

CINDERELAS, BAILARINAS E A VIDA LONGA DAS GALANTERIAS

Vânia Carneiro de Carvalho

Museu Paulista/Universidade de São Paulo

Uma colunista da Folha de S. Paulo, Tati Bernardi, publicou em junho deste ano uma pequena reflexão sobre a exposição do corpo feminino intitulada “Não quero transar”. Neste texto, ela defende o direito da mulher de sair de casa sem se preocupar com o modo como está vestida, maquiada e penteada. Na verdade, ela se refere à expectativa masculina de encontrar as mulheres sempre preocupadas em seduzi-los. Em vez de shortinho curto e justo combinando com a meia arrastão, por que não se pode sair à rua com aquele moleton tamanho GG furado? Provoca-nos Bernardi. Ela acrescenta: “Sempre ouvi que eu deveria ser menos engraçada e mais feminina. Que eu deveria falar menos palavrões e sorrir mais. Que eu deveria fazer menos caretas e concordar mais.”¹

Para muitos de nós, este modo de abordagem pode parecer exagerado, erroneamente generalizado e até mesmo estereotipado. Apesar das conquistas feministas já sedimentadas, os pais de mulheres jovens ou adolescentes sabem que o assunto é relevante e muito atual, pois assistem suas filhas se produzindo na frente do espelho às seis horas da manhã, antes de ir para a escola.

No entanto, acredito que o tema da exibição do corpo feminino não se reduz à imposição social de uma atitude de “prontidão” sedutora que a mulher deveria assumir perante o homem. Não se trata apenas de sexo ou de sua idealização. Nem de afirmar que, apesar de tudo, nada mudou quando se trata de homens e mulheres. Mas é preciso reconhecer que certas mudanças são lentas. As relações de gênero conheceram momentos de inflexão importantes e é verdade que uma historiadora, como eu, deveria se preocupar em identificar estes momentos. Afinal, a História é justamente o estudo das mudanças. Mas, neste caso, para entender as mudanças parece necessário buscar as trajetórias de diferentes processos que, apesar de autônomos, convergem² e passam a viver uma espécie de simbiose. Trata-se de processos que não tem uma relação de causa

¹ Tati Bernardi, Não quero transar. *Folha de S. Paulo*, 5 de junho de 2015.

² Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1977.

e efeito linear³, mas são resultantes de um acúmulo de hábitos e de significações que, ao conviverem, retroalimentam-se, metamorfoseam-se, adaptam-se e, com isso, prolongam sua vida.

É examinando um feixe de acontecimentos convergentes, desdobrados na longa duração histórica⁴, que eu penso ser possível alargar a nossa compreensão sobre esse fenômeno banal, mas não sem importância, que é a associação da identidade feminina à exibição do corpo. Compartilho a tese de que as mulheres ingressaram na modernidade de modo diferente dos homens⁵. Assim como as diferenças sociais, étnicas e econômicas significaram modos diferentes de inserção no sistema capitalista, também ser homem ou mulher teve implicações no modo de relacionamento com a cidade, com o trabalho, a casa, o consumo e assim por diante.

Para dar concretude ao que quero dizer, pensemos sobre o surgimento da crinolina. A crinolina é uma estrutura utilizada para dar volume à saia. Foi lançada pela indústria na segunda metade do século XIX. Saias volumosas eram um pré-requisito de feminilidade, luxo e elegância desde o século XVIII. O volume era conseguido com a sobreposição de muitas saias, o que tornava a roupa quente e pesada. A crinolina substituiu as camadas de saias por uma estrutura de metal, que deixava a roupa com o mesmo efeito, porém mais leve e arejada. Usar uma crinolina era ser moderna⁶. O que me interessa aqui é observar que, apesar de todas as mudanças tecnológicas que estavam acontecendo no século XIX, muitas delas voltadas para as novas formas de locomoção – trens, carros, bondes – ou ainda para o incremento da vida pedestre nas cidades com o incentivo de passeios em praças, jardins, da frequência de restaurantes, cafés, teatros, cinemas, lojas de departamento, as saias volumosas não foram abandonadas. Ao invés de serem substituídas por algo que fosse mais compatível com subir e descer degraus,

³ Bruno Latour, *Reagregando o Social: uma Introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador/Bauru, EDUFBA/EDUSC, 2012.

⁴ Emmanuel Le Roy Ladurie, Acontecimento e longa duração na história social: o exemplo dos *chowans*. In: Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva. *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, v. 1, p. 247-267.

⁵ Leslie Shannon Miller. “The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset”. In: Jules David Prown & Kenneth Haltman. *American Artifacts. Essays in Material Culture*. East Lansing/Michigan, Michigan State University Press, 2000, pp. 71-92; SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

⁶ Leslie Shannon Miller, *op. cit.*

andar em lugares muitas vezes apertados e com muitas pessoas, sentar em bancos estreitos, enfrentar a poeira das ruas, as saias foram modernizadas pela introdução da crinolina. Estamos ligados aos objetos e aos hábitos que desenvolvemos ao conviver com eles, bem como aos sentidos e às vantagens (ou desvantagens) que associamos a eles. Nossa identidade, inclusive a identidade de gênero, se constitui por meio de nossa relação com a materialidade do mundo e, é claro, podemos mudar, de fato mudamos, mas como mudamos? Nenhuma mudança acontece a partir do nada, mudamos a partir de um repertório de coisas, sentidos e comportamentos herdados de outras gerações. E estas heranças não existem na atualidade como meros sobreviventes, resquícios de outros tempos que insistem em nos acompanhar, elas são objetos tão contemporâneos quanto nossos *smatphones* e *notebooks*.

Um desses objetos de nossa herança cultural, que nos ajudam a entender as matrizes que alimentam a identidade feminina e sua relação com a exibição do corpo, pode ser facilmente encontrado nos sites de vendas da Internet. São bibelôs de porcelana feitos pela fábrica gaúcha Rebis⁷. Estes bibelôs têm uma característica especial, são todos representações de damas e cavalheiros da aristocracia européia do século XVIII (figura 1). Os modelos da Rebis foram feitos a partir de cópias modificadas de peças em porcelana trazidas de outra empresa produtora de *fêtes galantes*, a Renner, também gaúcha.

Estive recentemente em Porto Alegre para conhecer a fábrica Rebis e foi quando soube que ela fechara as portas há não muito tempo, em 2013. A fábrica iniciou suas atividades em 1956, quando o alemão Anton Steiner deixou a Renner, onde trabalhava como artesão, para abrir seu próprio negócio com dois outros sócios, o polonês Josef Bilan e o iugoslavo Ivo Res. Logo em seguida, um quarto sócio, brasileiro, filho de imigrantes poloneses, Sergio Skopinski, foi convidado a ingressar na empresa a fim de cuidar de sua administração e contabilidade.

⁷ As informações sobre a Indústria e Comércio de Porcelanas Rebis Ltda foram obtidas por meio de entrevistas realizadas com o proprietário da empresa Sergio Skopinski e seu sobrinho Marcos Roberto Ribeiro Santana.



Casal de fidalgos em porcelana. Modelo foi lançado em 1956 e produzido em quatro tamanhos diferentes. Indústria e Comércio de Porcelana Rebis, Porto Alegre, RGS. Dimensões 9,5 x 6,5 x 11,0 cm. Fotografia de José Rosael. Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Sem conhecimento prévio sobre a produção das “estatuetas”, Sergio se tornaria em pouco tempo o único proprietário da empresa e a manteria ativa por 57 anos. Se já nos causa espanto o surgimento de uma fábrica de bibelôs inspirados na iconografia galante em plena década de 1950, no Brasil, o que pensar do fato de que a produção conheceu seu ápice nos anos de 1980? Sérgio e seu braço direito, o sobrinho Marcos Roberto Ribeiro Santana, relataram-me que chegaram a ter 35 funcionárias neste período. Eram só mulheres⁸, sem experiência com qualquer tipo de trabalho com porcelana. Com suas habilidades em costura e nas atividades de dona-de-casa, e

⁸ Sergio contratou um artesão italiano que ficou pouco tempo na empresa e depois um moldador.

seguindo a orientação dos proprietários, conseguiram fazer as matrizes das “estatuetas”, suas formas e massa, conseguiram moldá-las, cozê-las em alta temperatura, aplicar pequenos ornamentos, pintá-las e fixar a pintura utilizando os fornos (figura 2). Foi Sergio Skopinski que teve a ideia de fazer novas matrizes das mesmas imagens, mas em tamanhos diferentes, às vezes quatro variações do mesmo tema, menores do que as peças de origem, para poder vender as estatuetas por preços mais baixos e, assim, expandir suas vendas. O diferencial dessas peças, seu grande atrativo, eram as saias rendadas, feitas com tecido de algodão bem fino, pincelado com massa de porcelana e, depois, aplicado e moldado no corpo da figura feminina.



Funcionárias da empresa Indústria e Comércio de Porcelanas Rebis Ltda. Fotografia feita por Shirley Skopinski, esposa de Sergio Skopinski, na década de 1980. No segundo plano da imagem, sobre a mesa, vêem-se o casal de fidalgos da figura 1, ainda sem pintura e a aplicação da saia rendada na dama.

As vendas se concentravam em São Paulo e Rio de Janeiro, além da região nordeste do país. A Rebis nunca fez propaganda em qualquer mídia, apenas decalcava seu telefone nas peças que produzia. Renner e Rebis produziram suas peças a partir de modelos retirados do vasto repertório europeu.

As *fêtes galantes* são um gênero do estilo rococó. Este último se seguiu ao barroco e a ele se opôs em vários aspectos, entre eles, o abandono da monumentalidade e da dramaticidade. As *fêtes galantes* surgiram em pinturas a óleo e esculturas de porcelanas feitas, muitas vezes, pelos mesmos artistas, que também utilizaram gravuras para difundir suas criações, o que teria mudado a escala de circulação dessas imagens⁹. As *fêtes galantes* representavam a aristocracia em situações de ócio – lendo, tocando instrumentos musicais, em refeições ao ar livre, em pausas durante a caça, colhendo frutos, flores, descansando em meio a paisagens idílicas, em situações que propiciavam o encontro entre os sexos e, com isso, gestos de galanteio¹⁰. Em todas essas cenas os corpos são representados em movimentos nada aleatórios, ao contrário, os personagens se apresentam em uma coreografia elegante e graciosa, deixando claro que a dança é uma referência central para este tipo de iconografia. Não foi por acaso que, de todo o complexo conjunto de esculturas do gênero, produzido nos séculos XVIII e XIX, a cena do casal, em que se insinua o convite para a dança, tenha permanecido como a “síntese” desse repertório para o século XX.

A dança era o momento mais importante de demonstração das habilidades da aristocracia setecentista para a vida em sociedade. Parte dessas habilidades era apresentar-se aos outros como um ser elevado, de espírito e corpo. Roupas e acessórios ajudavam na metáfora do ser etéreo: sapatos com saltos altos usados por ambos os sexos, vestidos femininos cobrindo os pés, casacas masculinas estruturadas para afastar do corpo as abas frontais, de modo a dar a aparência de leveza a seus usuários. A cenografia aristocrática se desenrolava em movimentos graciosos, que acontecia amparados por um parceiro de dança ou por objetos extremamente sofisticados. Gestos estudados para dar destaque às mãos, colo e nuca eram sincronizados com o uso de móveis complexos. Feitos sob encomenda, portáteis, com madeiras raras e desenhos exclusivos, estes móveis continham engrenagens, botões camuflados e compartimentos secretos, que os faziam transmutar conforme as funções que exerciam. Seu usuário era treinado para saber como acionar as peças para um jogo, a gaveta com segredo onde ficava uma jóia valiosa para exibição no momento apropriado, um aparelho de chá para

⁹ Peter Wilhelm & Horst Reber, *La porcelaine européenne du XVIIIe. Siècle*. Fribourg/Suisse, Office du Livre, 1980.

¹⁰ Allison Unruh. *Aspiring to la Vie Galante: Reincarnations of Rococo in Second Empire France*. Tese de doutorado (Institute of Fine Arts), New York, New York University, 2008.

conversar com os mais íntimos, uma escrivadinha com papéis, pena e tintas, a penteadeira com espelho e objetos de tocador etc. Seu uso pressupunha a presença de convidados ávidos por avaliar o desempenho do anfitrião em seu manuseio. Os códigos de etiqueta desenvolvidos pela aristocracia européia, especialmente a francesa, tinham como base filosófica um modo de ser em que se buscava agradar o outro por meio de comentários afáveis e espirituosos. Tratava-se de conquistar a atenção do outro não por meio do confronto, do argumento ou da agressão verbais, mas por meio de uma performance pessoal e retórica voltada para a sedução no seu sentido mais amplo: sedução intelectual, amorosa, sexual e classista. O tempo ocioso da aristocracia deveria ser aplicado na produção de roupas, acessórios, gestos, tons de voz e erudição voltados para causar uma espécie de encantamento. Parte desse encantamento se devia à maneira “natural” com que estas pessoas se faziam diferentes e especiais¹¹.

Quando lemos os manuais de etiqueta do século XIX, notamos uma mudança significativa. Os atributos antes próprios de homens e mulheres nobres foram redirecionados para as mulheres burguesas da alta sociedade e, por extensão, tornaram-se objetos de desejo das mulheres das classes médias. A ostentação de uma indumentária rica em ornamentação, exibindo temas florais, múltiplas cores e brilhos, antes utilizada por homens e mulheres aristocratas, torna-se uma prática ressignificada de modo a alimentar o que alguns identificaram como uma “cultura feminina”¹².

Assim, a exibição torna-se um modo de ser das mulheres, que são orientadas a se portar socialmente de modo a que sua presença cause impacto sem, no entanto, confrontar seus convidados. Uma mulher culta e educada não deveria fazer uso de sua inteligência para criar cisões, tensões ou conflitos, comportamentos e qualidades próprias, agora, dos homens. A orientação que a ensaísta da *Folha de S.Paulo*, Tati Bernardi, recebeu de ser mais feminina, sorrir mais, concordar mais... nada mais é do que a reformulação de práticas anteriores de altíssimo prestígio e que foram

¹¹ Mimi Hellman, Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n. 4, 1999, pp. 415-445; da mesma autora Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France. In: Harold Koda & Andrew Bolton, *Dangerous Liaisons: Fashions and Furniture in the Eighteenth Century*. New York/London, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2004, pp.15-23.

¹² Katherine Sharp, Women’s creativity and display in the eighteenth-century British domestic interior. In: Susie McKeller and Penny Sparke. *Interior Design and Identity*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 10-26.

redirecionadas para constituir um modo feminino e que não se limita, mesmo hoje, à pura disponibilidade sexual. As técnicas psico-motoras bem como os repertórios visuais e materiais produzidos pela aristocracia de corte do século XVIII forneceram os elementos essenciais para o que no século XIX ficou conhecido como mulher-ornamento ou, no avançar do século XX, como a esposa culta e educada, preparada para transformar em dividendos sociais o sucesso do marido no trabalho.

Essa parceria entre o casal foi evidenciada por analistas contemporâneos ao fenômeno, como Thorstein Veblen que, em seu livro *A teoria da classe ociosa*, escreveu sobre o “ócio vicário”, em que a mulher exhibe os bens do marido e o tempo livre que ele lhe possibilita como forma de supremacia de classe¹³. A função de exibição da mulher se desdobrou em outra, muito mais complexa, que é a de mediadora social em seus diferentes graus – entre o marido e os filhos, entre a família nuclear e a extensa, entre a família e os contatos extrafamiliares, inclusive aqueles de interesse comercial e financeiro do marido. Em outras palavras, a identidade feminina em seus novos papéis no interior da sociabilidade burguesa foi construída não apenas por meio de mudanças espirituais, interiores e subjetivas, enfim, imateriais¹⁴. Ao contrário, o modo de formação dessa identidade feminina implicou na exibição de um corpo treinado segundo regras de etiqueta, acompanhado de inúmeros acessórios materiais.

O gosto pelos bibelôs galantes em pleno século XX segue esse caminho de ressignificações de valores de modo a circunscrever a mulher ao espaço da casa e às funções de oposição ao trabalho e de oposição à liberação feminina em geral. Estes objetos são parte de um processo social cuja trajetória entrou em convergência com outros processos associados ao gênero.

Outra dessas trajetórias diz respeito ao desenvolvimento do balé clássico. Sua história, aparentemente autônoma e tão cheia de particularidades, também colaborou para a associação da identidade feminina à exibição do corpo. Por um tempo, minha sobrinha, com cinco anos de idade, participou de aulas de balé na escola. O pedido para

¹³ Thorstein Veblen, *Teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.5-48; MONTGOMERY, Maureen E. *Displaying Women: spectacles of Leisure in Edith Wharton's New York*. London/New York: Routledge, 1998.

¹⁴ Daniel Miller, Materiality: an Introduction. In: _____ *Materiality*. Durham/London: Duke University Press, 2005, p. 1-50; Nicole Boivin, The Agency of Matter. *Material Cultures, Material Minds*. The impact of things on human thought, society, and evolution. Cambridge University Press, 2008, p. 129-180.

participar das aulas veio da minha própria sobrinha, não era uma ambição da mãe, mas esta não se opôs, muito ao contrário. Foi assim que o dia da aula tornou-se um acontecimento que tinha início ainda em casa, com a avó prendendo o cabelo em coque seguro com rede, depois as meias, o *collant* e, finalmente, a saia e as sapatilhas, tudo em rosa, é claro. O desfile a caminho da escola chamava a atenção dos transeuntes, alguns não contendo gracejos bem vindos como “que bonitinha”, “que gracinha”. Vejam que a situação não é sexualizada como aquela a que se refere Tati Bernardi, mas é semelhante pelo fato de que a figura da bailarina é produzida para a fruição estética pública.

Quando perguntei a Marcos Santana, da fábrica de porcelanas Rebis, qual era a “estatueta” mais vendida, ele não hesitou em dizer que era a bailarina (figura 3).



Bailarina em porcelana. Matriz de 1956 e produzida até 2013 pela Indústria e Comércio de Porcelana Rebis, Porto Alegre, RGS. Dimensões 10 x 7,5 x 13,5 cm. Fotografia de José Rosael. Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

O balé, ou balé clássico, é muito difundido entre as crianças, especialmente as meninas, ainda hoje e vai de encontro ao desejo dos pais de ver seus filhos terem um bom desempenho. Neste caso específico, trata-se de incentivar nas meninas certo tipo de feminilidade associada ao controle do corpo, capaz de empreender gestos e poses consideradas elegantes, delicadas e que exigem um treino especializado para serem realizadas. Este condicionamento físico se refletiria, por fim, nos gestos e posturas cotidianas, tornando a menina especialmente bela.

Poucos sabem que o balé, criado na corte italiana no século XV, era permitido somente aos homens, mas na corte francesa de Luís XIV, no final do século XVII, já era praticado por mulheres, que se tornariam suas protagonistas, especialmente com a grande inovação do período romântico que foi dançar na ponta dos pés. A partir daí, o homem, no palco, se tornaria um parceiro que dá suporte às grandes performances femininas. O primeiro balé coreografado para o uso de pontas foi *La Sylphide*, estreado em 1832, nos palcos do Opéra de Paris, pela italiana Maria Taglioni, que encurtou suas saias, provocando escândalo na época, para poder mostrar a excelência de sua técnica de dançar nas pontas dos pés¹⁵.

Os saltos altos no balé foram abandonados no século XVIII para tornar possíveis movimentos mais arrojados de dança. Taglioni usou apenas sapatilhas de cetim com sola de couro, reforçadas nas laterais e pontas. As ponteiros viriam depois, no final do século XIX, mas foi no século XX, com a russa Anna Pavlova, que o formato atual, com caixa e palmilha, se estabeleceu e difundiu. A vontade de tornar seus personagens etéreos levou o bailarino e coreógrafo francês Charles-Louis Didelot a usar, em 1796, na coreografia *Flora e Zéfiro*, a máquina de voar. Didelot inventou um dispositivo que prendia os bailarinos a fios para que estes conseguissem se manter na ponta dos pés. Observem que a mesma leveza e graça de gestos valorizados por homens e mulheres da aristocracia setecentista chegam a nós por meio de aulas de balé, mas também de aulas de piano, de bordado e de etiqueta, que, se não são proibidas aos homens, são fortemente incentivadas às mulheres.

Um terceiro e último fenômeno que converge com os anteriores aqui apresentados, desaguando na “cultura feminina” da exibição do corpo é de natureza visual e pode ser exemplificado na trajetória do conto de fadas *Cinderela*. A história,

¹⁵ <http://www.ebah.com.br/content/ABAAABHfwAB/a-historia-ballet-classico> (acessado em 26/6/15).

gestada na tradição oral, foi escrita pela primeira vez por Charles Perrault, que em 1697 publicou o livro que ficou conhecido como *Contos da mamãe gansa*. *Cinderela* foi adaptada para óperas desde 1749. Foram muitas as versões para balé a partir de 1893. As adaptações para o teatro tiveram início no século XX, mas sua versão mais conhecida é sem dúvida a de Walt Disney, lançada 1950 como desenho animado adaptado da versão do conto dos Irmãos Grimm. O filme teve uma audiência espetacular e retirou a empresa Disney do vermelho depois dos fracassos de bilheteria que foram *Pinóquio*, *Fantasia*, *Dumbo* e *Bambi*, lançados entre 1940 e 1942¹⁶.

A história, como todos sabem, é a de uma moça órfã submetida a trabalhos domésticos pesados, alijada de seus direitos de usufruir da vida e do afeto familiares e alvo de incontáveis maldades engendradas por sua madrasta e suas duas filhas. Cinderela era uma jovem mulher que causava inveja pela sua beleza e nobreza de espírito, faltavam-lhe apenas alguns bens materiais para tornar evidentes a sua vocação para a realeza, o que acontece em um passe de mágica no dia do baile em que o príncipe escolheria sua futura esposa. Sua fada madrinha lhe fornece uma carruagem, quatro cavalos, dois cocheiros, um criado, um vestido e um par de sapatinhos de cristal. De posse temporária de seus novos pertences, Cinderela impressiona o príncipe, porém foge antes que ele conheça a sua verdadeira identidade. Desfeita a magia, restou apenas o sapatinho de cristal, o único elo entre a Cinderela do baile e aquela pobre moça. O sapatinho só servirá no pé daquela a quem ele realmente pertence. É a natureza bela e boa de Cinderela, seu bem inalienável, que faz com que o sapatinho lhe sirva, mostrando ao público que a riqueza material e a felicidade conjugal são decorrências ou mérito da nobreza de caráter.

Recentemente, assisti ao filme *Cinderela* de Kenneth Branagh, produzido neste ano (figura 4). A versão é muito fidedigna ao desenho de Walt Disney. Para mim, o ponto alto do filme é a dança do casal. Em um vestido magnífico, Cinderela exhibe uma coreografia complexa, mesclando gestos de braços e pernas que só poderiam ser tão sincronizados com os do príncipe depois de muito tempo de ensaio. No entanto, apesar de não fazer parte dos bens cedidos por magia, Cinderela dança de maneira impecável. É verdade que a mãe de Cinderela, no leito de morte, lembra-lhe de duas máximas para

¹⁶ <http://www.history.com/this-day-in-history/disneys-cinderella-opens> (acessado em 29/6/2015)

a vida – ser corajosa e gentil. Entretanto, não há indicação no filme de que nossa heroína tenha tido aulas de dança ou de etiqueta suficientes para justificar uma performance tão espetacular.



Peça publicitária do filme *Cinderella*, dirigido por Kenneth Branagh, roteiro de Chris Weitz, com Lily James como Cinderela e Richard Madden, como o Príncipe Encantado. Produzido para a Walt Disney Pictures. <http://mdemulher.abril.com.br/cultura/contigo/lancamento-assista-ao-trailer-do-novo-filme-da-cinderela>

A naturalização das técnicas psico-motoras são as mesmas que, na corte da aristocracia francesa do setecentos, garantia o encantamento daqueles que sabiam praticar a verdadeira prática cortês. Ao fenômeno de naturalização some-se a beleza ariana da personagem. Ainda que na versão contemporânea, a madrasta, Lady Tremaine, seja interpretada pela estonteante Cate Blanchett, Cinderela jamais foi representada como uma mulher sem beleza. Lembremos ainda que o ambiente sugerido para o desenrolar da história é aquele do século XVIII e que o casal Cinderela e príncipe (figura 4) bem poderia ser um entre tantos pares escultóricos das *fêtes galantes*, inclusive aquele produzido pela Rebis para enfeitar nossas residências.

Temos aqui um repertório de mais de 250 anos revivido e em plena atividade. É do encontro entre as questões de gênero atuais e o conjunto de artefatos, técnicas corporais e imagens visuais que vêm a força das apropriações que a sociedade ocidental faz para significar valores e funções associados a homens e mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDI, Tati. Não quero transar. *Folha de S. Paulo*, 5 de junho de 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1977.
- HELLMAN, Mimi. “Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France”. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n. 4, 1999, pp. 415-445.
- HELLMAN, Mimi. “Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France”. In: KODA, Harold & BOLTON, Andrew. *Dangerous Liaisons: Fashions and Furniture in the Eighteenth Century*. New York/London, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2004, pp.15-23.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. Acontecimento e longa duração na história social: o exemplo dos *chowans*. In: Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva. *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, v. 1, p. 247-267.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma Introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador/Bauru, EDUFBA/EDUSC, 2012.
- MILLER, Daniel. Materiality: an Introduction. In: _____ *Materiality*. Durham/London: Duke University Press, 2005, p. 1-50; BOIVIN, Nicole. The Agency of Matter. *Material Cultures, Material Minds*. The impact of things on human thought, society, and evolution. Cambridge University Press, 2008, p. 129-180.
- MILLER, Leslie Shannon. “The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset”. In: PROWN, Jules David & HALTMAN, Kenneth. *American Artifacts. Essays in Material Culture*. East Lansing/Michigan, Michigan State University Press, 2000, pp. 71-92; SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

- SHARP, Katherine. Women's creativity and display in the eighteenth-century British domestic interior. In: Susie McKeller and Penny Sparke. *Interior Design and Identity*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 10-26.
- Thorstein Veblen, *Teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.5-48;
- MONTGOMERY, Maureen E. *Displaying Women: spectacles of Leisure in Edith Wharton's New York*. London/New York: Routledge, 1998.
- UNRUH, Allison. *Aspiring to la Vie Galante: Reincarnations of Rococo in Second Empire France*. Tese de doutorado (Institute of Fine Arts), New York, New York University, 2008.
- WILHELM, Peter & REBER, Horst. *La porcelaine européenne du XVIIIe. Siècle*. Fribourg/Suisse, Office du Livre, 1980.
- <http://www.ebah.com.br/content/ABAAABHfwAB/a-historia-ballet-classico> (acessado em 26/6/15).
- <http://www.history.com/this-day-in-history/disneys-cinderella-opens> (acessado em 29/6/2015)
- <http://mdemulher.abril.com.br/cultura/contigo/lancamento-assista-ao-trailer-do-novo-filme-da-cinderela> (acessado em 29/6/2015)