ReGeo ISSN: 2177-3246

UMA ENCANTADORA BADERNA: A RECEPÇÃO DA NARRATIVA-CORPO FEMININO DA BAILARINA MARIA BADERNA NO RIO DE JANEIRO DO SÉC. XIX

A CHARMING BADERNA: THE RECEPTION OF THE FEMALE BODY-NARRATIVE OF DANCER MARIA BADERNA IN RIO DE JANEIRO IN THE 19TH CENTURY

UNA ENCANTADORA "BADERNA": LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA-CUERPO FEMENINA DE LA BAILARINA MARIA BADERNA EN EL RIO DE JANEIRO DEL SIGLO XIX

https://doi.org/10.56238/revgeov17n7-093

Data de submissão: 01/06/2026 **Data de publicação:** 16/07/2026

Natália Eilert Barella
Doutoranda em Educação
Instituição: Universidade de Caxias do Sul (UCS)
E-mail: nebarell@ucs.br

Eliana Rela
Doutora em Educação
Instituição: Universidade de Caxias do Sul (UCS)
E-mail: erela@ucs.br

RESUMO
O presente artigo tem por objetivo analisar a forma como a dança de Maria Baderna (1828-1892) foi recebida pela sociedade do Rio de Janeiro do séc. XIX, e como isso influenciou na adição do seu sobrenome, com conotação pejorativa, ao vocabulário popular brasileiro. Também se busca conectar essa história às teorias da recepção, área de estudo da Literatura, à Arte e à própria História, aprofundando nos conceitos de corpo, dança, mulheres e sociedade.

Palavras-chave: Mulher. Baderna. Dança. Literatura. História.

ABSTRACT
This article aims to analyze how the dance of Maria Baderna (1828-1892) was received by Rio de Janeiro society in the 19th century, and how this influenced the addition of her surname, with a pejorative connotation, to the Brazilian popular vocabulary. It also seeks to connect this history to reception theories, an area of study in Literature, Art and History itself, deepening concepts of body, dance, women and society.

Keywords: Woman. Baderna. Dance. Literature. History.

RESUMEN
Este artículo tiene como objetivo analizar cómo la danza de Maria Baderna (1828-1892) fue recibida por la sociedad de Río de Janeiro en el siglo XIX, y cómo esto influyó en la adición de su apellido, con connotación peyorativa, al vocabulario popular brasileño. También busca conectar esta historia con las teorías de la recepción, un área de estudio de la Literatura, el Arte e Historia, profundizando en conceptos de cuerpo, danza, mujeres y sociedad.

Palabras clave: Mujer. Baderna. Danza. Literatura. Historia.

1 INTRODUÇÃO

Recebemos um mundo de fenômenos e sensações, e como o percebemos depende de muitos fatores. No corpo deste artigo propomos analisar a recepção da dança pelo viés das teorias de recepção, circunscritas à Literatura. Essa escolha acontece, primeiramente, pois entendemos que a dança é uma forma de narrativa, e também porque acreditamos que se pode, através de registros históricos da época, analisar suas interpretações pelo viés da recepção.

Aprofundando no objeto dessa pesquisa, adentramos na questão corporal. Os seres humanos percebem o mundo a partir de um ponto de partida, no caso o corpo. Todo fenômeno é percebido a partir desse invólucro inicial. Segundo Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1999): "Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 110). Como elucida o teórico, o corpo é mais do que apenas um objeto biológico, sendo ele mesmo receptor e realizador da realidade que o cerca. Para este artigo perceberemos este corpo também em movimento, em ação no mundo através da arte da dança.

Voltando à infância, percebe-se que nessa fase se possui uma entrega total a sensorialidade que esse corpo abarca. As crianças são verdadeiras fenomenólogas. Com o passar do tempo, e ao crescer, os adultos transformam-se em seres sociais integrados à um sistema de caminhos racionalizados (ou racionalizantes), interagindo com o efeito que seus corpos exercem sobre os demais, o que pode os afastar da percepção inicial e completamente presente do fenômeno e os colocar numa dinâmica de interação, muitas vezes mais focada no parecer racional do outro do que em suas próprias percepções. No caso da Dança, essa interação se dá através do movimento corporal artístico intencional com narrativas adjacentes que geram impactos em diferentes camadas da relação artista-espectador. E isso é uma relação de recepção.

Este é o sentido em que conectamos a teoria da recepção à observação desta recepção do corpo que dança, neste caso em específico de um corpo feminino, e também do efeito das possíveis narrativas da dança da bailarina Maria Baderna, no Rio de Janeiro da metade do séc. XIX.

2 REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

As teorias da recepção consagradas por teóricos como Hans Robert Jauss (1921-1997), Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e Wolfgang Iser (1926-2007) entre outros, têm como foco a recepção do texto por parte do leitor ou leitora. Essas teorias analisam como o texto reverbera para a pessoa (ou grupos) que o leem, podendo ser aplicada de forma sincrônica (no momento em que a recepção se dá), ou diacrônica (num olhar posterior sobre a recepção daquela obra). Segundo essas teorias, o foco está em como o leitor recebe um determinado texto e não nas suposições sobre o que o autor quis dizer com

a sua escrita. Essa importante mudança de foco amplia a percepção sobre a Literatura, tornando autor e leitor igualmente importantes para a construção dos significados e para a evolução da compreensão literária, nos mais variados sentidos. Transcrevendo à Dança, podemos afirmar que dançarino e espectador constroem juntos o impacto que a Arte fixa na História.

Com relação à própria História, pode-se perceber que, à parte das fontes escritas ou materiais, é possível acessar essa preciosa fonte que são as memórias, com a linguagem como sua principal forma de transmissão e perpetuação. Existe a linguagem falada, escrita, corporal e os registros de todas elas na Cultura.

Outras áreas de conhecimento auxiliam na construção do referencial para a questão corporal. Neste caso através da Fenomenologia de Merleau-Ponty pode-se conectar esta relação de recepção ao corpo, que é atravessado pelas percepções do que vivencia. A partir dos fenômenos que recebemos do mundo exterior, somos capazes de entender melhor o mundo interior, uma vez que qualquer fenômeno externo suscita um fenômeno interno no qual estamos literalmente inseridos. Segundo Merleau-Ponty:

> Portanto, uma coisa não é efetivamente dada na percepção, ela é interiormente retomada por nós, reconstituída e vivida por nós enquanto é ligada a um mundo do qual trazemos conosco as estruturas fundamentais, e do qual ela é apenas uma das concreções possíveis. Vivida por nós, ela não é menos transcendente à nossa vida porque o corpo humano, com seus hábitos que desenham em torno de si uma circunvizinhança humana, é atravessado por um movimento em direção ao próprio mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 438)

Esta concepção de que os fenômenos externos nos atravessam, conversando com nossos saberes prévios internos é também o que, nas Teorias da Recepção, chama-se de "horizontes de expectativa", isto é, tudo o que aprendemos e vivenciamos antes do momento da recepção, está em nós, e cria um saber prévio para que no agora, recebamos e compreendamos determinada leitura (ou dança) da maneira como o fazemos.

Dito isso e por último, neste corpo de análise apontamos a dança e o corpo feminino que a vivencia, inseridos numa realidade social do Rio de Janeiro da metade do século XIX. O corpo feminino é, em essência, gerador de impacto social, uma vez que atravessado (habitado) e atravessador de outros corpos (agente histórico), cria conceitos, percepções e narrativas, tão poderosas que nos últimos séculos é constantemente foco de ataques de todas as estruturas sociais e culturais, que querem dominar, explorar e aprisionar esse corpo.

Através da união deste corpo e da dança, se perpetuam diferentes (e profundas) impressões, como poderemos observar nas biografias analisadas sobre a vida da bailarina Maria Baderna, centro deste corpo investigativo, bem como, no caminho que seu sobrenome percorreu até o uso semântico atual.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Primeiramente contextualizando o pano de fundo. Fala-se aqui de uma sociedade brasileira do Rio de Janeiro, na metade do século XIX, sob um regime monárquico e escravocrata, com Dom Pedro II como imperador. Dom Pedro II nutria bons relacionamentos com a arte e a intelectualidade europeia, e em tal período nesta cidade do Brasil, houveram incentivos para a realização de óperas e apresentações artísticas aos moldes europeus, alimentando uma relação de admiração das classes em privilégio econômico, aos valores e costumes europeus. É importante pontuar que nesse contexto a desigualdade social no Brasil já era considerável, sendo esse grupo em referência uma pequena parcela da população.

A forma como, seu livro, o escritor Silvio Corvisieri, descreve a chegada da bailarina Maria Baderna no Rio de Janeiro de 1848, exemplifica muito bem esse contraste, primeiramente corporal, tendo de um lado os negros escravizados, com liberdade em seus corpos em movimento, apesar da condição de vida prisioneira, e do outro as pessoas consideradas livres e bem sucedidas, mas totalmente aprisionadas em roupas e comportamentos inspirados na cultura européia, deslocados da realidade da cidade. Ele narra por exemplo homens brancos de barba e ternos pretos, imitando a vestimenta europeia da época, porém totalmente fora do contexto quente e tropical do Rio.

Tendo este primeiro corpo criado, com esta primeira imagem em mente, adentramos a história de vida de Maria Baderna. Nascida em uma família culta, revolucionária e republicana, Maria e seu pai Antônio Baderna[1], chegam ao Brasil, migrando desde uma Itália em guerra, em busca de um refúgio para o seguimento em liberdade da arte que movimentava a sua vida, e que naquele momento vivia dias de retirada em uma Europa de conflitos territoriais. Deixa-se claro o quanto Maria amava a dança como o centro de sua vida e ao mesmo tempo nutria fortes ideais políticos e patrióticos.

Maria Baderna já era, apesar de sua tenra idade, um fenômeno da cena da dança na Europa, tendo vindo ao Brasil já com a alcunha de estrela. Foi muito bem recebida, pois para os olhares brasileiros daquele tempo ela estaria trazendo consigo os baluartes dessa cultura superior. Porém, sua história foi transpassada por sua conexão com a música, a dança e a liberdade que ela encontrou neste continente. Esta é a única imagem encontrada dela, uma lithografia do Theatro della Scala.

[1] Na biografia de Corvisieri o pai de Maria Baderna consta como Carlo Baderna, porém em uma pesquisa posterior, em contato com os registros dos descendentes de Baderna, recebemos a informação de que Carlo era um primo de Maria e que seu pai se chamava Antônio.

Figura 1. Gravura de Marietta Baderna como primeira-bailarina do Teatro alla Scala de Milão



Fonte: Wikimedia Commons (2019)

Na apresentação de Corvisieri a bailarina italiana Carla Fracci, refere-se a essa imagem, quando diz:

> 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 uma 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).

Voltando à questão do corpo, e olhando com mais ênfase o corpo feminino, pode-se perceber as muitas estratégias de domínio e exploração que o envolvem. Um corpo supra e supervalorizado, dependendo da sua utilização para a sociedade vigente. No seu livro O *Calibã e a Bruxa* (2002), Silvia Federici faz uma análise profunda sobre a utilização deste corpo como uma máquina de geração do capital, uma máquina extremamente necessária (uma vez que sem ela não haveria mão de obra) e exatamente por este motivo usurpada pelo sistema patriarcal de seu valor vital e poético. A estratégia mais efetiva de se apossar de algo é fazer com que quem o possui não encontre valor nele e assim possa negociá-lo com maior facilidade. Segundo a autora:

> Nessa linha, Calibã e a bruxa mostra que, na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. (FEDERICI, 2002, p. 34)

Na sociedade brasileira de 1850, corpos femininos eram vistos como propriedades de donos masculinos e, por isso mesmo, deveriam ser encerrados e cerceados ou, também, vistos como desfrute masculino, devendo ser então utilizados, explorados, como no caso das mulheres escravizadas, prostituídas ou "desejadas" (como ocorria com as artistas), tudo imbuído de grande conotação

pejorativa. Como se pode acompanhar na leitura das biografias, as artistas daquela época, principalmente as dançarinas, eram associadas a prática da prostituição, em uma lógica que não admitia o corpo feminino em liberdade.

Dentro desta realidade, nada mais eficaz do que construir uma cultura onde as próprias mulheres não encontrem em seus corpos um refúgio e uma forma de experienciar a vida com paz e satisfação. Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que correm com os lobos* (2014) faz, conjuntamente a uma brilhante análise da psique feminina em contos de fadas tradicionais, algumas obsevações sobre este corpo invadido. Como ela exemplifica:

> Minha própria geração, posterior à Segunda Guerra Mundial, cresceu numa época em que as mulheres eram infantilizadas e tratadas como propriedade. Elas eram mantidas como jardins sem cultivo, mas felizmente sempre chegava alguma semente trazida pelo vento. Embora o que escrevessem fosse desautorizado, elas insistiam assim mesmo. Embora o que pintassem não recebesse reconhecimento, nutria a alma do mesmo jeito. As mulheres tinham de implorar pelos instrumentos e pelo espaço necessários às suas artes; e, se nenhum se apresentasse, elas abriam espaço em árvores, cavernas, bosques e armários. A dança mal conseguia ser tolerada, se é que o era, e por isso elas dançavam na floresta, onde ninguém podia vê-las, no porão ou no caminho para esvaziar a lata de lixo. A mulher que se enfeitava despertava suspeitas. Um traje ou o próprio corpo alegre aumentava o risco de ela ser agredida ou de sofrer violência sexual. Não se podia dizer que lhe pertenciam as roupas que cobriam os seus próprios ombros (ESTÉS, 2014, p. 17)

Este corpo que resiste, que viceja ainda que em meio à brutalidade do concreto, traz em si e em suas histórias cicatrizes destes enfrentamentos, e gera nos demais, neste caso os receptores, diferentes sensações que podem migrar entre as agradáveis, como inspiração e admiração, até as desagradáveis como repulsa, julgamento e combate, e também migrando de uma a outra. Geralmente no movimento de massas percebemos uma onda entre elas, prevalecendo a preponderante da sociedade vigente em questão. Ainda neste livro a autora traz muito fortemente o conceito do "selvagem" que, como ela mesma diz: "neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora do controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis" (ESTÉS, 2014, p. 21) e complementa:

> A natureza selvagem possui uma vasta integridade. Ela implica delimitar territórios, encontrar nossa matilha, ocupar nosso corpo com segurança e orgulho independentemente dos dons e das limitações desse corpo, falar e agir em defesa própria, estar consciente, alerta, recorrer aos poderes da intuição e do pressentimento inatos às mulheres, adequar-se aos próprios ciclos, descobrir aquilo a que pertencemos despertar com dignidade e manter o máximo de consciência possível. (ESTÉS, 2014, p. 25).

E se, a este corpo, consciente de sua importância em toda e qualquer experiência humana, se acrescenta também os movimentos corporais como narrativas de suas próprias histórias e também das

histórias que os atravessaram, se expande a oportunidade de analisar como tais corpos, em movimento podem impactar nas sociedades onde estiveram inseridos. Este corpo, como o experienciador e o experienciado (o criador e a criatura) de todas as expressões artísticas, tem como sua maior e mais explicita manifestação a arte da dança, uma arte que se utiliza dele como imagem total.

A dança permeia a História da Humanidade, como a conhecemos e como a imaginamos. É a mais antiga das Artes, uma vez que depende exclusivamente de ter um corpo. A Dança foi material-chave para iniciarmos nosso caminho de compreensão de quem somos e de onde estamos. Nas mais diversas culturas primárias a dança era tida como o movimento de criação do universo. Dançava-se para ritualizar nascimentos, mortes, plantios, colheitas, guerras, uniões. Para se ter comida, sol, chuva, água. Dançava-se para viver e para se conectar ao movimento dançante das estrelas. Dançava-se para celebrar, para procriar, para sustentar a vida humana no planeta. Dançava-se para absolutamente tudo. Quando a dança é compreendida como uma extensão de viver, entendemos que mesmo quando pensamos que estamos parados, estamos em movimento. Como exemplifica Mircea Eliade: "a dança podia ser executada com a finalidade de obter comida, de homenagear os mortos, ou para a garantia de uma boa ordem no Cosmo. Tinha lugar durante ocasiões de iniciação, de cerimônias mágico-religiosas, de casamentos, e assim por diante" (ELIADE, 1992, p. 32).

E apesar dos períodos históricos em que esta, e outras artes, foram afastadas das mulheres, foram elas as grandes movimentadoras da dança, como elucida Roberto Rossi Jung em seu livro *Maria Baderna* (2008):

> ...as mulheres sempre foram o centro representativo da dança, como demonstra, talvez, a mais antiga imagem, descoberta na caverna de Cogul, província de Lérida, na Espanha. A cena gravada cerca de 8300 a.C. (período Mesolítico) mostra nove mulheres em torno de um homem despido, segundo algumas interpretações indicando um ritual de fertilidade (JUNG, 2008, p. 53)

Faz-se assim referência a este corpo em movimento que sente prazer, dor, alegria e tristeza, no estar e ser quem se é, e também na interação com outros corpos humanos em movimento. Tinha-se por esta prática ancestral e ritual de dançar, entre muitas outras sensações e percepções, esse tanto do movimento do universo. Não é por acaso que diversos mitos fundadores de sociedades originárias tem a origem do universo como uma grande dança. Nada mais representativo e verdadeiro. Em seu livro *Danças Sagradas* (1997), Maria Gabriele Wosien trata desse aspecto sagrado e ancestral da arte de dançar e conduz ao seguinte raciocínio:

> Ao responder ao mundo dos fenômenos externos e tentar abarca-lo, o homem na dança, põe-se em contato também com seu ser interno, porque, da mesma forma que a criação oculta o

> criador, a forma humana esconde o ser espiritual. A imitação de Deus põe em funcionamento a alquimia segundo a qual o temor se transmuta em êxtase. Na dança o homem transcende a fragmentação, que é o resultado do "truque" do espelho que divide o Todo em muitos; e no momento da dança, volta a se sentir uno consigo mesmo e com o mundo que o rodeia. (WOSIEN, 1997, p. 9)

Com a percepção desta liberdade e conexão que a dança traz, foi prudente aos sistemas que precisavam aprisionar os corpos, afastá-los também deste livre movimento. Não foi por acaso que a dança, de seu caráter sagrado, popular e ritual, foi sendo considerada, primeiramente pela Igreja e após pelo Estado como algo profano, excludente, símbolo de sexualidade, bruxaria ou vadiagem. Em sequência a este movimento temos o surgimento, por exemplo de danças como o ballet, que buscou, por meio de uma espécie de engessamento do corpo feminino e padrões excludentes de performance, uma separação entre quem poderia e estaria apto a dançar, e quem não. Movimentos mecânicos, contidos, domesticados e que representam em sua rígida leveza e beleza melancólica, o retrato das sociedades europeias onde surgiu. Uma dança que não é para ser desfrutada e sim mercantilizada, onde vemos um corpo perfeito sofrer inúmeras deformações e que com o avanço do capitalismo foi virando a fria faceta da arte como entretenimento e analgésico para uma sociedade que iniciava seus passos rumo a atual situação. Não é a toa que esta mesma dança gerou expectadores e não mais participantes, ao contrário das tradicionais danças populares, onde não existia tanta diferenciação entre dançarino-dançarina e receptores-receptoras. Os expectadores aprenderam a receber a dança estando com seus corpos também estáticos, de certa forma igualmente engessados.

Silvio Corvisieri no percurso de todo o seu livro *Maria Baderna a bailarina de dois mundos* (2001), faz um minucioso levantamento de fontes históricas sobre as apresentações, as críticas publicadas e os eventos históricos que conduziram a trajetória da bailarina Maria Baderna. Em diversos momentos, durante o livro, podemos perceber como a dança hipnótica de Maria transmitia as mensagens da sua história, da sua formação política e pessoal. Seu primeiro contato com o Rio foi de total deslumbramento, sendo considerada, unanimemente, a melhor bailarina do Brasil daquele período. Palavras a descreviam como: sílfide, rainha, mito, bem como expressões que deixavam claro que sua dança conduzia os espectadores ao mais elevado estado de admiração. Até um primeiro vocábulo para seu sobrenome foi criado, este com conotação de elegância, fanatismo, delicadeza, paixão. Como podemos averiguar na charge do periódico: O Artista, datado em 06 de outubro de 1949.

Figura 2. Caricatura da bailarina Marietta Baderna no século XIX



Fonte: Palco das Artes ([202-])

No transcorrer do livro podemos vivenciar o apogeu da estrela da dança e também o seu declínio, e o quanto seus posicionamentos libertários, tendo em vista o agravante de ser mulher, e as representações sociais que isso incutia no Rio de Janeiro do século XIX, foram julgados e condenados por seus espectadores. Podemos claramente perceber como as críticas publicadas nos periódicos da época se transformavam conforme Maria entrava ou saía destas representações.

Maria Baderna, apesar de seu talento brilhante e incontestável, começou a ser mal vista pela "alta sociedade" carioca a partir do momento em que começou a vivenciar práticas atribuídas aos povos de origem africana. Maria começou a frequentar lugares considerados "de negros", onde os negros dançavam com liberdade, ritmo e vida, o que a encantou profundamente, e onde, ela começou a incorporar ao seu corpo, tais movimentos. Junto ao seu grupo de amigos, jovens adeptos de um romantismo insurgente, logo conhecidos como "badernistas", passou a continuar as noites em lugares abertos, onde todos dançavam as "danças proibidas" as "danças de negros", as danças livres. Os badernistas também formaram um "partido", como eram designados grupos que defendiam suas musas nas óperas líricas e estavam sempre dispostos, de forma apaixonada, a defender Maria quando julgavam que ela estava sendo injustiçada pelos diretores, contratantes, administradores e demais públicos do teatro lírico. Além disso Maria era abolicionista, tendo auxiliado na criação de quilombos no RJ.

Tais comportamentos eram evidentemente julgados pela hipócrita "elite local" e o ápice de sua ousadia foi dançar em um grande teatro, o Teatro Santa Isabel, em Recife, duas peças que continham dança africana, a *Lundum d'Amarroa* e a *Negri.* Podemos imaginar o impacto, em uma sociedade que considerava este teatro lírico como um dos poucos, talvez o único, símbolo de preservação da "civilidade branca" em detrimento aos considerados selvagens negros escravizados. Neste teatro era proibida a entrada de negros, inclusive como pagantes.

Após alguns anos de glórias e desafios (Maria pegou febre amarela, perdeu o pai e mais de 80 porcento da companhia que havia vindo com ela para o Brasil) e após a inserção neste novo mundo artístico e infinitamente mais empolgante (tendo como ápice sua combativa e combatida apresentação no Recife), Maria voltou a um Rio transformado, e se deparou com uma nova febre, muito mais positiva: a febre dançante. Foi assim que ficou conhecido o período de 1851, quando no Rio de Janeiro explodiram manifestações de dança, associadas a influência da dançarina. Como cita Silvio Corvisieri em seu livro:

> A "febre da dança" e a própria Marietta, que em alguns momentos era responsável por ela, estiveram no centro de polêmicas entre aqueles que temiam a ruína dos virtuosos costumes patriarcais e aqueles que, ao contrário, viam na paixão pela dança uma manifestação de vitalidade em sintonia com o progresso tecnológico e a modernização geral que envolvia, naqueles anos, também a capital do Brasil. (CORVISIERI, 2001, p. 133)

Seu sobrenome, já neste momento associado a uma manifestação de afronta aos bons costumes, começou então a ser associado à bagunça, corja, noitada. Porém, nas duas biografias utilizadas neste artigo, podemos ver que bagunça foi a forma como se pode definir, dentro daquela sociedade, um corpo dançante feminino que se libertou. Que de alguma forma também libertava quem o observasse. Um corpo feminino que teve coragem de ação numa sociedade que queria, e ainda quer, corpos aprisionados e desprovidos de vitalidade e movimento. Tais elementos são libertários e perigosos demais para quem se beneficia de uma sociedade estagnada e aprisionada.

O caminho semântico que seu sobrenome dançou até o atual uso, pejorativo, é percorrido com precisão em suas biografias, em especial na escrita por Roberto Rossi Jung, menos rica em detalhes biográficos e documentos do que a de Corvisieri, porém mais focada na semântica e no impacto etimológico do termo.

Após seu declínio artístico, os biógrafos citados neste artigo não encontraram mais nada sobre Maria Baderna, dando a sensação que, essa mesma mulher que causou alguns anos de revolução na arte e na vida do Rio do século XIX simplesmente sumiu. O que é muito irônico e instigante, se pensarmos neste corpo que tanto incomodou, inspirou e transformou. A perda do corpo, o virar um fantasma que segue permeando espaços e pensamentos. Esta ideia do movimento que após realizado pelo corpo que dança, segue reverberando no espaço e no tempo.

Porém após a conclusão dessa primeira pesquisa tivemos acesso à uma familiar de Maria Baderna que nos contou acerca de seus ultimos anos e de seus descendentes e enviou-nos essa notícia de seu falecimento, publicada no Jornal O Paiz em 08/01/1892.

Figura 3. Nota de missa de sétimo dia de Marieta Baderna Giannini



Marieta Baderna Giannini

Antonio Giannini, Henriqueta Giannini, Fanny Giannini, Diniz Mario Giannini e Elisa dos Santos Giannini agradecem a todas as pessoas de sua amisade que acompanharam os restos mortaes de sua prezada mãi e sogra, e de novo convidam as pessoas de sua amisade para assistirem á missa do setimo dia, que será rezada amanhã, sabbado 9 do corrente, ás 9 horas, na igreja de S. Francisco de Paula, e desde já se confessam gratos.

Fonte: Palco das Artes ([202-])

Essa imagem foi publicada, junto a mais informações sobre Maria Baderna em uma nova biografia sobre a bailarina, publicada em 2023 por sua tetraneta Paula Giannini (Baderna) como a mesma se refere a si. Essa publicação preencheu algumas lacunas sobre a vida dessa bailarina que tanto impactou nos corpos e na linguagem dos brasileiros. Além da versão impressa, a autora também disponibiliza uma versão gratuita do e-book, tornando acessivel o conhecimento sobre a história dessa mulher maravilhosa. Infelizmente essa biografia não é abordada nesse artigo e fica para novas incursões na temática.

5 CONCLUSÃO

Concluindo este artigo, partilhamos como a descoberta desta história nos atravessou. Enquanto mulheres, vivenciamos em nossos corpos, em pleno século XXI, a grande dificuldade de fazermo-nos entender sobre limites e decisões a respeito do corpo que nos pertence. Também como dançarina, sinto a transformação de tornar movimento as narrativas que construíram a pessoa que eu sou, fruto do que vivi, do que viveram as pessoas que vieram antes de mim e do que vivemos no agora, como sociedade.

Ainda hoje, inseridas em um contexto social (brasileiro) onde há um controle estatal sobre nossa autonomia reprodutiva e onde experienciamos a comercialização de nossos corpos femininos de inúmeras formas (midia, intervenções, etarismo, redes sociais, etc), nos sentimos como mulheres, agredidas em nossa estima e logo, em nossa plena segurança sobre nós mesmas.

Poder acompanhar a trajetória desta mulher, tão injustiçada pela história, e ainda assim tão sutil e etérea em sua presença forte e velada, nos fez debruçar sobre as necessidades e conceitos e, também sobre este movimento social de mudanças, onde a dança é tão reprimida, justamente por seu poder de libertação. Percebemos, pois, que o movimento é tão vital para nossa espécie como o é para a vida do

universo. Nos reconhecemos no movimento do outro e nunca seguimos iguais após sermos atravessados.

É incrível encontrar, tantos anos depois, a figura desta bailarina, apesar do termo linguistico pejorativo, ressurgindo com força, como símbolo de restistência, como no caso do bloco de carnaval Maria Baderna em Belo Horizonte que desfila desde 2013 tendo Maria Baderna como referência.

Figura 4. Desfile do Bloco Maria Baderna em homenagem à bailarina Marietta Baderna



Fonte: Estado de Minas (2026)

Colocar-se em movimento, dançar, expressar com integralidade (e sem medo) nossa existência e nosso poderoso sentir é o primeiro passo para uma possível revolução. Que possamos transformar a História e colocar a nossa presença nela, com a conotação que ela merece. Dancemos, então, nos libertemos do que se deposita de nós. Sejamos baderneiras!

REFERÊNCIAS

CORVISIERI, Silvio. Baderna: uma biografia da bailarina que escandalizou o Rio de Janeiro do século XIX e cujo nome virou sinônimo de confusão. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

GIANNINI, Paula. Baderna: o memoricídio no dicionário. [S. l.]: Palco das Letras, 2023. E-book. Disponível em: https://palcodasartes.wordpress.com/baderna/. Acesso em: 10 jul. 2026. [1, 2]

JUNG, Roberto Rossi. Maria Baderna. Gramado: Editora das Hortências, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Danças sagradas**: deuses, mitos e ciclos. Madrid: Edições del Prado, 1996.