



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p70-86

Em Pauta

# Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife

*The contribution of case studies and circumstantial research  
for the history of theater: the lundu that Maria Baderna would  
have danced in Recife*

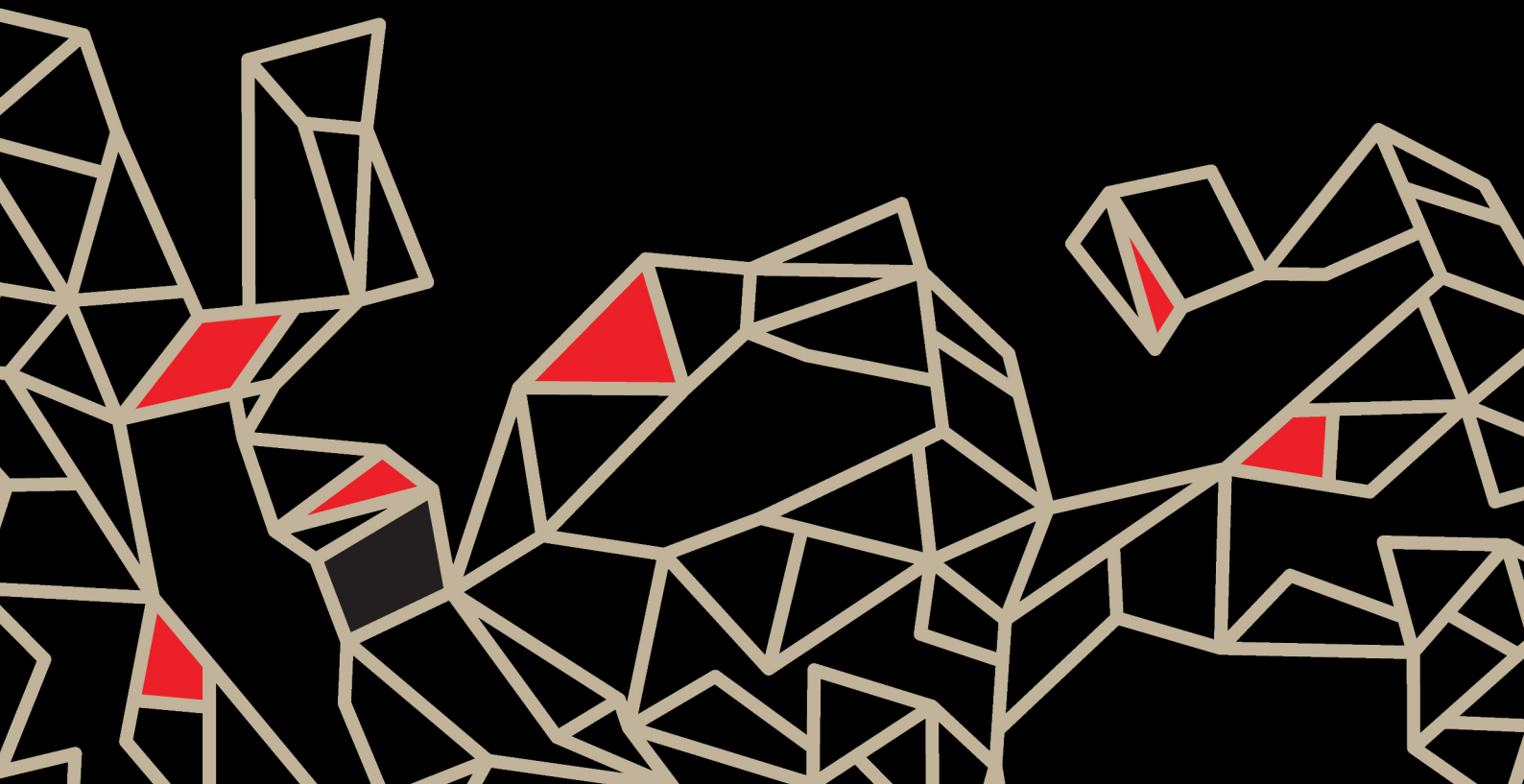
**Maria de Lourdes Rabetti  
Adriana Schneider Alcure**

**Maria de Lourdes Rabetti**

Professora aposentada e  
colaboradora do PPGAC da UNIRIO

**Adriana Schneider Alcure**

Professora do PPGAC da UFRJ



## Resumo

Este texto é focado no lundu dançado no Brasil pela bailarina italiana Maria Baderna. É resultado de um estudo de caso desenvolvido por meio de pesquisa indiciária. Elegeu-se o Lundu d'Amarroá, que Baderna dançou em 1851 no Teatro Santa Isabel de Recife. A pesquisa de indícios se situou no cruzamento de dois eixos fundamentais: a análise de dados encontrados em fontes documentais jornalísticas e a análise de descrições elaboradas por biógrafos, cronistas e estudiosos. A hipótese é a de que o teatro do século XIX no Brasil constitui-se de fortes bases musicais, transborda teatralidade e atrita com barreiras de gênero. O objetivo deste estudo é contribuir para a verificação dos interesses e das possibilidades abertas pelos estudos históricos em teatro, já que certas persistências ou questões significativas engendradas por experiências cênicas passadas podem interessar ao teatro contemporâneo.

**Palavras-chave:** Micro-história, Fontes documentais periódicas, Espetáculo híbrido.

## Abstract

The text is focused on the lundu danced by the Italian ballerina Maria Baderna in Brazil. Results of a case study developed through 'circumstantial' research. The 'Lundu d'Amarroá' danced by Baderna in 1851, at Teatro Santa Isabel in Recife was the chosen one. The 'circumstantial' research was settled at the intersection of two basic axis: data analysis found in journalistic documentary sources and data analysis found in descriptions elaborated by biographers, chroniclers and scholars. The hypothesis is that the nineteenth-century theater in Brazil has strong musical basis, overflowing theatricality and rubs with gender barriers. The aim of this study is to contribute for the verification of possibilities of historical studies on theater, considering that certain persistences, or significant questions engendered by past scenic backgrounds, can be of interest to contemporary theater.

**Keywords:** Micro-history, Periodic documentary sources, Hybrid theater.

## Nas pegadas de Marietta

Em agosto de 1849, Maria Baderna aportou no Brasil como primeira bailarina de uma companhia de teatro lírico, de canto e dança, aqui residindo até sua morte, em 1892. Seu principal palco de vida e atuação foi a cidade do Rio de Janeiro, ainda que também tenha se apresentado em Recife. Cumpriu o trajeto artístico e pessoal comum aos artistas do período, dedicando seus últimos anos ao ensino da dança. Sua certidão registra o nascimento de Baderna Franca Anna Maria Mattea em 8 de julho de 1828, na cidade de Castel San Giovanni (comuna na época ligada ao Ducado de Parma e atualmente ligada à Província de Piacenza), filha do cirurgião Antonio Baderna e de Luigia Guani. Dicionários biográficos italianos do século XIX como Regli (1860) e Mensi (1899) e biografias mais recentes como Manfredi e Molinari (1987) e Goldonelli (1990), indicam um encaminhamento precoce para a dança, debutando aos 13 anos no Teatro Municipal de Piacenza. Mencionam também seus estudos em Milão, onde frequentou a escola particular de Blasis, “professor de aperfeiçoamento” junto à Imperial Régia Academia de Dança, ligada ao Teatro Scala.<sup>1</sup> Diversos autores afirmam que as primeiras atuações de Baderna, ainda em Milão, teriam ocorrido no Scala já em 1846 (CAMBIASI, s/d, p. 115, 123-24; TINTORI, 1979, p. 183 e 260). Na primeira turnê europeia, em Londres, levou “bailes novos”, de Blasis, ao Drury Lane e ao Covent Garden em 1847 (GOLDONELLI, 1990, p. 122-124). Com apenas 21 anos, partiria para o Brasil como primeira bailarina de companhia lírica especialmente organizada para essa turnê de maiores fôlego e risco.

Notícia de *O Beija-Flor*, de 4 de agosto de 1849:

No dia 1º de agosto, a bordo da barca Andréa Doria, chegou a tão decantada companhia lírica italiana e o corpo de baile para este teatro! São cinquenta e cinco pessoas, entrando pais e mães, e os maestros inse-

1. Carlo Blasis acompanhou Baderna durante boa parte de sua vida artística europeia, criando coreografias e levando-a a diferentes turnês pela Itália e no exterior. Não foi encontrada qualquer notícia sobre sua possível vinda ao Brasil. Além de coreógrafo e professor, foi importante teórico da dança. Ver Pappacena (2005), que apresenta sua formação e proposta originais orientadas por ditames da dança clássica, em momento de transição para o domínio da dança romântica. A consulta a fontes documentais e obras de acervos italianos deu-se em pesquisa pós-doutoral realizada na Itália por Rabetti no período de 2007 a 2008, com financiamento da CAPES. Nessa ocasião, documentos cartorários de Maria Baderna e família foram localizados em Castel San Giovanni, e reproduzidos com autorização do historiador local Adelio Profili, a quem tornamos público nosso agradecimento.

paráveis das prima-donas, que nunca faltam. Mlle. Ida Edelvira ouvimos que é um portento; e a primeira bailarina absoluta, há quem diga, que *se a poesia se pode dar em pernas, as desta senhora são altamente poéticas!* Quem nos dera já vê-las!  
Felicitamos o Sr. Araújo pelo *engage*, e aguardamos o momento da estreia (p. 7, grifos nossos)

São muitas as histórias que cercam a viagem de Maria Baderna ao Brasil. Veio acompanhada de seu pai, Antonio Baderna, que aqui atuou como empresário e também como ferrenho defensor dos direitos de Maria perante os problemas financeiros com empresários do Teatro São Pedro – até 1850, quando faleceu atingido pela febre amarela. Maria talvez tenha vindo para cá acompanhada ainda por outra figura importante em sua vida artística, Giuseppe Villa, autor de uma das várias versões do libreto *O lago das fadas*, “baile fantástico em quatro atos”, balé com o qual estreou no Brasil, em 29 de setembro de 1849 no Teatro São Pedro e no qual atuaria inúmeras vezes (RABETTI, 2008; 2009).

Mistérios gerados pela falta de clareza dos dados ou por visões romaneadas da história do século XIX envolvem não só os motivos imperativos de tão longa viagem além-mar, como sua vida e atuação entre nós. Desde logo é oportuno observar, a propósito do transbordamento das margens entre narrativas históricas e literárias e do sabor poético inventivo que as pode banhar, que as primeiras informações cruzadas faziam suspeitar a fuga de seu pai à repressão no contexto de lutas políticas pela independência e unificação italianas. Se dados posteriormente coletados não puderam confirmar essa suposição, ela foi, porém, belamente seguida por Silverio Corvisieri (2001), jornalista, político e historiador italiano.

Ampla pesquisa realizada em equipe em jornais e revistas – geradora de base de dados que possibilitou boa parte das reflexões contidas neste texto – procurou mapear, o mais detalhadamente possível, o percurso fugaz e misterioso de Baderna em solo brasileiro. Emergiu um trajeto permeado pela inconsistência de companhias e repertórios, quase sempre montados ao sabor da hora, à mercê da escassez de espaços teatrais e da intermitência de empresários e público de teatro, desenhando, ao final, contínua itinerância. Dispostos em rol cronológico ao encerrar longo período de coleta, dados miniaturizados, perdi-

dos e achados em diversas fontes periódicas se mostraram descontínuos e variados, embora suficientes para calçar uma especulação histórico-teatral sobre caminho não linear, feito de espaçamentos e deslocamentos de apresentações, reiterando o que era comum aos artistas do Oitocentos, não só entre nós.

Estudar o caso Baderna no Brasil, desde sua formação europeia em “dança clássica” (MONALDI, 1910, p. 156) e seu engajamento na companhia formada para temporada no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro – com artistas reunidos e contratados na Itália pelo maestro Gioacchino Giannini, sob encomenda do empresário Manuel José de Araújo, muitos dos quais, aliás, como Maria, aqui permaneceram – até suas diversas atuações (raríssimas vezes em corpo de baile ou em balés completos, cabe lembrar), como seu almejado e tantas vezes “desmontado” cavalo de batalha *O lago das fadas* e as variadas versões de Paquita e Cachucha, entre vários outros “passos espanhóis”, e indo além de sua rara dança do lundu, demandaria abordagem demasiadamente ampla para os objetivos deste texto, cujo foco se concentra no lundu que ela levou ao palco do Santa Isabel em duas noites de 1851.

Dois dados, entretanto, são de interesse para este breve recorte de sua biografia. Baderna aqui desposou o maestro Giannini, com quem teve três filhos, vindo a falecer – não em período desconhecido e por motivo ignorado, como até o momento referiam notícias esparsas e indagações curiosas, tanto no Brasil como na Itália, mas, conforme atesta certidão de óbito localizada na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, em 3 de fevereiro de 1892, de “cancro uterino”. A ordem de sepultamento do cemitério de São Francisco Xavier a identifica como Marietta Baderna Giannini, viúva, morta aos 58 anos, contrariando as datas da documentação cartorária, nas quais foi documentado que teria alcançado os 64 anos.<sup>2</sup>

Por fim, vale ressaltar que do conjunto de indícios encontrados na documentação periódica, poucas vezes de modo evidente, quase sempre sob forma de pistas sutis, confusas ou escorregadias, abstrai-se a intensa atuação da artista até a metade da década de 1850. Aos poucos, rareiam dados sobre sua presença nos palcos: em 1861, há alguns espetáculos em seu benefício

---

2. A pesquisa realizada ao longo dos anos permitiu localizar a senhora Marília Giannini Rydlewski, trineta de Baderna e Gioacchino Giannini, residente no Brasil e que nos concedeu entrevista, autorizando sua publicação. A ela e seus familiares, nossos agradecimentos.

e, em 9 de maio, sua partida, com três filhos menores, no paquete inglês Magdalena, com destino a Southampton, para então com eles retornar ao Brasil partindo de Bordeaux, em fevereiro de 1864. Com certa discrição, os jornais referem como motivo restabelecimento de saúde. Suas pegadas reaparecem ainda mais apagadiças em meio a um vazão de dados que perdura por quase uma década, quando, em 1874, após algumas atuações, em passos ou bailados dançados nos intervalos ou ao final de peças dramáticas montadas no Teatro São Luiz pela Empresa Dramática da atriz Ismênia,<sup>3</sup> passam a ser frequentes apenas seus anúncios de aulas de dança; regulares de 1875 a 1884, segundo o *Almanaque Laemmert*.

### A inspiradora abordagem da micro-história

Consideramos necessária uma compreensão mais problematizada do teatro do século XIX no Brasil, o que, hoje, talvez só seja possível pelo cruzamento de diferentes estudos, observando sempre, sob a luz principal da historiografia, que “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (LE GOFF, 2003, p. 25), bem como que “os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é a pura submissão aos fatos” (LE GOFF, 2003, p. 31).

O modelo epistemológico que considera a busca de indícios relevantes para pesquisas em diversas áreas do conhecimento não é novo nas ciências humanas. Ginzburg (1989) problematiza a questão e delinea magistralmente suas possíveis linhagens, demonstrando a importância do modelo para as pesquisas em micro-história. A nosso ver, o esforço empreendido sob essa perspectiva na tentativa de rerepresentar velhos pontos de luz, bem como propor novos, em busca da presença brasileira da bailarina Maria Bader e do lundu que ela dançou em 1851 resultou no encontro de indícios preciosos, contribuindo para o desvelamento de cenas do século XIX e para a discussão teórica que a abordagem escolhida traz para os estudos histórico-teatrais.

---

3. Ismênia Santos, atriz baiana que no Rio de Janeiro, além de atuar, organizou e dirigiu diferentes companhias.

Portanto, nas bordas inspiradoras da micro-história, buscou-se uma “órbita de indícios” para apresentação e discussão do lundu dançado por Baderna, com a intenção de imaginar historicamente, com base nos dados localizados, a possível reapresentação do lundu em questão, bem como de, essencialmente, especular sobre a história do teatro no Brasil a partir de um conjunto articulado desses dados com estudos sobre o tema em geral; visouse, assim, contribuir para as reflexões em torno da história de um espetáculo que vislumbramos “híbrido”, pois o lundu de Baderna em Recife despontou em determinado tipo de espetáculo, na época entendido como “variado”. Resultante de ora bem, ora malsucedidas colagens de peças de diferentes tipos ou gêneros, tal espetáculo pertence a um duradouro veio oitocentista de nosso “teatro musical *sui generis*” com sua “espécie de dramaturgia cênica *avant la lettre*, feita de matéria teatral e musical” no Brasil já em meados do século XIX (RABETTI, 2007, p.79-80).

### No encaixo do lundu dançado por Baderna

Quanto ao local e ao período estudados, os poucos, mas preciosos indícios para o exercício histórico-teatral proposto foram coletados inicialmente em anúncios e apreciações jornalísticas (muitas de caráter folhetinesco).

No dia 4 de janeiro de 1851, Baderna embarcou no porto do Rio de Janeiro e após dez dias de viagem chegou em Recife com a Companhia Nacional para uma breve temporada no Teatro de Santa Isabel, onde se apresentou algumas vezes.

Sempre em meio a espetáculos variados, além de outros bailados, ela teria dançado o *Lundu d’Amarroá*, em terceto incluído na farsa *O recrutamento n’aldeia*, nos dias 15 de fevereiro e 12 de março, se ausentando, entretanto, na apresentação de 22 de maio de 1851 por motivo de doença, segundo informação do mesmo jornal que anuncia o espetáculo.

Como preparativo para a chegada da bailarina à cidade, correspondência do *Diário do Rio de Janeiro* (1851), de 5 de janeiro de 1851, estampa a notícia com atraso, mas a primeira página do *Diário de Pernambuco* (1851) do dia 28 de janeiro atua como propaganda apaixonada:

Partiu ontem à tarde o Paraense, seguindo para essa província uma pequena, porém, escolhida companhia de canto e a Marietta Baderna. [...] Uma saudade me compunge que só acha lenitivo na certeza dos aplausos que esperam a divindade subtraída aos bastidores de S. Pedro. *Quem pode olvidar as doces impressões, a magia deleitável, a sensualidade, os êxtases, o arrebatamento d'alma na contemplação do Lago das fadas pela feiticeira Baderna! A Sílfide surgindo como Vênus das escumas do mar e, qual visão angélica flutuando sobre as ondas, brinca contente na conchinha dourada que a sustenta [...] Goza, desfruta Veneza brasileira a magnificência dessa concepção divina: comove-te com a execução inimitável do gênio como ainda não vistes, e, quando esse gênio coroadado de verdejantes palmas abandonar as margens do Capibaribe ameno, desfalece... Chora o pranto da saudade que enche o leite do rio. (grifo nosso)*

Ainda a respeito de sua chegada a Recife, observada de modo mais terreno e menos metafórico, e também para incluir alguns dados contextuais na órbita de indícios sobre o modo de vida e atuação de Maria no território e mercado da dança brasileiros em meados do século XIX, devem ser observados outros preciosos detalhes referentes ao momento de seu desembarque na cidade. É válido lembrar que o teatro de que se fala, e também Baderna, estão inseridos na sociedade escravocrata, a que a dançarina de lundu procurava se integrar sem, contudo, abandonar sinais ou condição de classe – como ocorre naquele momento particularmente difícil em que, como os demais artistas desbaratados pela dissolução da companhia em meio à grave crise do São Pedro, procura escapar da febre amarela que tomara a Corte (e já tolhera a vida de seu pai), partindo para Recife em turnê.<sup>4</sup>

Sinais de sua condição de classe desde logo emergiram nos jornais, inicialmente, em notícia minuciosa, quase vigilante, do *Diário de Pernambuco* (de 15 de janeiro de 1851, p. 2, seção “Movimento do porto”), da qual reportamos breve passagem de modo a desvelar a presença de uma escrava acompanhando a bailarina:

4. “Um elemento ressaltado foi a *universalidade do ataque epidêmico*. Diferentemente das epidemias anteriores que, em sua esmagadora maioria, vitimavam os segmentos sociais mais pobres, a febre amarela [instalada no Rio de Janeiro entre fins de 1849 e meados de 1850] também fez vítimas fatais entre a elite residente nas áreas centrais, não dando nenhum privilégio, nenhuma isenção a quem quer que fosse. Este fato contribuiu para o assombro das elites e das autoridades” (RODRIGUES, 1999, grifo nosso).



Navios entrados no dia 14. Rio de Janeiro e portos intermédios – 9 dias e 18 horas, e do último porto 19 horas, vapor Paraense, de 200 toneladas, comandante o capitão de fragata Costa Pereira, equipagem 29. Passageiros: para esta província, o alferes Mello Rego, *os italianos Frederico Tati, Filippe Tati, Constante Capurri, Joaquim Giannini e Marietta Baderna com uma escrava [...]* (p. 2, grifo nosso).

O fato não passou despercebido pelos cronistas de *A Imprensa*, jornal político e social que, em 3 de fevereiro, se posiciona diante do teatro e da própria Baderna em um longo artigo intitulado “Cada vez vamos a pior”, destinado a avaliar a situação política:

Nossos males são bem sabidos, as chagas que nos corroem, que nos têm posto em estado de completa inanição são conhecidas, e sentidas por todos, mesmo pelos homens sinceros e probos do partido que nos é oposto; mas, entretanto os Srs. correspondentes, a que nos referimos, longe de lastimar a miséria, em que nos achamos, longe de unir suas vozes ao de um povo aflito para pedir o remédio a nossos males, para indicá-los mesmo, *muito se ufana em referir os cantos melodiosos, que ouviu no teatro de S. Pedro, e os encantos e feitiçarias da Sr<sup>a</sup> Baderna! Estamos ou não completamente prostituídos?*

*Logo depois da Sr<sup>a</sup> Baderna, que e com efeito objeto útil, e interessante ao bem e felicidade do país, vem uma boa dose de insinuações, e decomposturas aos ingleses, a Rosas, a tudo que não quer escravos novos no Brasil, a tudo quanto preza a dignidade americana, e desta maneira aos Srs. correspondentes não sentem que vão criando cada vez mais embaraços para o pobre Brasil e para o povo, que sofre, e que em último resultado é só quem paga as favas que o asno comeu<sup>5</sup> (grifo nosso).*

Diante da passagem, torna-se impossível deixar de mencionar, rapidamente ao menos, que, por volta da metade do século, a Inglaterra passara a contestar a escravidão, com interesses e pressões sobre o Brasil. Com a Lei Eusébio de Queirós (1850), promulgada em consequência da pressão inglesa provocada pela Bill Aberdeen (1845), o Brasil, justamente naquele momento, pretendia abolir o tráfico. Acrescente-se a experiência da Guerra do Prata (1851-1852).

---

5. É interessante observar que ao término da temporada no Santa Isabel, na página 3 do *Diário de Pernambuco*, de 27 de maio de 1851, na seção “Avisos Diversos”, comunica-se que os “artistas da companhia lírica do teatro de Santa Isabel”, concluídos os contratos, retiram-se para o Rio de Janeiro, não sem advertir ao final que “Marietta Baderna leva em sua companhia *uma criada*” (p. 3, grifo nosso).

Os dados chamados em causa pelo contundente jornalista permitem considerar especialmente que, no contexto da sociedade escravista, distante de misturas de classe e de pacíficos convívios sociais, momento em que movimentos de superação de barreiras econômicas e papéis sociais foram demarcados por tensões e rupturas violentas, o espaço da hibridação espetacular em que Baderna teria dançado o lundu, configura-se não como espelho, mas quase como sua contraface.

Fato é que, no *Diário de Pernambuco* de 20 de janeiro de 1851, a elevação da condição de Maria Baderna é mais uma vez pomposamente anunciada, por outro cronista local:

Estreia de mademoiselle Marietta Baderna, *primeira dançarina absoluta do teatro de Milão, ultimamente de S. Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro* (aonde foi sempre admirada pelos amadores do verdadeiro mérito), de mademoiselle Aline Moreau e de Frederico Tati, baixo profundo. Depois de uma agradável ouverture, a companhia nacional representará a interessante comédia em três atos (grifo nosso).

Finalmente, para a estreia da companhia, em 22 de janeiro, Baderna dança com Aline Moreau o “*pas de deux* do segundo ato do *lago das fadas*”, e, “em caráter, *O Bolero*”. Seu *pas de deux* foi visto em pelos menos duas apresentações seguintes.

No dia 13 de fevereiro, o *Diário de Pernambuco* anuncia para o dia 15 novo “espetáculo variado, canto e dança” no Santa Isabel, composto da apresentação do terceiro ato da “ópera *Anna Bolena*, de Donizetti”, da “interessante comédia em um ato *O diletante*”, ao final da qual “as Sras. Baderna e Moureu dançarão o lindo passo a dois *Os jardineiros*”. E prossegue elencando os demais números do longo e compósito programa do espetáculo, até concluir de modo atrativo, e muito interessante: “terminará o espetáculo com a graciosa farsa *O recrutamento n’aldeia*, na qual o Sr. Raymundo e as Sras. Baderna e Moureau dançarão em terceto o *Lundun D’Amarroá*”.

Sempre criticamente atenta às possibilidades do efeito da cena sobre a realidade, está *A Imprensa* que, no dia 11 de fevereiro, um mês após a estreia de Baderna no Santa Isabel, registra na primeira página:

*Se devêssemos avaliar o estado do nosso Pernambuco pelos anúncios de representações teatrais, que quase todos os dias aparecem, e pelos divertimentos e passatempos, em que vivem engolfados os nossos inimigos e os egoístas, os indiferentes e surdos à voz da desgraça, certo poderíamos afirmar que vamos às mil maravilhas, e que tudo é riso, paz, abundância, e felicidade; porque em certos círculos e para certa gente é só no que se fala, é só o que ocupa os seus cuidados, e pensamentos. Para essa gente uma piroeta da senhora Baderna, uma volata da senhora Candiani vale todo o povo Pernambucano. Mas será realmente esta face por onde devemos encarar na atualidade a nossa cara pátria, tão envilecida e maltratada? ninguém o dirá (grifos nossos).*

Porém, apenas em 10 de março de 1851 o *Diário de Pernambuco* anuncia para uma quarta-feira, dia 12, um “espetáculo lírico, intervalado de dança dramática,” que, tão variado como os anteriores, contemplava trechos da *Norma*, de Bellini, um “dançado,” e, então, mais uma vez, a inclusão do discutido lundu:

*A companhia nacional terminará o espetáculo com a representação da graciosa farsa O recrutamento n’aldeia. No qual o Sr. Raymundo, que desempenha a parte de Sargento Ferrabraz, dançará com as senhoras Baderna e Moreaux o gracioso terceto do Lundu d’amarroá (grifo nosso).<sup>6</sup>*

As notícias sobre a temporada no Santa Isabel continuam a revelar uma sucessão de espetáculos de tipo variado, nos quais Baderna atua velhos e novos “passos a dois,” “tarantelas” e “bailes jocosos,” sem mais lundus.

Em 22 de maio, entretanto, mais de um mês após a última apresentação do lundu, o *Diário de Pernambuco* anuncia para o mesmo dia “*Récita extraordinária*, em benefício do ator R. J. de Araújo,” com novo “espetáculo variado de canto, dramático, dança e mímico, dividido em quatro partes,” numa delas, a “engraçada comédia em um ato *O recrutamento n’aldeia*,” em que o “muito aplaudido *Lundú de Monroá*,” mais uma vez inserido, será dançado, no entanto, pela “senhora Moreaux” com “o beneficiado,” o “ator R. J. de Araújo.” Ao final do anúncio, adverte-se em nota que “em consequência da continuação da moléstia da senhora Candiani, assim como da senhora Baderna, o beneficiado vê-se obrigado a substituir o que essas senhoras faziam”

6. A “atuação múltipla” de Raymundo Araújo é aspecto marcante dos modos de atuar no século XIX. Ver as colocações de Souza (2011, p. 332- 335) sobre Martinho, “cantor, dançarino bufo e ator cômico.”

Por fim, para o dia 31, “com a conclusão dos contratos” e como despedida da companhia “em retirada para o Rio de Janeiro”, anuncia-se no *Diário de Pernambuco* a última récita dos “artistas líricos e de dança” em longa noite de espetáculo variado, no qual, porém, nenhum lundu se apresenta, dançando Baderna com José De-Vecchy, o “passo a dois *Os jardineiros*”, “a engraçada *Cracovienna*” e mais um “lindo passo *A duquesa d’Argil*”.

Em síntese, na temporada de 1851, foi possível contar apenas três apresentações do lundu, provavelmente incluídas no repertório da companhia durante a temporada. Desses lundus, como se viu, Baderna teria dançado apenas dois, em 15 de fevereiro e 12 de março. Vale observar que a própria inclusão de lundus no repertório da Companhia Nacional, dança que a bailarina teria apresentado então pela primeira vez, possivelmente deveu-se a comentários feitos no “Comunicado” assinado “D’um diletante” do *Diário de Pernambuco* do dia 28 de janeiro de 1951:

Em um teatro, onde essas dançarinas são admitidas; e tão entusiasmaticamente festejadas, parece não se deverão prescrever por torpes, e desonestos os nossos lunduns. O fado mais rebolado, o bahiano mais sacudido, podendo ofender tanto o pudor, e por outra parte explicar tanta paixão erótica, acender tantos fogos libidinosos, como a presença de duas mulheres oferecendo aos ávidos olhos dos homens as formas arredondadas, e graciosas de todo o seu corpo desde os pés até a cabeça, com toda 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 sífide, escancara as pernas, como se se quisesse partir em duas?* E note-se bem, que essas posições é que crepitam as palmas, e os aplausos tornam-se quase um furor! (p. 2, grifos nossos)

Valeria, porém, seguir também a pista do folhetinista em sua tentativa comparativa? Como, afinal, Baderna teria dançado o *Lundu d’Amarroá*, em terceto possivelmente coreografado e ensaiado por De Vecchy, mímico e bailarino que paulatinamente passará a atuar como “mestre de bailes” e professor de dança, para integração à “graciosa farsa” *O recrutamento n’aldeia*?

De modo a ampliar o círculo dos indícios, vale observar as palavras de Edilson Lima (apud COSTA-LIMA NETO, 2014a) a respeito desse lundu que “deve ter sido *dançado nos salões mais abastados* e, seguramente, serviu

de mote para os músicos efetuarem variações sobre o tema, e estas, bem ao gosto clássico” (p. 252, grifo nosso).

Também grafada como “Lundu de Monroá”, “Lundun d’Amarroá” e “Lundum de Mon Roi”, segundo Uihôa e Costa-Lima Neto (2013) e Costa-Lima Neto (2014a; 2014b), a peça teria sido recorrentemente dançada e tocada nos teatros e salões do século XIX, também durante as apresentações de cosmogramas (tipo de câmera óptica pela qual são projetadas imagens distorcidas por espelhos, acompanhadas por músicas tocadas em realejos manejados por escravos).

À apreciação geral da dança de Baderna nos jornais, ora saboreando efeitos do espetáculo, ora deslizando em recomendações de cautela a pais de família, mas sempre comedida em descrições de passos e movimentos, acrescenta-se ao menos um exemplo de outra ordem descritiva sobre a “curiosa” dança do lundu em suas dimensões de folguedo, de dança de rua, de espetáculo popular. Mesmo que trate de dimensões diferentes das presentes no lundu dançado nos palcos dos teatros imperiais por Baderna, a passagem traz algumas iluminações, tal como a descrição da dança feita por Araripe Junior (1910), e reportada por Mozart de Araújo (1963, p. 54), importante justamente por contemplar passos do refinamento sofrido do lundu, antes mesmo de sua apresentação nos palcos:

[...] No lundu há uma leveza de pisar, um airoso de porte e uma meiguice de voz, que não se encontra em nenhuma das manifestações similares de outros povos mestiçados [...] Afinado e temperado por mãos tão hábeis o lundu subiu as escadas da casa grande do engenho e depois entrou nas salas da cidade. As sinhazinhas [...] *abandonaram o requebro do corpo e passaram-no para os olhos mimosos*; e no canto, ao som da viola ou da guitarra, *o lundu perdeu a vivacidade, tomou o tom da saudade, e melancolisando-se deu origem à modinha* (p. 54, grifos nossos).

Baderna esteve em turnê pelo Recife por pelo menos mais uma temporada, em 1853-1854. A documentação dos periódicos mostrou-se insuficiente em indícios que apontassem a reapresentação do lundu. No entanto, a favorecer a afirmação de tal hipótese estaria ao menos o fato de que certo modo de apresentação do lundu nos teatros recifenses, inserido em espetáculo mais amplo, seria rotineira – como foi possível verificar neste trecho de um artigo

de Lourenzo Mammì (2001), em que se descreve tal prática em anos que antecederam a chegada de Baderna a Recife:

[...] Sempre em Recife, a polícia proíbe à atriz Joana Januário de Sousa Bittencourt, conhecida como Joana Castiga, de *dançar lundus nos entreatos*. A decisão é o início de um longo contencioso com o empresário do teatro, que pede permissão para *encenar lundus nos intervalos das comédias, ou pelo menos das farsas* (p. 46, grifos nossos).

A percepção desse modo de apresentação de lundus leva às considerações finais deste artigo sem que se possa responder com precisão à pergunta feita anteriormente. E, ao fim, pergunta-se agora se tal resposta atenderia à perspectiva histórica adotada para “reapresentação” do lundu.

O que se pode observar por ora (a ser confirmado no tópico a seguir) é que o *Lundu D’Amarroá* dançado por Maria Baderna em Recife teve condições favoráveis para se integrar sem dificuldades ao processo geral de polimento pelo qual passou a dança ao longo do século, *pari passu*, com a peça em que era incluída: *O recrutamento n’aldeia*.

## Recomposição de um espetáculo híbrido: primeiros passos

Se o lundu, ora dançado, ora cantado (mais frequentemente cantado e dançado nos folguedos, nos salões e em apresentações teatrais) tendia a um permanente estado de hibridez, essa parece ser a condição por excelência do *Lundu d’Amarroá*. Acompanhando estudiosos do gênero e os jornais, notou-se que todas as vezes em que o lundu foi apresentado no período estudado, ele consistiu em número participante de um espetáculo “variado” e, mais do que isso, dança integrada à trama de uma peça de teatro, no caso *O recrutamento n’aldeia*, de “remota tradição ibérica”.<sup>7</sup> Ao observar as tentativas de classificação verificadas na imprensa, vê-se que passa de “farsa” a “graciosa

7. Tendo em conta a possibilidade de tal tradição, valeria a pena especular também, a partir do nome do personagem encontrado na versão dançada entre nós – Sargento Ferrabraz – como desdobramento, ou variante, das narrativas do ciclo sebastianista, onde um certo Ferrabraz (mouro convertido) é encontrado como cavaleiro, um dos pares de França. Lembre-se que os romances de cavalaria foram muito difundidos no Brasil.

farsa” com certa insistência para, então, alcançar o estatuto de “engraçada comédia,” talvez sofrendo o mesmo processo de refinamento por qual passava o lundu.

A colaborar, enfim, para a compreensão de que a versão do lundu de Baderna fazia parte de um padrão de apresentação teatral frequente no século XIX, de caráter híbrido e forte base musical, calcado na copresença de diferentes dimensões espetaculares, soma-se a singular descrição do viajante francês Louis François Tollenare, que (apud CASCUDO, s/d, p. 524 e 525) teria assistido à exibição do lundu em um teatro em Salvador, em 1818, como “recurso de faceirice” e de “paixão lúbrica” no espaço de um entremez:

*O mais interessante entremez a que assisti foi a de um velho apaixonado por uma jovem vendilhona. O velho está sempre a vacilar entre seu amor e o seu cofre. A rapariga emprega todos os recursos da faceirice para conservá-lo preso a seus laços. O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua, do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavalheiro com movimentos os menos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica [...] (grifos nossos).*

Em suma, mais do que levar a imaginar a bailarina italiana de formação clássica transitando por cenas lúbricas no palco do Santa Isabel, os dados da passagem, aliados aos demais que foram sendo discutidos, interessam por apontar uma das questões teóricas fundamentais que percorreram este texto, e que acredita-se poder ser confirmada ao seu final. Tal questão decorre da percepção de uma continuada prática de composição de espetáculo por justaposição de peças de diferentes tipos, expostas em desfile ou organicamente integradas. Sua frequência e regularidade apontam, no caso estudado, para um modo de produção de cenas no período, que, distante de qualquer perspectiva anacrônica de atualização, poderia contribuir para as atuais discussões da teatralidade expandida percebida na cena contemporânea.

Por fim, verificou-se que o estudo de caso de uma fugaz bailarina italiana entre nós e seu lundu dançado em Recife em 1851, que pareceria sugerir mero detalhe na imensidão de indicadores da teatralidade presente no espetáculo do século XIX, adquiriu escala significativa, escapando a parâmetros

locais e a datações. A órbita de indícios levantada em sua busca e discutida à luz de novas abordagens forneceu uma constelação de episódios que auxiliaram a problematizar a cena do século XIX, contribuindo para uma história do teatro interessada na cena atual.

## Referências bibliográficas

- A IMPRENSA: JORNAL POLÍTICO E SOCIAL. Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional. Coleção microfilmada: 1850-1852.
- ALMANAQUE LAEMMERT. Departamento de Referência e Difusão da Biblioteca Nacional. Coleção microfilmada: 1844-1889.
- ARAÚJO, M. de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963.
- CAMBIASI, P. **La Scala (1778-1906)**. Milão: Ricordi, s/d.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CORVISIERI, S. **Maria Baderna: a bailarina de dois mundos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- COSTA-LIMA NETO, L. de F. **Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia**. 2014a. Tese (doutorado) ≠ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://issuu.com/luizcosta-limaneto/docs/m\\_\\_sica\\_\\_teatro\\_e\\_sociedade\\_nas\\_com](http://issuu.com/luizcosta-limaneto/docs/m__sica__teatro_e_sociedade_nas_com)>. Acesso em: 5 mar. 2015.
- \_\_\_\_\_. Vai de lundu que eu vou de caxuxa. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 100, p. 62-64, jan. 2014b.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Departamento de Referência e Difusão da Biblioteca Nacional. Coleção microfilmada: 1850-1851; 1853-1854.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Departamento de Referência e Difusão da Biblioteca Nacional. Coleção microfilmada: 4 de janeiro de 1848-1871.
- GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.
- GOLDONELLI, E. Anna Maria Baderna. In: **Castel San Giovanni ieri e oggi (1290-1990)**. Piacenza: T.E.P Edizioni, 1990.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MAMMÌ, L. Teatro em música no Brasil monárquico. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Org.). **Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa**. v. 1. São Paulo: Hucitec; EDUSP; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001. p. 37-52.
- MANFREDI, C. E.; MOLINARI, M. **Nuovo dizionario biografico piacentino (1860-1960)**. Piacenza: Banca di Piacenza, 1987.



- MENSI, L. **Dizionario biografico piacentino**. Placência: A Del Maino, 1899.
- MONALDI, G. **Le regine della danza nel secolo XIX**. Turim: Bocca, 1910.
- O BEIJA-FLOR: JORNAL DE INSTRUÇÃO E RECREIO. Coleção Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional. Coleção microfilmada: 1849-1852.
- PAPPACENA, F. **Il trattato di danza du Carlo Blasis (1820-1830)**: Carlo Blasis' treatise on dance 1820-1830. Luca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- RABETTI, M. L. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. **ArtCultura**: revista de história, cultura e arte, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 61-81, jul/dez. 2007. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T\\_Rabetti.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Rabetti.pdf)>. Acesso em: 2 jun. 2015.
- \_\_\_\_\_. Teatro mentale, teatro di pietra: o caminho do balé *O lago das fadas*. **Anais do V Congresso Abrace** (2008). Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vcongresso.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.
- \_\_\_\_\_. Variações cênicas para representações do Brasil: dança dos libretos e flutuação autoral no século XIX. **Anais do simpósio nacional de história**, Fortaleza, 2009.
- REGLI, F. **Dizionario biografico dei piu celebri poeti ed artisti melodrammatici che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860**. Turim: E. Dalmazzo, 1860.
- RODRIGUES, C. A cidade e a morte: a febre amarela e seu impacto sobre os costumes fúnebres no Rio de Janeiro (1849-50). **História, Ciências, Saúde – Manuais**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, mar-jun. 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701999000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701999000200003)>. Acesso em: 11 mar. 2015.
- SOUZA, S. C.M. de S. A alquimia cultural no teatro musicado de Francisco Correa Vasques: Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX. In: LOPES, A. H.; ABREU, M.; ULHOA, M. T.; VELLOSO, M. P. (Orgs.). **Música e história no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 327-355.
- TINTORI, G. **Cronologia – opere – balleti – concerti (1778-1977)**: duecento anni di teatro alla scala. Milão: Gutemberg, 1979.
- ULHÔA, M. T. de; COSTA-LIMA NETO, L. Memory, history and cultural encounters in the Atlantic: the case of lundu. **The world of music (new series)**, v. 2. Berlim: Verlag für Wissenchaft uns Bildung, 2013.

Recebido em 14/03/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015