um larinteiro esteio;
Feres, lanças na campa a mãe que tenro
Seu filhinho amamenta!

Mudas o dia seguinte de uma boda
Em dia luctuoso, e negro crepe,
De pranto humedecido, lanças, dira,
Sobre o toro de hymeneu!

Sim, quem tem no mundo quem derrame
Amaro pranto sobre os frios restos,
Ou quem deixa a prole, a esposa na miseria,
E' que feres, insana!

Não feres desgraçados que humedecem,
Bem como eu, de pranto e sangue amaro
Este deserto asperrimo, d'aurora
Ao do sol negro occaso!

Oh! morte, vem!... não tardes! sê-me grata!
Rasga este peito! despedaça est'alma!
Vibra mil golpes sobre mil feridas,
Mas ah! poupa os felizes!

Poupa, ó morte, os felizes! Não cercês
Do caule seu tão tenro a flôr que adoro!
Deixa que viva *aquella* que me esmaga
Com seus diros desprezos!

Vibra mil golpes sobre as mil feridas
Deste peito sangrento!... No sepulchro,
No mar aos peixes, sobre a terra aos corvos
Lancem meu corpo embora!

Que importa que o cypreste a tosca lousa
Em que eu jazer não obumbre, e que não veja
Piedoso filho, parte de minha alma,
Chorar sobre meus ossos?

Que importa que *ella* passe muitas vezes
Ante o humilde sepulchro, e hi meu nome
Em toscas letras lendo c'um sorriso
Minhas cinzas insulte?

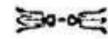
Que importa que essas serpes vis e tedras,
Que m'illudirão p'ra ferir-me, impuros,
Quaes amigos, chacaes, meu corpo exhumem
E pela terra arrastem-n'o?

Tudo eu desprezo! Nada, nada ater-me
A' vida póde mais: tenho tres lustros
E mais quatr'annos, mas desde menino
Meu sangue é fel, veneno.

Tenho dezenove annos, mas sou velho;
Manchão meu rosto bem precoces rugas;
Nas fontes meus cabellos se argenteão,
Do sinciput cahem-me!

Queres, ó morte, que entre os homens seja
Da dôr imagem? que lhes soffra os risos?
Ah! não.... tem piedade! vem! sê breve!
Da vida o fio rompe-me!

F. R.



UM SUSPIRO.

Vai, suspiro, ter tristonho
Ao peito que amor m'inspira;
Faz-lhe ver que só por ella
Meu pensamento d'elira.

Solitario ora vagando
Por este lindo jardim,
Tenho a mente impressa nella,
Sem que se lembre de mim.

Bem vezes neste lugar
Tenho occulto contemplado
A belleza de seu rosto,
O seu todo delicado.

Quero ama-la, não me animo;
Quero fallar-lhe, receio;
A final por esquecê-la
Procuro todos os meios.

Mas coitado de meu peito!
Se sonho, sonho com ella;
Sua imagem se me antolha,
Se acordo lembro-me della.

E em meus tristes pensamentos
A's vezes toco o deliro,
Rendo cultos á belleza,
E dou-lhe um terno suspiro.

Meiga prova que devia
Ser de amor a recompensa;
Mas quero ama-la em segredo
E amo-a assim qual ninguem pensa.

Esta expressão de amizade
Em ti deposito, ó rosa,
Para que quando te colha
P'ra pôr na trança mimosa.

Vês se te animas contar-lhe
O que soffre o peito meu,
O fogo que soube atear-lhe
Os dotes do peito seu.

B. J. BORGES.

A UNS OLHOS QUE EU VI.

Uns olhos eu vi,
Por elles morri,
E logo senti
Amor no meu peito;
Quem pôde deixar
De ver sem amar
E não adorar
Olhar tão perfeito!

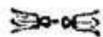
A côr não sei bem,
Mas sei que elles tem
Um certo vaivem
Que os faz reluzir;
E com taes fulgores,
Tormentos e dôres,
Ciumes, amores
Nos fazem sentir.

Pretos, oh! quem dera!
Mas eu só quizera
Que est'alma tivera
Os olhos que eu vi;
Taes olhos a ver
Quizera viver,
Eu quero morrer
Se acaso os perdi.

Pardos não, não erão:
Os astros celestes
Não tem como estes
Lume tão brilhante:
Que val hesitar?
Que serve pensar?
Não posso deixar
De ser seu amante.

Expressão na côr,
Singelo primor,
Disserão amor
Os olhos que eu vi!
Fugir tencionei:
Embalde o tentei;
Captivo fiquei,
Fiquei, não fugi.

M. A. BORDINI.



PORQUE NÃO VOLTAS?

Reviens! Reviens!

LAMARTINE.

E era para mim tua presença
Qual do sol o calor
Que alenta a plantazinha enlanguescida
Da aurora antes do alvor.

E era tua voz como o gorgoeio
Do terno sabiã,
E teu serrar de mão tão expressivo
Que outro igual não ha.

E erão teus accentos tão fagueiros
Como os de minha irmã,
E teu sorrir tão meigo e tão donoso
Qual corada manhã.

E era teu abraço tão estreito
Como o de meu irmão,
E teu olhar tão brando e carinhoso
Que me ia ao coração.

Mas partiste!... Deixaste-me sózinho
Qual rola em viuvez,
E o pranto me seccaste com a esperança
De ver-te inda uma vez.

Em vão porém que espero noite e dia
Sem voltares a mim!
Ah! quanto sem te ver me pesa a vida,
Não é viver assim.

Vem, meu sol; a saudade me enlanguece,
Alento vem-me dar;
E a tristeza que tinge meu semblante
Vem em prazer mudar.

Quero ouvir tua voz fallar-me n'alma,
Quero tua expressão,
E sentir tua mão tão delicada
Travar de minha mão!

Dá-me um riso que só teus labios sabem,
E dá-me um teu olhar!
E aperta-me com força entre teus braços,
E deixa-te ficar.

Mas não voltas? Ventura duradoura
No mundo, não, não ha!
Eterno gozo, bem que nunca acabe,
No céu só se achará!

F. J. DE SOUZA SILVA.

CHARADA.

Em pomposas symphonias,
Em sublimes cavatinas
Envolta com outras notas
Dou que fazer ás meninas. } 1

Tenho grande serventia,
Meu uso é extensivo,
E com dentes que não mordem
Com moças, com velhas vivo. } 2

Venha de subito a palayra,
Não haja meditação,
Seja dita n'um momento,
Sem a menor reflexão.

L. C. DA S.

A explicação da charada do numero antecedente é: — CLARABOIA.

Rio de Janeiro. 1849. Typ. de J. Villeneuve e C.

CORTE. POR UM ANNO... 162000 POR SEIS MESES... 82000 POR TRES MESES... 42000

CORREIO MERCANTIL

PROVINCIAL. POR UM ANNO... 182000 POR SEIS MESES... 92000 POR TRES MESES... 52000

ULTIMAS DATAS. INTERIOR. Para... 2 de setem. Bahia... 27 de setem. Maranhão... 7 de setem. Ceará... 13 de setem. Rio Grande... 15 de setem. Pernambuco... 23 de setem. Porto Alegre... 11 de setem.

PARTIDA DOS CORREIOS. OCHO PUNTO, Goyaz, Malho Grosso, S. João de It-Rel, Valença, Vassouras, Parahyba, Iguaçu, Paty do Alferes, Parahyba, Rio Maria, a Dorea, 1, 8, 11, 14, 21 e 28.

CALENDARIO. OUTUBRO TEM 31 DIAS. LUNAS. Cheia a 2, 19 e 26 m. da man. Ming. a 9, 26 e 31 m. da tarde. Nova a 16, 23 e 30 m. da man. Crec. a 21, 28 e 31 m. da man. Cheia a 21, a 1 h. e 24 m. da tarde.

PARTIDA DOS OMNIBUS. BOTAFOGO.—Ida: ás 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 e 31 da tarde. Volta: ás 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 e 31 da tarde.

CAMBIOS. Cambio sobre Londres... 25 1/2. Cambio sobre Paris... 25 1/2. Cambio sobre Hamburgo... 25 1/2.

PARTE OFFICIAL.

MINISTERIO DA JUSTICA.

Ilm. e Exm. Sr.—E' do meu dever levar ao conhecimento de V. Ex. o que consta das partes officiaes sobre um degraço acontecimento, que teve lugar na villa de Montes Claros de Formigas, na noite de 19 de agosto proximo passado.

MINISTERIO DA GUERRA.

Expediente do dia 18 de setembro. Ao Sr. ministro do Imperio, remetendo-lhe o requerimento proferido do coronel graduado Francisco Xavier Torres, pedindo ser condecorado com a commenda da ordem de Aviz, assim de tomar na consideração que merece.

TRIBUNALES.

CONCELHO SUPREMO MILITAR DE JUSTICA.

Sessão em 3 de outubro de 1849. Processo julgado. Rio—Joaquim José do Carmo, soldado; crime, 1.ª deserção agravada; tendo sido sentenciado pelo conselho de guerra como incurso na pena do art. 1.º, tit. 5.º, da ordenança de 9 de abril de 1805.

EXTERIOR.

PARAGUAY.

Vira a republica do Paraguay Independencia ou morte! Assumpção, 16 de Junho de 1849, anno 40 da liberdade, 29 do reconhecimento explicito da Independencia pelo governo de Buenos-Ayres, e 37 da independencia nacional.

PARTE OFFICIAL.

MINISTERIO DA JUSTICA.

Ilm. Sr.—De ordem des. Ex. Sr. presidente da provincia transmitido a V. S. o officio que ao mesmo diffido o vigario Antonio Gonçalves Chaves, no qual expõe as violencias que diz elle praticadas pelo tenente e soldados da companhia da cavalleria, assim de que informa muito circumstanciadamente sobre todos os pontos d'essa exposição, e declara que as providencias que por sua parte tem dado para manter a segurança individual e punir os autores de tais crimes, como tenho elle logo.

PARTE OFFICIAL.

MINISTERIO DA JUSTICA.

Ilm. Sr.—De ordem des. Ex. Sr. presidente da provincia transmitido a V. S. o officio que ao mesmo diffido o vigario Antonio Gonçalves Chaves, no qual expõe as violencias que diz elle praticadas pelo tenente e soldados da companhia da cavalleria, assim de que informa muito circumstanciadamente sobre todos os pontos d'essa exposição, e declara que as providencias que por sua parte tem dado para manter a segurança individual e punir os autores de tais crimes, como tenho elle logo.

FOLHETIM DO CORREIO MERCANTIL.

REVISTA SEMANAL.

Theatro lyrico.

A opera—Maria de Rohan—pela companhia velha, e o—Barbeiro de Sevilha—pela nova tem sido os espectaculos offerecidos pela directoria ao publico que frequenta este theatro.

Passado o primeiro enthusiasmo, mudadas as circumstancias, quando ou por vontade os actores se retirão, ou por intrigas dos bastidores vem fechadas as portas do theatro, as suas rivales desaparecem como aves de arribação que um momento nos embellezão com a plumagem peregriña; e ella flet reaparece da novo, e de novo é applaudida e victoriada.

ni, e o capitão das guardas do rei, e toda aquella intriga amorosa tão cheia de amor e de crimes, de lagrimas e de sangue. Que bella cousa não é ouvir-se musica naquello estado de somolenca!

que livremente quizessem fazer-lhe, ou para intertar-se em Corrientes os a quem assim conviesse afim de que esse territorio ficasse livre e beno de familias para a invasão que o intravel governo de Buenos-Ayres está em vespera do trazer a republica do Paraguay, com o desaccordo do designio de domina-la, e de exigir a sua intentada provincia da Missões no mencionado territorio entre o Paraná e o Uruguay, para deste modo isolar completamente o Paraguay.

que livremente quizessem fazer-lhe, ou para intertar-se em Corrientes os a quem assim conviesse afim de que esse territorio ficasse livre e beno de familias para a invasão que o intravel governo de Buenos-Ayres está em vespera do trazer a republica do Paraguay, com o desaccordo do designio de domina-la, e de exigir a sua intentada provincia da Missões no mencionado territorio entre o Paraná e o Uruguay, para deste modo isolar completamente o Paraguay.

Que prevenia ao governador de Corrientes que...

Acrescenta a mensagem que «subsistindo a...

Por isso que em todo o tempo da ditadura...

A imprensa paraguaya já publicou que este...

Quanto ao bom direito da republica sobre a...

Delibada se queixa o governo de Buenos-Ayres...

Deste modo estabeleceu sua marcha com o...

Do resto, mandou-se ter o livro de toda a...

É incontestavel o direito da republica do...

O governador de Buenos-Ayres não quer entrar...

Se elle podesse assassinar a existencia politica...

1.º Que desde que o governador de Buenos-Ayres...

2.º Que razões militares e politicas aconselham...

3.º Que neste caso vor-se-lia forçada a republica...

4.º Que o governo nacional se vio forçado a...

5.º Que esta operação tem por objecto a...

Portanto o presidente da republica do Paraguay...

temendo que era digno da independencia nacional...

PORTUGAL. Não dão conta da tarefa. Declararam-se...

A situação presente é deploravel. Ninguem...

A desesperação e a impotencia revelam-se em...

O ministerio de maio de 1846 podia responder...

Se quem encontra uma situação não não a deve...

A administração não é jogo de empurra. Quem...

A fecundidade ministerial terminou. Assistem...

A imprensa deve registrar as acções dos heros...

«As classes não são 71, como escreveu o...

«Segundo informações que obtivemos acabamos...

dos pagamentos, incluindo-se collectas até a...

«O facto é que em 18 dias ficou o pagamento...

Admiremos, senhores, este zelo infatigavel. Em...

Em uma memoria official dirigida ao governo...

No anno de 1833 mataram-se 85,000 porcos...

A estação da matança dos porcos principia a...

Taes são os productos que dellas tirão os...

A manega do porco, preparada em Cincinnati...

Ha em Cincinnati um estabelecimento que...

Além dos animaes que entrão nesta fabrica...

Fallemos agora da fabricação do que se chama...

«Segundo informações que obtivemos acabamos...

de 1847 augmentos, com devida, a produçã...

A estearina que se extrah da banha é subme...

Depois de se matar os animaes, os residos, as...

Fabricação-se quantidades consideraveis de colla...

Finalmente, vem as partes do corpo do animal...

Mais das tres quartas partes das exportações...

Poucos criadores nos estados do Este podem...

Segundo a estatística feita nos Estados-Unidos...

Este genero de commercio poderia ter grande...

Entendem paga a sua divida uma vez que...

Ciegara as nossas mãos uma circular assigna...

VARIEDADE. COMMERCIO DOS PORCOS NOS ESTADOS-UNIDOS.

Em uma memoria official dirigida ao governo...

No anno de 1833 mataram-se 85,000 porcos...

A estação da matança dos porcos principia a...

POLITICA INTERNA. AS DEFESAS DA CONQUISTA.

O publico terá notado, que das violencias...

Entendem paga a sua divida uma vez que...

Ciegara as nossas mãos uma circular assigna...

Jardineiro. Assim pois, perde o lino, e...

«Mas que noite aquella! como é tranqui...

«As aguas phosphorecentes do lago reverber...

«Havia-me esquecido dizer-vos que a...

camente feudal, onde, em cada palmo qua...

O noivo, que é moço de esperanças, ao...

Nenhum juizo podemos emitir por ora...

«Que diremos da rainha Marietta? Vimos...

A musica é ligeira, agradável e expressiv...

«Mas que noite aquella! como é tranqui...

«As aguas phosphorecentes do lago reverber...

«Havia-me esquecido dizer-vos que a...

ainda assim nos não agrada tanto, como...

«Mas que noite aquella! como é tranqui...

«As aguas phosphorecentes do lago reverber...

«Havia-me esquecido dizer-vos que a...

grandes mestres modernos, ouvida pela...

«Mas que noite aquella! como é tranqui...

«As aguas phosphorecentes do lago reverber...

«Havia-me esquecido dizer-vos que a...

nos, opposição liberal, sempre incapaz de...

Pronto, os jornais do ministério abri...

Outra observação da mesma natureza...

A resposta foram novas increpações...

Do outro jornalzinho, também do Minas...

Não em melhor que em vez de se occupar...

O enforcado tenente (que he quem diga...

Desculpem os leitores a insistência...

O QUE E' UM MINISTERIO DE POLICIA?

Pensamos nos em toda nossa simplicidade...

Quão longo estamos de conhecer a ingenuidade...

Tal e a firma do governo que o orgão...

Avênha-se o ministério com tal defensor!

A VARANDA DE PILATOS. Sr. Redactor. — Tinhamos ouvido di-

por que o Tabaco-Navigio-Barcabia...

O Pachorra.

PUBLICAÇÃO A PEDIDO.

O abaixo assignado, por occasião de ser...

COMMERCIO.

FRAGA, 6 DE OUTUBRO. — As 5 horas da tarde.

Cambio: — Fizerão-se transacções...

Alfandega.

RENDIMENTO DOS DIAS 4 e 5.

CONSULADO.

RENDIMENTO DOS DIAS 4 e 5.

PALMOUTH. — A sabida do paquete...

EMBARCABO DO DIA 6.

Table with columns for destination (e.g., Stockholm, Bremen) and quantity (sacces).

ENTRADAS POR CABOTAGEM DO DIA 6.

Table with columns for origin (e.g., Guarapiranga, Santos) and quantity (sacces).

O QUE E' UM MINISTERIO DE POLICIA?

Pensamos nos em toda nossa simplicidade...

Quão longo estamos de conhecer a ingenuidade...

Tal e a firma do governo que o orgão...

IMPORTAÇÃO.

MANIFESTOS.

EXPORTAÇÃO.

Table with columns for destination (e.g., Rio Grande, Santa Catharina) and quantity (sacces).

tons., amig. Maxwell; manil. 1,755 saccas...

DESPACHOS DE EXPORTAÇÃO DO DIA 6.

ANTWERP — na barca ingl. Homely, F. Le...

RELAÇÃO DOS VOLUMES QUE SAHIRÃO PELAS...

Table with columns for item (e.g., Caixas, Barris, Trapiche) and quantity.

PAUTA SEMANAL.

DE 8 A 13 DE OUTUBRO DE 1849.

PREÇOS DOS PRINCIPAES GENEROS QUE PAGÃO...

Table with columns for commodity (e.g., Aguardente, Algodão) and price.

DECLARAÇÕES.

PAGADORIA DAS TROPAS. — Pela pagadoria...

COMPANHIA DO RIO INHOMERIM.

Tem a companhia de navegação do Rio Inhom...

RESUMO DA EXTRAÇÃO DOS PREMIOS DA 20.ª...

Table with columns for prize number and amount.

Yacuinha, lombo ou bicho. 23000 arroba.

REPARTIÇÃO DA POLICIA.

Parta do dia 5 de outubro de 1849.

Na Direccção de S. José foi preso. A ordem de...

Pessoas despachadas no dia 4.

VALPARAISO e Bahia — Antonio Taboada, Argen...

ORDEN DO DIA.

K. R. e Sr. Marechal de campo, comandante...

EDITAES.

CAIXA DA AMORTISAÇÃO. — Pela junta da...

ALFANDEGA. — O Dr. Angelo Muniz da Silva...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

Table with columns for numbers and amounts, likely a list of prizes or transactions.

AVISOS MARITIMOS.

LOANDA. Sahira com toda a brevidade...

PERNAMBUCO por Maciel. — O veleiro patacho...

RIO GRANDE. Segue muito breve o veleiro patacho...

BAHIA. O veleiro patacho nacional S. João Vencedor...

UBATUBA. A sumca Princesa Amelia, mestre Felisardo Dias...

SANTOS. O vapor Ypiranga, mestre José Lourenço da Rocha...

LEILÕES.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

LEILÃO HOJE NA PRAIA GRANDE.

HENRIQUE CANNELL e C. farto leilão...

Sabbado, 6 de outubro de 1849.

Table with columns: DEPARTAMENTO, DEPARTAMENTO, Por, Direito, Preço da Praça, Observações. Lists various goods like sugar, coffee, and oil with their prices.

Table with columns: EXPORTAÇÃO, EXPORTAÇÃO, Por, Direito p. c., Preço da praça, Obs. espec. Lists export goods like sugar, coffee, and oil.

Segunda feira, 8 de outubro. Representação extraordinária, e última encenada por Luiz Major...

Programma do concerto. 1.º Carnaval de Veneza — phantasia para piano, composta e executada por Luiz Major.

OSIMIO OU O PRINCEPE CAIADOR. Executando o papel de Cosimo. Terminando o espectáculo com o applausido e jocoso bailete em um acto composto por M. Léon.

PAULO E LAURETA OU O PROMETTIDO A UM E DADO A OUTRO. Executado pelos Srs. De-Vecchi, Mouton, Léon e Sras. Ricciolini, Veluti e Montani.

MOVIMENTO DO PORTO. SAHIDAS NO DIA 6. CORK — Barca Ing. Isabella Thompson, 510 tons.

GENOVA pelos portos do norte do Brasil — Lúgar sardo Andrea Doria, 333 tons. M. Henrique Molinari, equip. 11: em lastro.

PORTOS NO NORTE — Paquete de vap. Bahiana, comandante Segundino; passaga. Silveiro Mariano Quevedo de Lacerda, capitão tenente José Manoel da Costa e a sua familia.

ENTRADAS NO DIA 6. RICHMOND — 49 ds., barca. amer. Gallego, 372 tons. m. Johnson, equip. 15: c. farinha e Maxwell.

BALTIMORE — 60 ds., brig. amer. Abbotsford, 225 tons. m. Munsod, equip. 9: c. farinha e Astley.

BUENOS AYRES — 28 ds., barca. russa Alexander, 258 tons. m. Haysan, equip. 11: em lastro a ordem.

MONTEVIDEO — 22 ds., corveta Bertinga, comandante capitão de fragata Diogo Ignacio Tavares; passaga. tenente Antonio Joaquim Carvalho d'Avila, commissario José Paulino d'Almeida Albuquerque, escriptivo Francisco Alexandre da Victoria, siel Miguel Joaquim Barreto, 1 sargento de imperiaes marinheiros, 1 grumete, 2 soldados de fuzileiros navaes, 1 desertor, e o Port. Joaquim Pereira.

PORTO-ALEGRE — 17 ds., brig.-esc. Leopoldina, 143 tons. m. João Pinto Madureira, equip. 12: c. carne, couros, sebo e graxa e Manuel Martins Nogueira; passaga. João Nepomuceno das Chagas, D. Ludovina Carolina de Oliveira, D. Flora Francisca da Silva, e os Ports. João Ferreira e Antonio Ferreira da Silva.

COMPRA-SE papel de embrulho ou jornas velhas na rua do Cano n. 137. (2) LUGA-SE uma preta; na rua dos Barbones n. 58.

NOVO CURSO DA LINGUA INGLEZA. por T. ROBERTSON, traduzido e applicado á lingua portugueza, por A. F. Dutra e Melto e João Maximiano Mafra; grammatica geralmente adoptada, tanto no Rio de Janeiro, como nas provincias.

ROBERTSON. GEORGE GIBSON, natural de Londres, professor de lingua inglesa, continúa a dar lições do seu idioma, pelo methodo de Robertson. Rua do Cano n. 75.

QUEIJOS FLAMENOS. Ha uma grande porção muito frescos, e de boa qualidade a 12000 rs. cada um, e se fará differença a quem comprar caiva; no armazem do Pato, no largo do Paço n. 5.

JOÃO Antonio da Silva comprou, por conta do Sr. Manoel José Moreira Guimarães dous melos bilhetes de ns. 5272 e 4813; por conta do Sr. Antonio Joaquim de Freitas Leitão um dito de n. 2593, e por conta do Sr. Antonio Henriques Flores um dito de n. 3506, todos da 11.ª loteria a beneficio do theatro da imperial cidade de Niteroibi.

RETRATOS PELO DAGUERREOTYP, POR E. DUBOIS. O artista vai á casa das pessoas que desejarem que os seus retratos sejam tirados ali, e tambem se encarrega de tirar o retrato depois do individuo morto.

VENDE-SE um moleque que sabe cozinhar, de 19 annos, na praça do Mercado n. 70.

LUGA-SE uma preta lavadeira de sabão e barrella, outra que lava, engomma, cozinha, e faz compras, e uma negrinha; na rua de Santo Antonio n. 7.

LUGA-SE uma ama de leite muito limpa, que sabe tratar uma criança com todo o desvelo, e se lhe pôde entregar sem receio, sabe engommar, coser, e lavar. Adverte-se que se aluga só para casa de familia capaz; na rua do Fogo n. 4.

THEATROS.

DE S. PEDRO DE ALCANTARA. 7.ª recita da assignatura dramatica. Domingo, 7 de outubro.

O MARINHEIRO E O CARRASCO. Denominação dos actos. Prologo — O segredo e o juramento.

NOVA COMPANHIA LYRICA ITALIANA. Recita extraordinaria livro de assignatura. Segunda feira, 8 de outubro.

OS DOUS PIERROTS. Os bilhetes vendem-se no escriptorio do theatro, pelos preços d'antes estabelecidos.

OS PURITANOS. Musica de Bellini. Seguir-se-ha a execução do baila em dous actos e tres quadros.

O lago das Fadas. O espectáculo começará ás 8 horas. Os bilhetes achão-se á venda no logar do costume.

DE S. JANUARIO. Hoje domingo, 7 de outubro. PROGRAMMA. Sobirá á scena em primeira repetição o muito applaudido drama em doze quadros, intitulado:

O Trapeiro de Paris. Executando o papel de Trapeiro o Sr. João Cetano dos Santos. Os bilhetes vendem-se no logar do costume. Principiará ás 8 horas.

AVISO. Guimarães e Carneiro abrirão o seu estabelecimento de loja de confitos na rua do Cano n. 63, e vendem todos os artigos pertencentes ao mesmo negocio, por preços os mais commodos.

BARCA DE BANHOS. Hoje, domingo, das 4 horas em diante, achar-se-ha no cães do Pharoux um bote da mesma barca, para conduzir gratis as pessoas que desejarem visitar a fluctuante.

salsaparrilha de Sands.

ESTE EXCELLENTE REMEDIO CURA TODAS AS ENFERMIDADES, AS QUAES SÃO ORIGINADAS PELA IMPUREZA DO SANGUE OU DO SISTEMA: A SARRA: Escrófulas, rheumatismo, erupções cutâneas, brolhulas na cara, hemorroidas, doenças chronicas, brolhulas, brotoejas, flicha, inchações, e dores nos ossos, e flegmas, ulceras, doenças venereas, eczicas, enfermidades que atacam pelo grande uso do mercúrio, hidropisia, exposto a uma vida extravagante. Assim como, chronicas desordens da constituição serão curadas por esta tão util e approvada medicina.

O seguinte certificado é do Dr. Havia, um dos mais distinctos facultativos da cidade de Cuba, mostra a maneira mais conveniente das poderosas qualidades, e curas da composição de salsaparrilha, ás classes de enfermidades mais difficil de curar; e é de esperar (pelo bem da humanidade) que este certificado sirva de induzir a outros facultativos a aceitarem a composição de salsaparrilha nos seus enfermos, por ser um remedio simples e verdadeiro nas suas curas. O certificado está passado em papel sellado, desde o anno de 1843; e se expressa da maneira seguinte: Dr. Dom José José de Hevia, professor de medicina cirurgica e obstetrica, segundo ajudante do corpo de sanidade militar, condecorado por S. M. com a cruz de epidemias, facultativo do concebo do morro, medico, cirurgião e commendador da real casa de maternidade, e do Lazareto desta cidade, auxiliar da real casa de beneficencia e hospital de S. João de Deus, individuo do numero da real sociedade economica, e membro das sessões da industria e commercio, a educação.

Certifico que tendo tido a occasião de tratar com o Sr. Sands, n'uma viagem que deu a esta cidade, e de visitar comigo o Lazareto a meu cargo, me perguntou se eu lhe queria dar a honra de usar a sua composição de salsaparrilha em alguns dos enfermos atacados com as doenças da pelle, chagas, tumores e outras mais enfermidades; pois me offerecia algumas garrafas para que eu experimentasse nestas doenças, e observasse os bons resultados desta medicina; pois em Nova York tinha tido bom resultado em tais doenças; e o zeloso effeito da minha profissao, e sempre procurando todos os meios que estejão ao meu alcance em alliviar a humanidade afflicta, aceitei fo offerecimento de usar a essencial salsaparrilha do Sr. Sands, em um lazareto que tinha muitas chagas pelo corpo, e que se curou dellas; assim como outras com empregos pela orheilas, e barba se achão melhores, e outros que tinha umas brolhulas nas pernas, e outros que soffrião de dores pelo corpo, e outros com enfermidades venereas, todas elles se achão de perfeitissima saúde de baixo do tratamento de salsaparrilha do Sr. Sands. Uma senhora que soffria de escrófulas em ambos os lados da couca de tres annos; outra que soffria do peito, e uma criança de tres annos que soffria de rachitismo, mas o seu appetite era bom, mas não nutria; porém todas estas pessoas se curarão com o uso da composição de salsaparrilha, assim como usando de alguns purgantes de tempos a tempo. O que acima digo é para satisficção dos interessados da humanidade da cidade de Havana. — 1.º de agosto de 1843.

DR. JUAN J. DE HEVIA.

SOUTHWORTH e SANDS, n. 20 rua d'Alfandega, são agentes geraes nomeados pelos proprietarios no imperio do Brasil, Montevideo e Buenos-Ayres.

MORPHEA. Cura-se essa enfermidade em breve tempo. Para informações na rua do Sabão n. 11.

BOTTOMRY. Wanted on Bottomry upon the American Bark William Kennedy now at the Anchor in this Port and bound to California, the sum of about Four Thousand mil reis, exclusive of maritime interest. Those disposed to furnish the same will please address their proposals sealed to capt. Treadway, at the Counting Room of Maxwell Wright & Co. until 20'clock of Tuesday the 9th inst, taking care to state in their proposals not only the maritime interest which they may demand, but also the rate at which the Dollar shall be estimated.

VENDE-SE um preto insigne cozinheiro de forno e fogão, tendo além disso bastante pratica de serviço de uma casa de pasto, e tambem sabe lavar perfeitamente de sabão e varrella; sendo o seu menor

RIO DE JANEIRO. — TYPOGRAPHIA DO CORREIO MERCANTIL, DE RODRIGUES & C. RUA DA QUITANDA N. 13.