ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES

A BADERNA ESTÁ NO PALCO:
A bailarina italiana que escandalizou o brasil oitocentista

Profa.Dra. Beatriz Brandão dos Santos
Professora do Programa de Douturado em Humanidades, Culturas e Artes – PPGHCA - Unigranrio - Afya
brandão.beatrizm@gmail.com

Armenia Cristina Dias Leonardi
Aluna do Programa de Douturado em Humanidades, Culturas e Artes – PPGHCA - Unigranrio - Afya
acdleonardi@gmail.com

RESUMO

A presente pesquisa pretende analisar a vida e memória de Maria, Marietta Baderna, bailarina italiana, ativista política e revolucionária por amor à patria. Chegou ao Brasil em 1849, autoexilada com seu pai, Antonio Baderna, após a revolução italiana de 1848. Promoveu a interculturalidade entre os costumes europeus, brasileiros e afro-brasileiros através da arte do balé clássico e danças de matriz africana, em especial, o lundum e o batuque (umbigada). Por sua personalidade multifacetada, determinada e vanguardista, foi da aclamação no Scala de Milão ao apagamento de sua memória, com sua morte, no Rio de Janeiro. Marietta é mais uma mulher com opinião própria e perfeita em sua arte que foi apagada e silenciada pela conjuntura patriarcal e moralista presente tanto no Brasil como na Europa do Século XIX. Atualmente, sua vida está sintetizada a um verbete nos dicionários de língua portuguesa como verbo e substantivo femino, com significado pejorativo existente somente na Língua Portuguesa Brasileira. O sentido de seu sobrenome em outras linguas possui significados diversos, que serão abordados neste estudo. A metodologia utilizada será revisão bibliográfica, cuja principal referênci será o livro “Maria Baderna: A bailarina de dois mundos”, do italiano Silverio Corvisieri, traduzido por Eliana Aguiar, além de outras obras e artigos científicos.

Palavras-chave: baderna: Maria Baderna, balé clássico**;** memória cultural

ABSTRACT

This research examines the life and memory of Maria Marietta Baderna, an Italian ballerina, political activist, and revolutionary moved by her love for her homeland. She arrived in Brazil in 1849, self-exiled with her father, Antonio Baderna, after the Italian Revolution of 1848. Through classical ballet and African-derived dances—particularly the *lundum* and *batuque* (*umbigada*)—she fostered intercultural exchange among European, Brazilian, and Afro-Brazilian traditions. Owing to her multifaceted, determined, and avant-garde personality, Baderna experienced both acclaim at Milan’s La Scala and the erasure of her memory upon her death in Rio de Janeiro. Marietta is yet another woman of strong opinions and exceptional artistic talent whose legacy was silenced by the patriarchal and moralistic structures present in both nineteenth-century Brazil and Europe. Today, her life is reduced to a dictionary entry in Portuguese, where her surname survives as a verb and a feminine noun with a pejorative meaning found only in Brazilian Portuguese. The meanings of her surname in other languages, which differ significantly, will also be examined in this study. The methodology adopted is a bibliographic review, with the principal reference being the book *Maria Baderna: A Bailarina de Dois Mundos*, by the Italian author Silverio Corvisieri, translated by Eliana Aguiar, in addition to other works and academic articles.

KEYWORDS: Marietta Baderna; cultural memory; classical ballet

INTRODUÇÃO

Este trabalho integra uma pesquisa dedicada ao estudo do apagamento e do silenciamento das vozes de mulheres artistas. O objeto é a trajetória de Maria Baderna, uma figura marcante no universo do balé e da dança na Europa e no Brasil do Século XIX, cuja rica história não pode deixar de ser contada. Marietta integrou os elementos do balé clássico europeu às danças afro-brasileiras, lutou pela República na Itália e no Brasil, pelos direitos dos artistas, das mulheres, pela liberdade de expressão e de viver. Enalteceu a cultura afro-brasileira, feita de cores vivas, matizes profundas e sons ancestrais, guardando as emoções dos povos africanos arrancados de suas terras de origem. Maria Baderna representa um caso emblemático do processo de apagamento das mulheres no mundo da arte, tendo sua vida e obra negligenciadas, quase completamente apagadas, com escassos registros tanto na Itália quanto no Brasil.

Manifesta-se, da minha parte enquanto pesquisadora, um interesse específico em aprofundar a história de Maria Baderna, sobretudo por sua trajetória apresentar lacunas significativas. Essas ausências documentais justificam e estimulam a realização de novas investigações em jornais, revistas e documentos cartorários, com o objetivo de esclarecer aspectos pouco registrados de sua vida e de sua atuação artística.

O objetivo é destacar Maria Baderna para restaurar sua memória, seu legado, e sua relevância como representante das mulheres artistas silenciadas. A pesquisa se justifica pela constante marginalização das manifestações artísticas femininas em favor das masculinas, com a imposição da cultura europeia e apagamento das culturas dos povos originários e africanos.

A pesquisa adotará uma abordagem qualitativa, privilegiando a revisão bibliográfica como ponto de partida para a compreensão teórica do tema. Contudo, diante da escassez de registros sistematizados na literatura especializada, será necessário recorrer à pesquisa documental, explorando acervos disponíveis em hemerotecas. Assim, jornais e revistas da época serão analisados como fontes primárias, permitindo reconstruir contextos, identificar discursos e captar nuances históricas que não se encontram plenamente registradas em obras acadêmicas. Essa estratégia possibilita ampliar o alcance investigativo, articulando referências teóricas com documentos originais capazes de iluminar aspectos pouco explorados pela produção científica tradicional.

1- FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A partir da análise da vida de Maria Baderna, espera-se aprofundar o entendimento sobre os mecanismos históricos, sociais e culturais que sistematicamente invisibilizam a produção artística feminina. A pesquisa buscará identificar como as estruturas de poder, tanto na sociedade quanto nas instituições culturais, contribuíram para o apagamento de mulheres artistas e como esse apagamento se manifesta em diferentes esferas da crítica e da historiografia da arte.

A pesquisa teórica, baseada em revisão bibliográfica, destaca a arte de Maria Baderna como resistência ao patriarcado e à moralidade da sociedade brasileira e europeia do Século XIX hipócrita, representando artistas femininas silenciadas. Busca demonstrar que sua obra refletia e subvertia normas sociais e políticas de gênero, especialmente por meio das danças afro-brasileiras e do balé clássico, evidenciando as práticas artísticas femininas interculturais como respostas políticas à opressão, com ênfase na interseccionalidade e nos impactos sobre mulheres negras, que também se

expressavam através da dança.

A seleção das fontes bibliográficas seguirá critérios de relevância para o tema, diversidade de perspectivas teóricas e atualização das publicações, considerando autores nacionais e estrangeiros que dialogam com a proposta interdisciplinar da pesquisa.

O objetivo é resgatar e reconstruir a obra e a trajetória de Maria Baderna a partir de fontes primárias e secundárias, revelando as especificidades de sua contribuição artística. A pesquisa poderá proporcionar uma nova leitura sobre sua atuação no contexto cultural e político da época, confrontando a visibilidade reduzida de sua produção com a relevância estética e simbólica de sua obra.

O siginificado da palavra “baderna” nasce da admiração frenética e incontida dos jovens por Marietta, inicialmente referindo-se à elegância e inovação da bailarina, mas à medida que os conservadores moralistas criticavam sua ousadia e a forma de aclamação por seu público, o termo adquiriu conotação negativa, significando confusão ou desordem, cujo verbete encontra-se registrado nos dicionários de Língua Portuguesa e a etimologia da palavra será explicada com base no Dicionário Aurélio (1999).

A principal referência para este trabalho é o livro “Maria Baderna: A bailarina de dois mundos”, do italiano Silverio Corvisieri. Originalmente com o título *Ballerina de due mondi*, publicado na Itália, em 1998, foi traduzido para o português por Eliana Aguiar e publicado no Brasil em 2001. A curiosidade do autor italiano sobre a vida de Maria Baderna foi despertada por um conto ficcional escrito por Otto Lara Resende, também despertado pelo sentido pejorativo da palavra “baderna” no dicionário de Língua Portuguesa Brasileira (Corvisieri, 2001). Estimulado por sua curiosidade, Silverio Corvisieri veio para o Brasil e iniciou sua pesquisa sobre Marietta em publicaçoes de jornais e revistas, principalmente nos arquivos da Biblioteca Nacional. A pesquisa não somente reconstroi a biografia de Marietta, mas faz uma intersecção entre arte feminina, política e cultura relevante para a compreensão do momento social do Brasil do Século XIX, durante o Império de D.Pedro II.

O texto de Trizoli (2023), intitulado “Febre Feminista: paradoxos das exposições das mulheres no Brasil” insere a questão da evolução das exposições de arte dedicadas às artistas mulheres no âmbito mais amplo dos debates entre história da arte, crítica cultural e gênero. Especialmente, ajusta-se com debates sobre visibilidade histórico-curatorial e os limites das políticas de identidade no Brasil contemporâneo. Relacionando o livro Maria Baderna, de Corvisieri (2001) com o artigo de Trizoli (2023), é possível compreender que os desafios enfrentados pela representação feminina na arte transpassam a história, os séculos, mesmo que em formas, contextos e épocas diferentes. Os textos mostram que visibilidade não garante emancipação. A participação das mulheres na arte exige espaço e mudanças estruturais e epistemológicas nos sistemas culturais. Trizoli (2023) justifica as memórias apagadas e o silenciamento da arte feminina através de intenções políticas. Na arte feminista e na crítica brasileira, o "silêncio" não significa ausência, mas uma estratégia política. Pode indicar recusa, declaração de incapacidade de agir ou resistência. Isso se aplica tanto à falta de obras ou artistas quanto à resistência em seguir categorias pré-determinadas. Neste sentido, as memórias de Marieta Baderna foram apagadas e sua voz silenciada.

A “*partilha do sensível*” (Rancière, 2009) é um texto relevante para compreender como a arte e a política não apenas refletem o mundo, mas produzem e transformam as formas de percepção e pertencimento. Rancière desloca o ponto central das instituições para os modos de ver e sentir, oferecendo uma abordagem inovadora para refletir a respeito dos conflitos sociais, os regimes estéticos e a potência disruptiva da arte. Maria Baderna,

na obra de Corvisieri (2001), pode ser interpretada, conforme a compreensão de Rancière (2009) como uma pessoa "dissensual", ou seja, que rompe com a ordem estabelecida, cuja performance artística gerou uma ruptura sensível na sociedade. Sua atuação na arte como bailarina desafiou normas, revelou as desigualdades sociais e perturbou a ordem estética e política. A história de Marietta mostra que a arte é um campo onde o político incorpora o sensível, pontualmente o que Rancière demonstra em sua filosofia.

De acordo com Luiz Felipe de Alencastro (2011), o século XIX europeu teve uma forte reação conservadora que restaurou o poder das aristocracias sob a alegação de uma ordem social divina. A Itália, nesse contexto, destacava-se pelo atraso político em relação à industrialização e ao liberalismo da Inglaterra e França.

Segundo Hobsbawm (2007; 2008), o período entre o pós-Congresso de Viena e a unificação italiana foi marcado por profundas transformações políticas, sociais e econômicas na Europa. Enquanto *A Era das Revoluções* (2007) evidencia a reação conservadora e a fragmentação da península italiana, bem como o impacto limitado, mas simbólico, dos levantes de 1848. *A Era do Capital* (2008) destaca que essas experiências revolucionárias fomentaram a mobilização popular e consolidaram movimentos nacionais e republicanos. Juntas, as obras permitem compreender como a resistência conservadora, aliada à ação de líderes nacionalistas e republicanos, preparou o terreno para a unificação da Itália sob estratégias mais pragmáticas, como as implementadas por Cavour e Garibaldi.

Angela Alonso, em *"Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*" (2012), analisa como ideias políticas transnacionais, especialmente o liberalismo, nacionalismo e romantismo político, influenciaram as lutas por soberania no século XIX. Destaca a importância de figuras como Giuseppe Mazzini e mostra o impacto dos modelos europeus sobre os projetos políticos brasileiros.

Na obra "*O negócio do Brasil",* Evaldo Cabral de Mello (2008) oferece uma interpretação crítica das relações políticas e econômicas entre Portugal, os Países Baixos e o Brasil colonial, revelando as bases do que se pode chamar de um modelo de "poder patrimonialista e dependente"**,** sustentado mais por compromissos dinásticos e interesses mercantis do que por uma lógica estatal moderna.

Em *A modinha e o lundu no século XVIII*, Mozart de Araújo (1963) mostra como manifestações musicais brasileiras, como o lundu e a modinha, dialogam com a corporalidade e expressão artística, mesmo distantes do balé clássico europeu. O lundu, de origem africana, contrasta com o balé pela sensualidade rítmica, mas se integra aos espaços sociais e cênicos da época. Araújo evidencia que, no Brasil, o balé incorpora elementos dessas tradições, enriquecendo a prática e a criação coreográfica.

A pesquisa também pretende ressaltar a importância de revisitar a história da arte para incluir a produção e a atuação das mulheres artistas, mostrando como essa revisão pode influenciar tanto a academia quanto a prática artística contemporânea. O resgate da obra de Maria Baderna insere-se em um movimento mais amplo de valorização e legitimação das vozes femininas na arte, com implicações significativas para o campo da teoria da arte, da curadoria e da educação artística.

Por fim, espera-se que os resultados da pesquisa contribuam para o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre as interseções entre gênero, arte e política, avançando as discussões sobre o papel da arte na contestação das estruturas de poder e na construção de um campo artístico mais inclusivo e plural.

2-DESENVOLVIMENTO

Franca Anna Maria Mattea Baderna, conhecida como Maria, Marietta, Baderna, nasceu em Castel San Giovanni, 5 de julho de 1828, na Itália, porém a data e local de falecimento são incógnitas, por não possuírem registros comprovados. Era filha de Antonio Baderna, médico e músico, ativista político e apaixonado pelas artes. A família Baderna era abastada, tradicionalmente formada por médicos, ligada às artes e à política (CORVISIERI, 2001).

Maria foi a única dos sete filhos de Antonio Baderna a demonstrar talento artístico, em uma família rica, marcada pela relação entre arte e política, com médicos engajados pela República e unificação da Itália. Incentivada pelo pai a praticar balé clássico, sua trajetória contrastava com os valores eurocêntricos da época. A sociedade entendia a arte, principalmente a música e a dança, como a única oportunidade para meninas e mulheres orfãs ou de famílias economicamente vulneráveis, como única forma de trabalho para sobreviver, servindo como pano de fundo para a prostituição. O casamento, principal destino das mulheres oitocentistas, não era visto como uma opção viável para estas jovens (CORVISIERI, 2001). Baderna nasceu em família rica, mas seu pai e seu espírito livre a tornaram artista bailarina.

Marietta, como era carinhosamente chamada por todos, aos doze anos, foi apresentada por seu pai a Carlo Blasis, referência como maestro e coreógrafo na Europa do Século XIX. Aos quinze anos já era uma bailarina reconhecida na Europa, contratada pelo Teatro Scala de Milão e disputada por grandes teatros como o *Covent Garden* de Londres (CORVISIERI, 2001).

Antonio Baderna, pai de Marietta, era revolucionário mazzianiano, cuja derrota na revolução de 1848 na Itália gerou a escassez de recursos e perseguição dos artistas que aderiram às ideias de Mazzini, republicano italiano a quem o pai de Marietta seguia. Este fato foi decisivo para que Marietta, seu pai e outros artistas buscassem o autoexílio no Brasil (CORVISIERI, 2001).

2.1 – O contexto político da Itália no Século XIX

Após a queda de Napoleão Bonaparte, o Congresso de Viena (1815) promoveu uma reorganização geopolítica que restaurou diversas monarquias absolutistas e impôs uma longa hegemonia conservadora sobre a Europa Continental, especialmente por meio da Santa Aliança liderada por Metternich. No caso da Itália, esse processo resultou na fragmentação da península em vários Estados, muitos sob controle direto ou indireto do Império Austríaco (HOBSBAWM, 2007;2008).

A primeira metade do século XIX, na Europa, foi marcada por um movimento de restauração política e social promovido pelas potências vitoriosas contra Napoleão. Segundo Luiz Felipe de Alencastro (2011), esse período assistiu a “uma violenta reação conservadora que restaurou o poder das aristocracias, em nome de uma suposta ordem divina e hierárquica da sociedade”. Essa reação se consolidou, sobretudo, no Congresso de Viena (1815), que redesenhou o mapa político do continente, reafirmou os valores do Antigo Regime e articulou um sistema de repressão aos ideais de liberdade, nacionalismo e autodeterminação popular por meio da Santa Aliança (HOBSBAWM, 2007;2008).

A Península Itálica tornou-se um conjunto de estados independentes, muitos sob controle estrangeiro, especialmente austríaco. Os principais Estados italianos eram:

Reino das Duas Sicílias (sul da Itália e Sicília) governado pelos Bourbons; Estados Papais (Centro da Península), sob autoridade direta do Papa; Grão-Ducado da Toscana, Ducado de Parma e Módena, pequenos estados sob forte influência austríaca; Reino da Sardenha-Piemonte, no Noroeste, governado pela Casa de Savoia; Lombardia-Vêneto, anexados ao Império Austríaco (HOBSBAWM, 2007;2008).

Como observa José Murilo de Carvalho (2001), o século XIX foi o momento em que a nacionalidade passou a se impor como novo fundamento de legitimidade política, substituindo os vínculos tradicionais com o trono e o altar. Para o autor, "a nacionalidade passou a ser, cada vez mais, o fundamento da legitimidade do poder político", transformando o conceito de povo em sujeito político e histórico. No caso da Itália, no entanto, essa transição foi obstaculizada por elites conservadoras e por uma intensa presença estrangeira, o que explica o atraso do processo de unificação em relação a outras nações europeias.

Essa leitura permite traçar paralelos entre a experiência italiana e o contexto luso-brasileiro. Conforme analisa Evaldo Cabral de Mello (2008), tanto a Itália quanto o Brasil após a independência conviviam com estruturas políticas que conciliavam autoritarismo, dependência externa e atraso econômico. No Brasil, mesmo após o rompimento com Portugal, persistiram elementos do patrimonialismo colonial e da tutela estrangeira, uma modernidade conservadora, em que as instituições republicanas ou constitucionais foram apropriadas por oligarquias locais. Para o autor, "a independência não suprimiu a herança ibérica do patrimonialismo e da tutela externa, mas apenas a redesenhou sob outra bandeira". Da mesma forma, a Itália restaurada enfrentava enormes obstáculos para construir uma soberania popular e um projeto nacional autônomo (MELLO, 2008).

Assim, a partir da leitura desses autores, compreende-se que o atraso político italiano não era apenas o resultado de uma fragmentação geográfica, mas sobretudo de uma lógica continental de repressão às ideias modernas, que manteve sociedades como a italiana, e em certa medida a brasileira, à margem dos processos de democratização e nacionalização que marcaram o século XIX em outras partes da Europa (HOBSBAWM, 2007;2008).

No ambiente cultural e político europeu do século XIX, consolidou-se o chamado nacionalismo romântico, uma corrente ideológica que unia elementos emocionais, históricos e espirituais na construção da identidade nacional. Na Itália, esse movimento teve como foco a valorização da herança romana, do catolicismo e da língua italiana comum. José Murilo de Carvalho afirma que, nesse período, a nação passa a ser entendida como uma alma coletiva com vocação e destino comuns (CARVALHO, 2001).

Giuseppe Mazzini foi o mais notável pensador e ativista do republicanismo italiano. Em 1831, fundou a associação *Giovane Italia*, com o objetivo de mobilizar o povo para a construção de uma República Democrática Unificada. Seu lema, "*Dio e Popolo*"[i], sintetizava sua crença na dimensão ética e religiosa da pátria. Mazzini afirmava que: "A pátria é a casa de todos: deve ser livre, justa e fraterna. Trabalhar por ela é o dever supremo do cidadão" (RIALL, 1994).

Para Ângela Alonso (2012), socióloga brasileira especialista em história das ideias políticas, Mazzini representava um tipo de "intelectual engajado com profundo sentido de missão civilizatória", o que o torna comparável a outros líderes do nacionalismo popular latino-americano do século XIX (ALONSO, 2012).

Em 1848, em virtude do descontentamento do povo italiano, os levantes aconteceram de norte a sul. O novo governo tentou implementar uma Constituição democrática e

abolir privilégios aristocráticos sem sucesso. O historiador brasileiro Evaldo Cabral de Mello observa que “as derrotas de 1848 ensinaram aos italianos que a política romântica e insurrecional não bastava; era preciso Estado, diplomacia e exército” (MELLO, 2008).

As ações de Mazzini e os levantes de 1848 deixaram um legado de mobilização popular e consciência nacional que seriam fundamentais para o *Risorgimento*. Apesar de sua derrota momentânea, a visão de pátria cultivada por Mazzini preparou o terreno para os projetos mais pragmáticos de *Cavour e Garibaldi*, que culminariam na unificação da Itália em 1861. Mazzini permanece como símbolo do idealismo ético-político no processo de construção nacional italiana, sendo, até hoje, estudado como modelo de nacionalismo popular e republicano (HOBSBAWM, 2007;2008)

Os artistas líricos, cantores, músicos e bailarinos, usavam sua arte para manifestar seu apoio às ideias de Giuseppe Mazzini. Levantavam cartazes, usavam as cores da futura República Italiana em suas roupas de apresentação e clamavam por liberdade. E Marietta, já bailarina famosa na Europa, integrava o grupo de artistas que defenderam a causa republicana. A família paterna de Marietta, principalmente seu pai, seguia a militância de Mazzini em favor da unificação e instituição da República Italiana, porém, foi em decorrência das derrotas momentaneamente sofridas pelos revolucionários, que Marietta e seu pai decidiram pelo autoexílio no Brasil (CORVISIERI, 2001).

2.2 – O teatro brasileiro é uma Baderna

A intenção do Império de D.Pedro II, enquanto a Itália desfazia-se em adversidades, era incentivar o desenvolvimento do teatro lírico no Rio de Janeiro com o objetivo de entreter a rica burguesia carioca. Este objetivo encontrou apoio no contexto político-social da Itália, que concentrava uma parte significante dos melhores artistas europeus. A situação política italiana em consonância com as aspirações do Império Brasileiro trouxe os melhores bailarinos, maestros, cantores líricos, músicos, compositores para o Rio de Janeiro, Capital do Império no Século XIX (CORVISIERI, 2001).

Marietta chegou ao Rio de Janeiro em 1849 acompanhada por seu pai e outros artistas líricos, após dois meses de viagem marítima, com o objetivo de se apresentar no Teatro São Pedro de Alcântara, atualmente denominado Teatro João Caetano, localizado na Praça Tiradentes. Durante a travessia, Marietta ouviu relatos sobre os povos escravizados e suas expressões culturais, como danças tradicionalmente marginalizadas pela sociedade brasileira da época. Ao desembarcar no porto do Rio de Janeiro, ela presenciou uma realidade que lhe causou surpresa e admiração simultaneamente (CORVISIERI, 2001).

Assim como os demais viajantes vindos da Itália, Marietta foi desembarcada por homens fortes, descalços, com os peitos nus e calças amarradas na cintura, figuras belíssimas admiradas pelas mulheres italianas, que chegavam para um novo começo no novo mundo. Os artistas italianos fugiam da perseguição e escassez que assolavam seu país natal e foram recebidos por pessoas que sofriam a perseguição, a discriminação e a escassez, entre outros infortúnios, em uma terra abençoada e próspera, a mesma terra que prometia um recomeço aos europeus autoexilados (CORVISIERI, 2001).

Apaixonada pelas danças folclóricas, que já intercalava com o balé clássico em suas apresentações na Europa, Marietta conheceu as danças afro-brasileiras ao presenciar as mulheres pretas escravizadas dançando o *lundu* e a *umbigada* ao som do batuque, no Largo da Carioca, ao final da tarde, único lugar e momento permitidos a estas pessoas para enaltecerem sua cultura e celebrar sua Pátria Materna subjugadas a deixar para trás (CORVISIERI, 2001).

Segundo Albin (2021), o *lundu* é dança e música de origem africana, provavelmente de Angola, trazida para o Brasil pelas pessoas escravizadas. Há controvérsias sobre sua origem, sendo confundido com o *batuque*, outro gênero africano trazido para o Brasil. O lundu era considerado "indecente e lascivo", de acordo com os documentos oficiais da época, bem como sua apresentação não era permitida. Ao final do Século XVIII, ainda não era considerada uma dança brasileira, mas uma dança africana, dançada pelos escravizados no Brasil.

O *lundu* começa a ser mencionado nos documentos históricos na década de 1780, pois, até então, era denominado de *batuque*, ritmo comemorativo nas festas afro-brasileiras. A coreografia do *lundu* possuía características das danças espanholas, por apresentar os movimentos altos dos braços e estalar de dedos, assemelhando-se às castanholas, marcado por palmas, acompanhado por cantos africanos e com a peculiaridade da umbigada. Quando a umbigada, que é a coreografia que acompanha o *lundu*, passa a ser disfarçada com gestos mais delicados, o *lundu* começa a ser aceito nos salões da sociedade colonia (ARAUJO, 1963).

A dança contemplada por Marietta no Largo da Carioca, o *lundu*, era composto por dança e música de origem africana, provavelmente angolana. Era considerado "indecente e lascivo", bem como sua apresentação nos salões e teatros não era permitida. A coreografia do *lundu* possuía características das danças espanholas, por apresentar os movimentos altos dos braços e estalar de dedos, assemelhando-se às castanholas, marcado por palmas, acompanhado por cantos africanos e com a peculiaridade da *umbigada*, gesto em que as mulheres chocavam seus umbigos durante a coreografia improvisada (ALBIN, 2021).

A expectativa do público e do Império com as apresentações dos artistas italianos que chegavam ao Brasil, era a retomada do teatro lírico em sua forma mais tradicional, com com estilo exuberante, para agradar a mais alta classe social do Rio de Janeiro. A estreia das apresentações no Imperial Teatro São Pedro d'Alcântara foi aberta pelo balé de Marietta, em 29 de setembro de 1849, tendo sido um grande sucesso. O público permaneceu em silêncio e inerte durante a apresentação, fato extraordinário nos espetáculos do São Pedro d'Alcântara, considerando que a plateia carioca não era demasiadamente respeitosa. Ao término da apresentação da noite de gala, "a intensa emoção do público explodiu em uma calorosa ovação com o sabor de coletiva declaração de amor à Marietta". O público carioca nunca havia presenciado um balé clássico de alto nível técnico como o apresentado por Marietta (CORVISIERI, 2001).

A bailarina, trazida da Itália juntamente com outros artistas para apresentações destinadas ao público adulto, de maior poder aquisitivo e idade avançada, obteve reconhecimento entre os jovens do Rio de Janeiro. Seu brilhante desempenho fez com que os jovens da época a admirassem intensamente, gerando grande movimentação e entusiasmo. Após as apresentações, os espectadores aplaudiam vigorosamente, gritavam e pediam bis. Embora isso fosse proibido na época, Marietta desrespeitava a norma e retornava ao palco para repetir trechos da dança e, com uma *révérence,* receber o clamor e as flores atiradas ao palco pelo público fascinado. Incorporou ao balé clássico as danças afro-brasileiras e as danças folclóricas europeias em suas apresentações seguintes, contribuindo para a difusão tanto das diversas formas de dança até então pouco conhecidas ou acessíveis ao público local.

A admiração frenética e incontida por Marietta, com constantes e barulhentas demonstrações de amor pelos fãs, deu origem ao sentido pejorativo da palavra. O significado brasileiro da palavra "baderna", inicialmente referindo-se à elegância e inovação da bailarina, mas à medida que os conservadores moralistas criticavam sua ousadia e a forma de aclamação por seu público, o termo adquiriu conotação negativa,

representando confusão ou desordem.

As promessas do Império brasileiro de bons salários e condições dignas para os artistas italianos não foram cumpridas. Os salários eram baixos, pagos com atraso, e as condições de vida eram precárias. *Os* artistas*,* liderados por Baderna e Ida Edelvira, cantora lírica, iniciaram uma greve pelo cumprimento dos contratos, mas a administração do teatro demitiu o diretor responsável para forçar novos acordos com salários menores: “ou aceitavam os estipêndios reduzidos ou voltariam para o lugar de onde vieram” (CORVISIERI, 2001). Retornar à Itália não era uma opção, então os artistas permaneceram no Brasil, mas buscaram melhores condições de trabalho em outras cidades, como em Recife, que pretendia superar o Rio de Janeiro na questão do incentivo à cultura lírica.

Os episódios centrais da atuação de Baderna no Brasil podem ser interpretados à luz do pensamento de Jacques Rancière (2009), para quem a arte participa da política ao reconfigurar a partilha do sensível, isto é, as formas representativas como certos sujeitos podem aparecer, falar e agir no espaço público. Nesse sentido, as tensões envolvendo os artistas italianos no Império brasileiro ganham uma dimensão política que ultrapassa a questão contratual. Ante o descumprimento dos contratos firmados entre os artistas e o Governo do Brasil, a liderança de Maria Baderna e Ida Edelvira pelos direitos dos artistas por meio de greve demonstra a força política da arte, apesar de, neste caso, não conseguirem resultados relevantes.

Práticas culturais que desafiam hierarquias entre cultura lírica e cultura popular, artistas legitimados e marginalizados, ou tradição e periferia, reorganizam percepções e lugares na arte. Ações de artistas, como Maria Baderna, ao reivindicar direitos, podem ser vistas como intervenções segundo Rancière (2009): não só enfrentam relações laborais injustas, mas questionam a invisibilidade de seu trabalho e agência política. Assim, sua resistência é estética, tornando visíveis demandas antes ignoradas no espaço público.

Após a epidemia de febre amarela no Rio de Janeiro, em 1851, Marietta Baderna foi para Recife, Pernambuco, para onde foram alguns artistas italianos sobreviventes, para continuar trabalhando com sua arte, de onde tirava seu sustento. A Recife do século XIX desejava tornar-se a capital da cultura lírica, superando o Rio de Janeiro, capital do Império. Recife oferecia salários superiores e condições de trabalho mais atrativas que a Cidade Carioca assolada pelo caos provocado pela epidemia de febre amarela.

Aliado às condições de trabalho para os artistas, em Recife, mais especificamente em Olinda, na Faculdade de Direito de Olinda, atualmente, Universidade Federal de Pernambuco, o contexto político vislumbrava as primeiras ideias socialistas brasileiras, seguindo as ideias de Mazzini, fato que também influenciou a decisão de Marietta sair do Rio de Janeiro. Os artistas, amigos de Marietta, também estavam em Recife e defendiam a implantação das ideias republicanas mazzinianas no Brasil. Marietta era a única mulher a participar das reuniões republicanas e pela abolição da escravidão no Brasil (CORVISIERI, 2001).

No Recife, Marietta usou sua carreira artística como instrumento para promover as ideias republicanas propagadas pelos seguidores de Mazzini, questionando a restrição do papel feminino e a marginalização da cultura afro-brasileira, por meio de apresentações em que mesclava o balé clássico com as danças africanas, principalmente o lundu. A sociedade pernambucana oitocentista, burguesia de origem europeia, também não estava preparada para a vanguardista e militante bailarina italiana, esvaziando os espetáculos e, consequentemente, as bilheterias, enquanto seus adoradores cariocas clamavam por seu retorno.

Ao voltar de Recife, Marietta Baderna encontrou no Rio de Janeiro um palco dominado pelo canto lírico, enaltecido pelas cantoras líricas italianas, cujos vínculos com a elite imperial mesclavam arte, poder e interesses financeiros, relegando o balé a um papel secundário. Ainda assim, a bailarina Marietta mantinha viva a paixão de seus fervorosos admiradores, os chamados “baderneiros”, cuja devoção resistia ao declínio do prestígio da dança. Entretanto, por volta de meados da década de 1850, o cenário artístico da capital já havia se transformado de maneira irreversível. O balé, que outrora fora um dos grandes atrativos do Teatro São Pedro de Alcântara, perdeu espaço diante da ascensão da ópera italiana, favorecida pelos gostos e patrocínios da aristocracia imperial. Nesse contexto de mudanças culturais e sociais, o nome de Marietta começou a desaparecer das temporadas teatrais, marcando o início de seu período de ostracismo artístico, quando sua presença luminosa nos palcos cedeu lugar à memória de uma era em que a dança ainda ocupava o centro das atenções no Rio de Janeiro (CORVISIERI, 2001).

Apesar de os admiradores de Baderna serem fieis e apaixonados, a *prima ballerina assoluta* começou a ser silenciada, em virtude de sua postura vanguardista e atitudes libertárias, mas também pela má fama que as cantoras líricas estavam reforçando junto às famílias moralistas da sociedade carioca. Se as mulheres artistas já carregavam o peso do julgamento que as atribuía a condição de imorais e prostitutas, as cantoras líricas que vieram para o Brasil corroboraram para que as chamadas “mulheres de família” contribuíssem para a derrocada das manifestações artísticas femininas (CORVISIERI, 2001).

No Brasil, onde as mulheres dispunham de poucas alternativas de subsistência fora do espaço doméstico, Marietta utilizou a arte como forma de expressão de liberdade feminina e de afirmação de vínculos com a cultura africana. Sua atuação desafiante no cenário artístico e sua contestação às normas de gênero configuraram um gesto de resistência ao controle cultural exercido pelo Império. Ao destacar-se em um campo majoritariamente masculino, inspirou outras mulheres a buscar autonomia e contribuiu para ampliar a presença feminina e afrodescendente no universo artístico. Tal como observa Talita Trizoli em *A febre feminista*, essas práticas culturais tensionavam as hierarquias de gênero e tornavam visível uma subjetividade feminina ativa, criadora e dissidente, produzindo efeitos feministas no campo das sensibilidades e das práticas cotidianas, mesmo sem constituírem um movimento feminista formalmente organizado.

2.3 – Baderna: substantivo feminino

Os sobrenomes europeus são classificados em quatro grupos (possuem diversas origens: podem ser derivados patronímicos ou matronímicos, que refletem os laços de filiação, de localidades (toponímicos), das ocupações ou profissões exercidas pelas família ou de apelidos, decorrentes de caracteristicas físicas, comportamentais ou morais. De acordo com a definição italiana da palavra “baderna”, o sobrenome de Marietta pode ser derivado da profissão dos membros ancestrais da família, provavelmente, atividades náuticas, portanto, o sobrenome da aclamada bailarina não carrega o sentido de “bagunça” em sua origem
(SAVOLDI, 2008).

Etimologicamente, a palavra “baderna” origina-se nas línguas francesa, *baderne*, e italiana, *baderna*, conforme o verbete do Dicionário Aurélio (1999) que define “baderna” como um artifício náutico. É um nó provisório feito com cordas utilizadas nas embarcações para evitar que os cabos se soltem ou deslizem durante o uso. Pode ser aplicado na talha, tirador, colhedor, enxárcia, brandal ou outros cabos para o trabalho nos navios ou barcos, sempre com a finalidade de impedir que a corda escape das polias. O significado de “confusão, bagunça, barulho é exclusivo da Língua Portuguesa

Brasileira.

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2009) insere a palavra “baderna” com dois significados diferentes e inclui o verbo “badernar”:

> Baderna1. [do it.*baderna* ou do fr.*baderne*] S.f.*Marinh.* Botão provisório que se faz no tirador de uma talha, no colhedor de uma enxárcia, em um brandal ou em qualquer cabo de laborar, a fim de que o tirador, colhedor, brandal ou cabo não corra no gorne em que labora [Var.*abaderna.*]
>
> Baderna2: [Do antr. *Baderna*, de uma dançarina que esteve no Rio de Janeiro em 1851]. **S.*f***.Bras.1.Grupo de rapazes alegres, barulhentos.2.Súcia, corja. 3. Pândega, estroinice. “Muitas vezes a madrugada ia encontrá-lo na baderna, de onde saía bêbedo para casa”(Pelópidas Soares, *Cordão dos Bichos*, p.11) 4. Desordem, confusão, bagunça, bagunçada.5. V.rolo(16)
>
> Badernar.[De *baderna2* + *ar2*] V.t.d. 1. Transformar em baderna2, em confusão, anarquizar.2. Confundir, baralhar: A sua inesperada visita badernou as minhas ideias. ***Int.*** 3. Fazer baderna2, pandegar, bagunçar.

A origem do significado pejorativo para baderna no Brasil deve-se ao fato de, ao final dos espetáculos, os seguidores de Marietta a esperavam para carregá-la pelas ruas do Rio de Janeiro, até susbstituindo os cavalos que levavam sua carruagem, cantando, gritando seu nome e fazendo festas nos espaços públicos em sua homenagem (CORVISIERI, 2001). Esses atos de apoio, com movimentação, gritaria, tumulto, passaram a ser denominados "baderna" e seus admiradores os “baderneiros” ou “badernistas” e o verbo “badernar”, que traduz o ato de gerar tumulto pela sociedade consevadora da época (FERREIRA, 1999).

A mudança semântica ocorreu em um contexto político e social que empregava a noção de “ordem” com o objetivo de exclusão das práticas e corpos considerados perigosos, como imigrantes, públicos populares, práticas culturais associadas a negros e às camadas populares, capazes de alterar o conservadorismo social. Ao rotular como “baderna” o comportamento apaixonado dos fãs e o espetáculo que misturava erudito e popular, setores conservadores estigmatizavam culturalmente todo tipo de sociabilidade urbana que lhes parecesse subversiva e o primeiro mecanismo para repelir tais comportamentos eracriar um vocabulário para deslegitimar as manifestações coletivas e de protesto (BAPTISTA, 2024). Os admiradores de Baderna nunca pensaram em ver o nome de sua *étoile* reduzido a um verbete, com sentido pejorativo, no dicionário de Língua Portuguesa Brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da trajetória de Maria Baderna permite compreender como os processos de apagamento das artistas femininas operam não apenas por meio da omissão de suas contribuições, mas também pela distorção de suas narrativas. A artista, cuja atuação no século XIX desafiou convenções estéticas, normas de gênero e cultura étnica, torna-se símbolo de uma resistência que se inscreve no corpo e na cena.

Sua marginalização posterior, tanto nos registros históricos quanto na crítica especializada, evidencia os mecanismos estruturais que relegam mulheres à periferia da memória cultural. Nesse contexto, a arte emerge como instrumento de ativismo político, capaz de tensionar discursos hegemônicos e reconfigurar espaços de visibilidade. Recuperar figuras como Marietta Baderna, portanto, não é apenas um exercício de justiça historiográfica, mas também um gesto político que reconhece a produção artística como campo de disputa simbólica e transformação social.

Maria Baderna foi uma artista que, através da sua obra e sua luta política em favor das ideias republicanas, tentou contribuir para promover a interculturalidade e representatividade afro-brasileira na cena artística e social. Ela utilizou a dança e a arte para criar uma linguagem híbrida para refletir a diversidade cultural do Brasil, destacando a participação das populações negras na cultura nacional. A dança afro-brasileira em suas performances tornou-se uma forma de expressão artística e um meio de promover justiça social e igualdade racial no Século XIX, porém, seu nome não está associado à dança afro-brasileira ou à luta política no Brasil.

Marietta Baderna utilizou sua carreira artística para lutar pelos promover as ideias republicanas propagadas por seguidores de Mazzini, questionando a restrição do papel feminino e a marginalização da cultura afro-brasileira. No Brasil, onde as mulheres tinham poucas opções políticas fora da família, Marietta usou a arte como expressão de liberdade feminina. Sua atuação desafiante no cenário artístico e contestação das normas de gênero representaram resistência ao controle cultural do Império. Ao destacar-se num campo dominado por homens, ela inspirou outras mulheres a buscar autonomia e ajudou a tornar a arte mais inclusiva em relação à gênero e etnia (CORVISIERI, 2001).

Com o passar do tempo, a memória de Marietta Baderna foi lentamente apagada. Pouco se sabe dos seus últimos dias, e sua morte permanece envolta em névoa e silêncio. Seu nome não figura nos registros da afirmação e resistência das danças afro-brasileiras, nem nas histórias dos artistas que lutaram por dignidade e melhores condições. Esse silêncio é o véu que oculta não apenas uma artista singular, mas o eco apagado de uma mulher que desafiou as convenções de gênero, classe e arte em seu tempo.

Assim, Marietta foi não só esquecida, mas reduzida a um espectro, uma palavra amarga e pejorativa lançada no dicionário da língua portuguesa, uma sombra fria que tenta apagar sua luz, mas que não consegue calar o sussurro de seus passos que ainda dançam na memória da cultura.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/termo/lundu/.> Pesquisado em 05 08 2025

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
BRITO, José Domingos. *As brasileiras – Maria Baderna*. Disponível em <https://luizberto.com/as-brasileiras-maria-baderna>. Pesquisado em 29 06 25.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CARVALHO, José Augusto. *O étimo de Baderna*. Ambiente de Leitura Carlos Romero. Disponível em <https://www.carlosromero.com.br/2025/06/o-etimo-de-baderna.html> Pesquisado em 06 08 25.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2001.

COSTA, Lucio S. L. *Risorgimento: Italian Unification and the Revolution of 1848*. Florence: Biblioteca Editrice, 2004.

DOMINGUES, Joelma Ester. *A origem da palavra baderna*. Disponível em <https://ensinarhistoria.com.br/a-origem-da-palavra-baderna>. Pesquisado em 29 06 25

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções: 1789–1848*. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O negócio do Brasil: Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641–1669*. São Paulo: Editora 34, 2008

MICHAELIS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/PGp7/baderna-2>. Pesquisado em 6 08 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2ª ed. São Paulo: EXO, 2009.

RIALL, Lucy. *O Risorgimento italiano: Estado, sociedade e unificação nacional*. Lisboa: Edições 70, 1994.

SAVOLDI, A. Culto aos ancestrais: encontros de família. Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo. v. 2, n. 1, p. 20-42, mar. 2008. Disponível em <https://rbtur.org.br>. Pesquisado em 20 11 2025

SCHNEIDER, Alcure. "*O lundu de Maria Baderna: apontamentos de pesquisa*", *Anais ABRACE*, V.9. n. 1, UNIRIO/UFRJ: 2008.

TRIZOLI, Talita. *Febre feminista: paradoxo das exposições de mulheres no Brasil*. MODOS: Revista de História da Arte. Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 163-210, maio 2023. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br> Pesquisado em 12 06 2025.

[i] "Proclamamos a fórmula sagrada de nossa fé: **Deus e o Povo**. Sem Deus, jamais construireis a unidade moral do país. Sem o Povo, jamais edificareis uma Nação"