

**A ascensão do corpo no século XIX:
a dança e as regras de conduta femininas na corte do Segundo Reinado**

PÉRICLES VANZELLA AMIM*¹

Primeiramente, talvez possamos associar a percepção da dança como atividade física capaz de treinar e preparar o corpo feminino do século XIX a um movimento, que se desenvolve mais especificamente em meados deste século, de valorização das práticas corporais e do exercício constante para se alcançar uma vida mais saudável e nobre. O movimento é amplo: a dança só começa a ser vista como uma alternativa – excelente, aliás – para se ensinar às jovens aristocratas as regras de conduta da época a partir do momento em que também o corpo, como um todo, torna-se símbolo de nobreza e boa educação, ou seja, quando ele passa a ser entendido como significante de cultura, e não apenas como um objeto da natureza.

O desenvolvimento do esporte moderno, no que diz respeito à valorização do hábito de se exercitar regularmente, está estritamente ligado à progressiva migração das pessoas para o meio urbano. No século XVIII, ignorava-se a especialização e a regularidade do esporte moderno: “A maioria da população se dedicava à dura labuta da terra, respirava ar puro e não tinha nenhuma necessidade de atividades físicas freqüentes e regulares que permitissem gastar gratuitamente sua energia” (HOLT, 2008: 422). Os mais abastados, que não trabalhavam no campo, percorriam-no a cavalo para fazer exercício e manter sua habilidade de montaria, que afinal era parte integrante da educação de um *gentlemen*. Havia esportes, sim: jogos de bola, cricket, boxe, futebol... mas eles eram praticados por lazer somente, e visavam muitas vezes apostas, lucro: também nesse sentido, havia as brigas de galos, cães e touros. Tudo fazia parte de um fascínio geral pela força e resistência físicas.

Os antigos esportes não eram codificados. [...] Não se tinha necessidade de organizar competições regulares. Não existia classe especial de esportistas que tivessem recebido uma formação para jogos e fossem obrigados a manter a forma. Não havia tampouco rede nacional ou local de transporte, nem verdadeira imprensa esportista. Reinava um fascínio geral pelos desempenhos extremos, mas não havia nenhum acordo estabelecido sobre o que devia ser o corpo atlético ideal (HOLT, 2008: 427).

* Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO. Mestrando (bolsista CAPES).

Em meados do século XIX, a classe média inglesa – que inclusive teve, segundo Holt (2008: 429), uma expansão muito rápida –, presa em locais fechados, escritórios, empregos sedentários, começa a sentir necessidade de sair, respirar ar fresco, fazer exercício (tanto para ativar o corpo quanto para relaxar, participar de uma atividade coletiva e saudável). Sob o adágio da “mente sã num corpo sã” (HOLT, 2008: 428), a classe média toma emprestado da nobreza o estilo e os valores, e a Grã-Bretanha vitoriana vê surgir uma aproximação das classes:

O acento posto sobre a elegância, a dignidade e a honra faziam parte de um movimento de reforma mais vasto na arte de viver aristocrática. Os filhos da velha nobreza fundiária e os dos novos ricos, ao se misturar nas public schools, criaram uma elite mais ampla, no seio da qual os rebentos da pequena nobreza faziam carreira tanto no direito ou no comércio como no exército ou no seio da Igreja. Esses diferentes elementos da elite se encontravam no esporte, como gentlemen-amateurs-amadores (HOLT, 2008: 420).

O corpo atlético de agora se caracteriza pelo equilíbrio, é moldado de acordo com a relação harmoniosa entre tamanho, peso, desenvolvimento muscular e mobilidade (HOLT, 2008: 419). Outra acepção que o esporte ganha neste período, também na França, é de preparar o homem para a guerra: com um corpo equilibrado, e acostumado a praticar esportes de equipe, o jovem mostra-se apto a colaborar com os outros, a comandar (HOLT, 2008: 430). As escolas, as cidades, a Igreja, tudo passa a aderir e a contribuir para essa nova filosofia da vida saudável, e para remodelar o ideal do *gentlemen*.

As elites saídas das grandes escolas rejeitaram a antiga cultura do esporte para adotar uma cultura, moralmente mais pura, que chamaram de “esporte amador”. O amadorismo combinava as noções de honra e de esforço [...] celebrava o princípio da competição ao pôr o acento sobre os valores morais e sociais da participação. A equipe era mais importante que o indivíduo. Após ter lutado ferozmente durante uma partida, os jogadores se davam as mãos no fim do jogo. O esportista devia, em campo, mostrar refinamento e comportar-se como gentlemen, quer dizer, saber controlar-se e dar uma impressão de elegância e calma (HOLT, 2008: 434).

Progressivamente, os esportes (especialmente os coletivos) tornaram-se mais complexos, instituíram ou adaptaram regras e lógicas específicas, fornecendo mercado para autores de manuais: “o objetivo dessa nova literatura esportiva era, antes de tudo, permitir que o futuro jogador participasse de uma atividade social agradável. *Eram*

raros os que se dedicavam a um esporte com a esperança de verdadeiramente serem excelentes nele” (HOLT, 2008: 449) [grifo nosso]. O caráter social se mantém presente, tanto no incentivo para os jovens se inscreverem em um clube, por exemplo, de modo a participarem de um exercício agradável com pessoas que ocupavam, de maneira geral, a mesma posição dentro da sociedade, quanto no próprio corpo, em seu formato e em sua postura: “O corpo do esportista estava profundamente marcado pela pertença social” (HOLT, 2008: 449). O autor chega a descrever a imagem familiar deste final de século, de “Pessoas jovens, descontraídas, vestidas com elegância, sentadas à mesa em frente a um copo conversando, enquanto uma partida se desenrolava no plano de fundo” (HOLT, 2008: 449).

Este forte apelo por uma educação corporal, digamos assim, transformou o esporte masculino em um ato cívico, e colocou o corpo ativo e versátil do homem no primeiro plano, em termos de ideologias sociais, estéticas e físicas. Contudo, com as mulheres, o processo se dá de maneira distinta: enquanto no século XVIII elas participavam de atividades corporais no seio das festas tradicionais (normalmente envolvendo apostas, como corridas recompensadas com roupas), na segunda metade do século XIX elas são vistas como fracas e hipersensíveis, além de devidamente ocupadas com as atividades de casa, filhos e emprego, para ter energia suficiente para se dedicar a um esporte (HOLT, 2008: 454). Porém, as diretoras das escolas inglesas e americanas destinadas às mulheres começam a adaptar certas atividades masculinas ao sexo feminino, como a ginástica sueca, o tênis, o golfe e o hóquei (similar ao futebol, mas com contatos físicos reduzidos graças ao uso do bastão). Ainda assim, “O casamento era, com efeito, a ‘carreira’ da maioria das moças das classes médias que tinham praticado esporte na escola” (HOLT, 2008: 455); elas moravam nos bairros verdes das grandes cidades, contratavam empregadas e babás, e praticavam esportes como o tênis e o golfe – nos clubes – enquanto seus maridos iam trabalhar de trem no centro (HOLT, 2008: 455). O tênis, inclusive, era um excelente ponto de encontro de futuros casais (através das duplas mistas).

A Inglaterra e os Estados Unidos presenciaram um considerável crescimento da participação das mulheres burguesas na sociedade corporal da virada do século XIX para o XX, quando o esporte deixa de ser visto como prejudicial à saúde feminina; pelo contrário, muitas vezes atraía espectadores masculinos que buscavam uma companheira

fisicamente saudável, por exemplo, para ser mãe: “Para uma moça, era, aliás, mais importante ser graciosa e sedutora numa quadra do que jogar bem [...] Sua postura era mais ditada por outros objetivos que pelas necessidades do jogo” (HOLT, 2008: 457). Na Europa Continental, porém, o sexo feminino só ganhará espaço no esporte, de fato, entre as duas grandes guerras; antes, apenas as damas da aristocracia suficientemente ricas porventura praticavam a caça e a equitação, além de algumas artistas de teatro ou de cabaré, que, às vezes, corriam ou andavam de bicicleta para divertir um público masculino (HOLT, 2008: 457). Mesmo depois que conquistaram algum espaço na esfera social, as mulheres ainda ficaram relativamente confinadas a uma ginástica adaptada, especialmente na Europa Continental, onde o esporte não era tão popular quanto na Inglaterra.

Naturalmente, não queremos enquadrar a dança no universo do esporte, apenas traçar um paralelo entre os ideais dos dois, quando pensados sob o ponto de vista da formação de um *gentlemen* ou de uma dama (ou de um soldado, no exemplo francês): ambos tem isto como um objetivo primordial, e balizam-se em princípios semelhantes, como elegância e dignidade. A atividade em si não é o objetivo maior, assim como, muito provavelmente, também não era o objetivo primeiro da maioria das mulheres que procuravam aulas de dança no Brasil do Segundo Reinado tornarem-se dançarinas profissionais.

Contudo, para entendermos melhor esta “ascensão” da dança para o estatuto de formadora de cavalheiros e damas, é necessário ainda compreendermos como esta forma de treino, de exercício, tão específico, tão metódico, acaba por atrair a atenção da aristocracia européia; com a ginástica talvez possamos ter uma idéia.

No início do século XIX, o quadro que permeia a Europa em termos de referência corporal e práticas físicas, grosso modo, compõe-se dos jogos tradicionais, como o boliche, a malha, o jogo de péla, as apostas e as festas; as exigências e ideologias para uma “qualidade corporal” são ainda a brutalidade, a força, e a destreza, e isso só começa a mudar (lentamente) a partir, por exemplo, da “exigência da medida” (VIGARELLO, 2008: 394) – trabalho iniciado entre 1810 e 1820 em alguns ginásios inaugurados em Londres, Paris, Berna e Berlim – e da progressiva valorização da técnica, em detrimento da violência e do puro esforço.

Gradativamente, o ideal de saúde e aptidão corporal transfere-se da força bruta para o treino de uma atividade específica, do mesmo modo que os exercícios deixam de lado as rixas sangrentas e as batalhas rituais e passam a adotar, por exemplo, lutas como o *savate*² e o *chausson*. O local destes acontecimentos também se altera: eles deslocam-se dos espaços ao ar livre e dos ambientes rurais “para as salas nos fundos dos cafés, para os recintos adaptados, os locais fechados” (VIGARELLO, 2008: 398). Georges Vigarello ainda destaca os exercícios aquáticos, que dividem melhor o lazer e o trabalho, e enfatiza que, apesar de adquirirem certa popularidade, refletiam muito mais uma relação com o elemento do que uma preocupação com o movimento muscular, deixado de lado também devido à luta com a temperatura (VIGARELLO, 2008: 403).

Estas práticas do início do século XIX, apesar de não caracterizarem, para Vigarello (2008), nada de revolucionário, delineiam uma nova forma de perceber a importância do exercício físico, que também age sobre as formas do corpo:

Pela primeira vez, a dietética e o exercício distinguem muito explicitamente o projeto de manutenção e o projeto de aparência. O dandy substitui os valores de classe e de condição promovidos pela aristocracia tradicional por um valor corporal inteiramente físico e pessoal (VIGARELLO, 2008: 405).

A valorização da silhueta, agora mais dominada pelo peito do que pelo ventre (o que revela também a tomada de consciência do papel da respiração), remete, segundo o autor, à figura do “cavaleiro florentino”, de porte moderado, forte e saudável, assim como a barriga continua a simbolizar a elite burguesa, e a magreza indica pobreza e indigência (VIGARELLO, 2008: 404 – 406). É esta a “influência do exercício pela primeira vez modulador, silhueta do corpo pela primeira vez longilínea” (VIGARELLO, 2008: 404).

Novamente, a aparência, a preocupação com a imagem que se quer transmitir se faz presente, mas aqui a solução encontrada não é a de uma prática coletiva, global e competitiva, mas sim a do trabalho individual, gradual e direcionado à parte do corpo que se quer melhorar. Assim como o balé, os exercícios ginásticos são codificados, cadenciados e calculados, visando uma evolução progressiva por meio do treino contínuo.

² “Certa luta francesa, a pontapés” (FERREIRA, 1986: 1557).

Além desta revolução ideológica, a primeira metade do século XIX conheceu ainda um marco de ordem técnica, entre os anos de 1810 e 1820, quando alguns ginásios começam a estudar os movimentos de seus alunos com base em unidades de medida universalmente comparáveis, por exemplo, o tempo. Um aluno percorre, correndo, 100 metros em 20 segundos; com treino, ele pode percorrer a mesma distância em menos tempo; isso evidencia uma evolução no desempenho, na capacidade corporal deste atleta: “A novidade está na comparação de unidades transponíveis: essas medidas produzidas pelo trabalho muscular” (VIGARELLO, 2008: 408). E isto se estende ao cálculo das velocidades, da pressão das mãos, da força lombar, das forças de sustentação, impulsão, tração, dentre tantas outras. Com o tempo, soma-se ainda o começo de um “imaginário energético” (VIGARELLO, 2008: 409), que pensa a quantidade de esforço feito e o tipo de alimentação correspondente – assim como a quantidade a ser ingerida de um alimento específico, como carne bovina, por exemplo. Vigarello também destaca a prática do canto, entendida como um meio de fortalecer os pulmões e melhorar a respiração:

Amoros sabe evocar a “força do fôlego” ou os “recursos pulmonares”, mas julga suficiente a prática do canto para aumentar a resistência da respiração: “Não se poderia concluir de tudo isso que o exercício do canto é um verdadeiro meio de dar força aos peitos delicados dos jovens cujos pulmões estão enfraquecidos”? Por isso os exercícios realizados salmodiando hinos, as coletâneas de “cantos” que acompanham inevitavelmente os repertórios do ginasta. (VIGARELLO, 2008: 410)

Atentemos para a utilização de uma atividade artística como parte da metodologia de treinamento de um ginasta. Mesmo que o aspecto artístico não esteja em voga aqui, e sim o caráter puramente fisiológico do ato de cantar – e os benefícios que ele traz –, ainda assim vale notar o espaço que a arte ganha neste período, associada à atividade física. Mais pontualmente, o espaço que ela adquire em áreas outras, não destinadas à sua profissionalização.

Neste sentido, o próprio Georges Vigarello utiliza-se de uma passagem de Carlo Blasis³ (importante coreógrafo, professor e teórico da dança no período) para exemplificar como esta “ginástica nova do século XIX explora o ‘movimento parcial’, aquele cuja mobilidade se limita a uma só articulação óssea” (VIGARELLO, 2008:

³ BLASIS, C. *Manuel complet de la danse*. Paris, 1830, p.103.

411). Ele acrescenta: “Daí esse objetivo focalizado sobre o efeito especificamente orgânico e menos sobre o efeito espacial, essa maneira de orquestrar deslocamentos abstratos de membros corporais antes de orquestrar atos” (VIGARELLO, 2008: 412). A preocupação com o corpo, com o músculo, toma o lugar da preocupação com o gesto; Vigarello associa esta observação mais específica, por assim dizer, mais direcionada, em parte ao contexto industrial que se formava, à imagem do trabalho que começa a se constituir na virada do século XVIII para o XIX. Uma vontade, segundo ele, de tornar os movimentos mais rentáveis, e para tanto o cálculo numérico das capacidades físicas era indispensável.

A revolução educacional, corporal e estética que a ginástica iniciou persiste até os dias de hoje, e apesar da aparente “concorrência” entre os adeptos dela e os do esporte, e das diferenças conceituais e práticas entre as duas formas de exercício, é fato que, a partir do século XIX, a sociedade europeia passa a enxergar seus valores e ideais sob um novo prisma: a saúde corporal.

Os corpos dos ginastas pertencentes às sociedades são, de fato, trabalhados até em sua imagem, seu modo de se apresentar, que impõem uma pose uniformemente repetida das gravuras e das fotografias, cintura apertada, busto para frente, ombros sumidos. (VIGARELLO, 2008: 470).

Em meio a todas estas mudanças conceituais e estéticas relacionadas ao corpo e ao exercício físico, temos o mundo do balé, que no correr do século XIX também é palco de importantes transformações. Grande parte delas se deve ao Romantismo, que, dentre outros preceitos, valorizava o exótico, a cor local e a figura da mulher, o que fez com que, por exemplo, as manifestações artísticas buscassem constantemente temas associados a locais distantes e relativamente desconhecidos, como o Brasil. Balés como “Brézilia” e “Les Mohicans” (citados por PEREIRA, 2003: 22) começavam a ocupar as salas de espetáculo e delinear uma das principais características da estética romântica, com enredos ambientados na América e no Oriente, e colocando em pauta questões como patriotismo, etnia e a emancipação da mulher. Juntamente com estes balés, outra atividade se destaca nas casas de ópera: as danças nacionais.

Com cada vez mais espaço nos grandes e pequenos teatros europeus, as danças nacionais conquistavam progressivamente a admiração do público e o respeito

das bailarinas que as executavam: como precisavam fazê-lo com precisão, não só em consideração ao seu país ou região de origem mas também porque a platéia de todo o continente sabia julgá-las muito bem⁴, bailarinas como Marie Taglioni e Fanny Essler passam a ter aulas com dançarinos nativos (PEREIRA, 2003: 25). Notemos que estas apresentações efetuavam uma mistura: no momento em que uma dança nacional toma o corpo de um bailarino clássico, ela é expressa através de outra técnica, a técnica do balé. Assim sendo, podemos nos questionar sobre até que ponto o espectador desejava conhecer a dança original, ou presenciar esta dança sob o crivo de uma bailarina, testemunhando que estilização ela seria capaz de produzir: “questiona-se aqui até que ponto essa autenticidade era mesmo almejada pelos coreógrafos do período, e até que ponto as danças nacionais não funcionavam como inspiradoras para novas possibilidades coreográficas” (PEREIRA, 2003: 25).

Segundo Roberto Pereira, “O anseio de representar o nacional por meio da dança manifestou-se de forma mais contundente no século XIX, através do balé romântico” (PEREIRA, 2003: 15). Pierre Michaut (1965) caracteriza as décadas de 1830 a 1850 como o auge do balé romântico; foi no correr destas duas décadas, por exemplo, que a sapatilha de ponta estabeleceu-se de fato dentro do balé (MICHAUT, 1965: 48), deixando de ser exclusiva das bailarinas principais e personagens imaginárias e tornando-se ferramenta de trabalho comum entre o elenco.

A bailarina torna-se mais leve, aérea. A dança que até então era um espetáculo concreto e sensual, oferece-se para encarnar os sonhos e as nostalgias dos poetas. Marie Taglione foi, sem qualquer dificuldade, a sua expressão ideal (MICHAUT, 1965: 48)

Através de Sarah Woodcock, em artigo publicado na revista inglesa “Dance Research” (1989), tivemos acesso a um diário de classe de Margaret Rolfe, amiga e aluna de Maria Taglioni, que durante a segunda metade do século XIX deu aulas de dança (em sua casa, em Londres). Por meio deste diário, percebemos coincidências com os ideais formadores de *gentlemen* do esporte e da ginástica, além de aproximações entre o quadro da dança na Inglaterra e no Brasil da segunda metade do século XIX: em ambos os países ela aparece como uma atividade das altas classes e uma investida em

⁴ Segundo Roberto Pereira (2003), são vários os fatores que tornavam possível esta “avaliação de autenticidade”, dentre eles temos: poses (códigos), pantomima, música e o que Arkin e Smith (*apud* PEREIRA, 2003: 25) chamam de “idioma dos movimentos nacionais”.

educação e etiqueta. Podemos intuir estes fatos quando observamos a exigência de Maria Taglioni com a boa postura e a polidez de suas alunas, tanto no que diz respeito à execução técnica dos movimentos, com graça, leveza e precisão, quanto no âmbito pessoal, de modo a imprimir confiança e tranqüilidade; um bom exemplo disto está no fato de Taglioni treinar com seus alunos, antes de quaisquer exercícios de aula, diferentes formas de cortesia, tanto com as turmas infantis quanto adultas, sendo que, nestas últimas, praticava também o devido uso do leque, técnica que dominava muito bem (WOODCOCK, 1989: 17).

Como estamos falando de um esforço de enquadramento em um padrão social (de conduta, beleza, etc), vale abordarmos, mesmo que resumidamente, o contexto em que estas questões tomam forma no Brasil.

Com a vinda da família real em 1808, o Rio de Janeiro torna-se capital do Império; a população aumenta, e com ela o número de escravos, gerando uma tensão:

Como na Colônia, a vida privada brasileira confunde-se, no Império, com a vida familiar. Resta que, no decorrer do processo de organização política e jurídica nacional, a vida privada escravista desdobra-se numa ordem privada prenhe de contradições com a ordem pública. Manifesta-se a dualidade que atravessa todo o Império: o escravo é um tipo de propriedade particular cuja posse e gestão demandam, reiteradamente, o aval da autoridade pública. (ALENCASTRO, 1997: 16)

Luíz Felipe Alencastro usa a expressão “padrão de comportamento” (1997: 23) para se referir às influências da vida cotidiana da cidade no Brasil do Segundo Reinado, e o Rio de Janeiro passa a ser o centro de irradiação de modas e costumes, instituindo e moldando o país no curso do século XIX. Nesta conjuntura, a corte oferece à mulher carioca um elemento a mais, em comparação à mulher européia do mesmo período, para diferenciar-se e assumir-se como classe dominante: o escravo. Ao caminhar na rua do Ouvidor, por exemplo, acompanhadas de um cativo, as mulheres da cidade demonstram certo “status” perante seus pares; aliado a este ato temos, naturalmente, a indumentária, os arranjos para o cabelo, a cosmética, e, claro, o corpo – todos estes aspectos representativos de determinado “padrão” (europeu) de riqueza, beleza, polidez, enfim. Com relação à indumentária, Mary Del Priore nos lembra: “Em todas as latitudes, o jogo entre roupa e corpo foi uma constante” (2000: p. 31), uma vez que a própria postura e a forma de andar variam de acordo com a roupa que é usada.

No século XIX, belas eram, portanto, as elegantes, possuidoras de um corpo ampulheta, verdadeiras construções trabalhadas por espartilhos e anquinhas capazes de comprimir ventres e costas, projetando seios e nádegas. A couraça vestimentar deveria servir para protegê-las, simbolicamente, do desejo masculino. Desejo alimentado pela voluptuosidade da espera, do mistério, do jogo de esconde-esconde que as mulheres traduziam com seus corpos.” (PRIORE, 2000: 59)

Diferente das aulas de Taglioni em Londres, no Brasil não temos indícios que comprovem este intuito educador ou formador de uma mulher leve, graciosa, e “cultura” (em termos corporais, ao menos). Entretanto, o Almanak Laemmert⁵ nos fornece algumas pistas quando, em 1870, ao lado da chamada de “professores de dança”, encontramos também professores de ginástica e esgrima, assim como piano, canto, desenho, enfim, diversas referências que inferem uma proximidade entre a idéia de dança (e ensino da dança) e a ginástica e o esporte (LAEMMERT, 1870: 280). Mais uma vez vemos esta associação entre arte (em suas mais variadas formas) e atividades físicas; mais ainda, esta aproximação aparece no campo do ensino, evidenciando uma confluência das duas áreas no entendimento do que seria uma formação adequada, “completa”.

Wanderley Pinho, em seu livro “Salões e damas do Segundo Reinado” (1970), descreve a efervescência que se tornaram os saraus e bailes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Para ilustrarmos a atenção destinada ao corpo (sobretudo feminino) e seus gestos e significações, principalmente durante uma dança, tomemos como exemplo uma passagem em que o autor disserta sobre um pormenor de etiqueta, o chamado “beija-mão”: “ao chegarem diante do Imperador, a uma distância que lhes permitisse solenemente fazerem a reverência, [as moças no baile] dobravam ligeiramente o joelho. O Imperador estendia-lhes a mão, beijada por todas elas” (PINHO, 1970: 134). Wanderley Pinho chega a descrever o dobrar dos joelhos, tamanha era a importância atribuída a estas regras de conduta, códigos corporais que deixavam transparecer uma educação devida, ou não.

Com as inúmeras diferenças sociais, econômicas e culturais entre Brasil e Europa, a dança, ao que tudo indica, emergiu para a burguesia brasileira como uma possibilidade, um trampolim, para alcançar os padrões estéticos europeus, como a postura ereta e firme, pés e dedos das mãos finos e alongados, dentre outros.

⁵ Almanak anual carioca, que se estendeu de 1844 a 1889.

Transportando a idolatria da figura da mulher romântica do palco para o âmbito pessoal, a sociedade passa a ver o corpo, assim como a indumentária, as jóias e o escravo caminhando ao lado, como significante de educação e classe.

Em síntese, tentamos abarcar como o corpo (e o trabalho corporal) progressivamente ganhou visibilidade na sociedade do século XIX, e como a dança insere-se neste processo. Esperamos que este breve estudo contribua para mais trabalhos nesta área.

Fonte documental

Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro ou Almanak Laemmert (título variante).

Referências bibliográficas:

ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). Introdução e capítulo 1 (Vida privada e ordem privada no Império) In: *História da Vida Privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (p. 07-93).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MICHAUT, Pierre. O ballet romântico In: *História do ballet*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. (p. 47-59)

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PINHO, Wanderley. Os Paços imperiais – São Cristóvão e Petrópolis (p. 129-148); Platéias e frisas – clubes musicais (p. 285-298) In: *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

PRIORE, Mary Del. Introdução; Corpo e imagem do corpo no passado In: *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000. (p. 9-60)

VIGARELLO, Georges; HOLT, Richard. O corpo trabalhado: ginastas e esportistas no século XIX In: *História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra*. Trad. João Batista Kreuch e Jaime Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. (p. 393-478)

WOODCOCK, Sarah C. Margareth Rolfe's Memoirs of Marie Taglione: Part 1 In: *Dance research Journal*. Society for Dance Research, Edimburg University Press Volume VII, Number 1, Spring 1989. (p. 13-19)

_____. Margareth Rolfe's Memoirs of Marie Taglione: Part 2 In: *Dance research Journal*. Society for Dance Research, Edimburg University Press Volume VII, Number 2, Autumn 1989. (p. 55-69)