

Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural

8

Giuliano Souza Andreoli*

Resumo: Este artigo apresenta o conceito de gênero em educação, mostrando sua incorporação como uma categoria útil de análise no campo da dança, no qual as discussões sobre gênero aparecem muito raramente, especialmente quando se analisa a produção brasileira. Utilizando estudiosos(as) do campo dos estudos pós-estruturalistas de gênero, reflito sobre a necessidade de incorporação de tal conceito às investigações sobre as questões sociais que envolvem a dança.

Abstract: This article presents the concept of gender in education, showing its incorporation as a useful category of analysis in the field of dance education, in which discusses of gender are rarely detected, especially when I analyse scientific research in Brazil. Using scholars in the field of post-structuralist gender studies as references, I have reflected on the need to incorporate this concept into the investigation about the social question in dance.


Palavras-chave: Dança. Gênero. Sexualidade.

Keywords: Dance. Gender. Sexuality.

Introdução: dança, corpo e cultura

A dança é uma manifestação cultural, social e artística que ocupa um lugar fundamental na vida das comunidades humanas. Do ponto de vista antropológico, é um “comportamento humano propositado”, partilhado entre o dançarino e a sociedade a que esse pertence. (HANNA,

* Professor de Educação Física. Pós-Graduado em Pedagogias do Corpo e da Saúde pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrando em Pedagogia pela UFRGS. *E-mail:* giulianosouzandreoli@yahoo.com.br.






1999). Do ponto de vista etnocenológico (PRADIER, 1998, p. 24), é um comportamento extracotidiano que inclui uma intenção de espetacularidade e que engloba não apenas o atuante, mas também aquele que o vê, a partir de uma articulação social.

Considerando-se a perspectiva pós-estruturalista, a linguagem pode ser compreendida como sistemas de representação¹ que, postos em efetividade por meio de construções discursivas, comunicam conjuntos de ideias em posição de constituir sentidos ao mundo. (SILVA, 2003). A dança, como qualquer outra prática social, pode ser vista como constituída *na e pela* linguagem, isto é, pelos discursos e pelas representações que fundam e dão sentido à vida social. Por utilizar o corpo como parte principal da sua mensagem estética, a dança está muito fortemente implicada nos processos de linguagem que operam na construção cultural do corpo. Como observa Albright (1997), existe todo um senso de vida estabelecido em torno de distinções corporais, relacionadas ao gênero, à classe, à etnia, à geração, à sexualidade, etc. Os movimentos, os gestos e as posturas corporais são culturalmente diferenciados de acordo com cada uma dessas identidades sociais. O corpo é, portanto, nessa perspectiva, o local de inscrição dos discursos e representações culturais, que posicionam os sujeitos em lugares sociais específicos, por meio da construção de diferentes “marcas” corporais. (LOURO, 2004).


A partir da perspectiva dos Estudos Culturais (CANCLINI, 2005), é possível também compreender a dança como uma produção (e um processo) cultural onde se encontram atravessadas lutas políticas em torno dos muitos significados que os diferentes discursos e representações culturais procuram inscrever nos nossos corpos. Nesse sentido, é possível compreender que a dança não está isenta de operar, ao lado de muitas outras práticas de ritualização dos usos cotidianos do corpo, como uma pedagogia cultural de gênero, por meio da qual desigualdades sociais de gênero são reproduzidas, através da configuração de diferentes maneiras de usar o corpo por homens e mulheres.

¹ Para Fischer (2003, p. 89), a representação cultural é uma das instâncias de produção discursiva de significados culturais através da linguagem. Implica modos de representar, de usar signos, referentes a objetos, pessoas, sentimentos, fantasias, sonhos, desejos, etc. que estão relacionados à construção de valores, à cristalização de conceitos e preconceitos, à formação do senso comum e à constituição de identidades sociais.




Nas últimas décadas, o interesse pela discussão sobre gênero revelou-se crescente no Brasil, no âmbito da pedagogia. Na dança, uma área de estudos historicamente bastante recente dentro do campo maior das artes, tal discussão ainda é bastante incipiente. O objetivo deste artigo é, portanto, pensar sobre como se constituem pedagogicamente as “masculinidades” e as “feminilidades”, de forma a criar tipos de corpos específicos e diferenciados para homens e mulheres, dentro dessa prática social e artística que é a dança.

Representações de gênero na cultura



Para Scott (1995) e Connel (1995), gênero é o processo pelo qual as diferenças sexuais dos corpos de homens e mulheres são trazidas para dentro das práticas sociais, de forma a adquirirem significados culturais. Gênero indica, assim, para esses autores, a construção cultural de ideias sobre os comportamentos e as características de homens e mulheres. Meyer (2004) aponta para a implicação de pensar a cultura e a sociedade como sendo constituídas e atravessadas por representações de feminino e masculino, ao mesmo tempo que produzem e/ou ressignificam essas representações. (p. 15). Gênero estaria, assim, relacionado a toda a organização de uma sociedade, às instituições sociais (a educação, o sistema político, etc.), aos conceitos normativos sobre o masculino e o feminino, aos símbolos culturalmente disponíveis, à economia, ao Estado, etc. (CONNEL, 1995; SCOTT, 1995). Essa perspectiva teórica considera, em suma, que gênero constitui a organização concreta e simbólica de toda a vida social.



Gênero é, por isso, uma “forma primária de dar significado às relações de poder”. (SCOTT, 1995, p. 86). Ou seja, gênero é um campo no interior e por meio do qual as relações de poder que constituem a sociedade se articulam. Pode legitimar relações de desigualdade social ou até mesmo de violência (concreta ou simbólica), por meio da construção de parâmetros culturais de superioridade de um grupo social sobre outro.

No contexto pós-estruturalista dos estudos de gênero, tem-se falado em representações hegemônicas de gênero, que são aquelas que pretendem ser universais, que se anunciam como representativas do modo de vida de todos os sujeitos. Elas têm sido construídas e reforçadas, ao longo da história, segundo Butler (2003), a partir de processos de



significação simbólicos e discursivos que teriam associado às ideias de força e vigor, ao *falo*, ao pênis, significados em relação à masculinidade. Sendo assim, aos portadores de um pênis teria sido atribuída a ideia de uma identidade masculina associada a características tais como: potência, agressividade, firmeza, força, iniciativa, dinâmica, racionalidade, etc. Às fêmeas, em oposição a esse poder *fálico* do macho, restam características, digamos, “complementares”, tais como: de ser frágil, passiva, delicada, sentimental, emotiva e sensível.




Como observa Ceccheto (2004), diversos estudos etnográficos narram a ocorrência, em várias sociedades, de uma espécie de característica tida supostamente como *intrínseca* à aquisição da identidade masculina: algo a ser conquistado por meio de competições e provas. Dentro desse modelo de representação cultural hegemônico, a identidade masculina deve ser constantemente “provada” pela filiação do indivíduo a determinados valores e a muitas condutas considerados masculinos. (GILMORE apud CECCHETO, 2004, p. 76). Tais “provas” podem incluir exibição de violência ou força física, uma personalidade competitiva ou a posse de riquezas e um alto posicionamento social.

Já com relação às representações hegemônicas de feminino, autores como Tubert (1996), apontam, sobretudo em culturas ocidentais modernas, a feminilidade que é normalmente identificada como estando relacionada à capacidade reprodutora e à maternidade. Inúmeras práticas discursivas nomearam e descreveram a feminilidade desse modo, ao longo da história, como uma forma de ser reduzida apenas a essa função biológica. A partir daí, determinados comportamentos femininos, como, por exemplo, a preocupação com a sensualidade ou com o aperfeiçoamento da beleza física, são considerados *naturais*, ou seja, próprios da natureza ou da essência feminina.

Dança, corpo e gênero: uma importante articulação


Gênero é, segundo Connel (1995), uma construção que se dirige fundamentalmente aos corpos. O processo de educação de homens e mulheres implica um processo de ensino e aprendizagem de valores, atitudes de vida e até de posturas corporais distintas para cada sexo. Assim, há um jeito corporal de ser masculino e um jeito corporal de ser feminino, que nós vivenciamos “como certas tensões musculares,






posturas, habilidades físicas, formas de nos movimentar, e assim por diante”. (CONNEL, 1995, p. 189). Para Louro (2004, p. 89), definir alguém como homem ou mulher significa nomear, classificar ou “marcar” o seu corpo no interior da cultura. Para que isso ocorra, é necessário que normas regulatórias de gênero e de sexualidade sejam continuamente reiteradas e refeitas.

Butler (2003) observa que o gênero começa a ser regulado, por exemplo, desde que se anuncia que um bebê é menino ou menina. Esse anúncio determina uma cadeia de atos de linguagem, criando um discurso coercitivo em relação ao gênero que visa a moldar o corpo e a forma como o indivíduo viverá: por exemplo, o controle sobre o tipo de roupa que a criança poderá usar, as cores, os brinquedos, etc. Gênero é, portanto, performático:² ele não expressa a essência interior do que somos, mas é a estilização repetida, no corpo, de um ritualizado conjunto de atos, de acordo com as normas sociais e culturais.



A partir desse olhar, a dança pode ser analisada como uma dentre as muitas práticas socialmente instituídas através das quais os corpos dos indivíduos são “marcados” por gênero, ou seja, os usos do corpo, dentro dos mais diversos estilos de dança, podem ser analisados como mecanismos de normatização, de aplicação das normas de gênero, que investem na produção de determinados tipos de corpos masculinos ou femininos.



Tal forma de olhar para a dança impõe, no entanto, uma tarefa complexa, uma vez que a dança ocorre em contextos culturais diversos, e é praticada por sujeitos com histórias de vida singulares e específicas. O uso de abordagens de pesquisa etnográfica tem sido uma alternativa para dar conta dessa complexidade. No Brasil, alguns estudos etnográficos de gênero (XAVIER, 2006; SOUZA, 2007; SANTOS, 2008) seguem nessa linha. A partir dos contextos específicos observados nesses estudos, tem sido possível analisar como as representações hegemônicas de gênero impõem regulações sobre os corpos que dançam.

² Butler (2003) defende que a identidade de gênero é uma sequência de atos, mas também defende que não existe um ator ou *performer* preexistente e que faz os atos. Por isso, estabelece uma distinção entre *performance* (que pressupõe a existência de um sujeito), e performatividade (que não pressupõe um sujeito).




Tais estudos têm demonstrado que, num sentido geral, o tipo de relação que a dança estabelece entre o corpo e o sensível, converge com a noção de relação com o corpo, estabelecida pelas representações de feminilidade hegemônicas. Em outras palavras, a estética corporal proporcionada pela dança é considerada a mais própria de uma espécie de essência natural da mulher. Por outro lado, ela parece ser imprópria para um projeto de aquisição e de “prova” de masculinidade viril, o que historicamente sempre foi melhor articulado através de uma associação entre masculinidade e certos esportes,³ e que faz com que o homem, para dançar, tenha que superar inúmeros obstáculos sociais.

Essa problemática vai além do fato de a mesma ser considerada feminina. Ela entra também no terreno da sexualidade. Scott (1995), Meyer (2003) e Louro (1995) lembram que o gênero pode se articular a outras categorias identitárias, tais como, a sexualidade.

A heteronormatividade (WEEKS, 1999, p. 67) é o nome dado ao dispositivo cultural de poder, que age através do gênero, com vistas a produzir corpos heterossexuais, e que legitima processos de diferenciação produtores de desigualdade social: a homofobia. Ela é uma das formas de regulação dos gêneros e age por meio do policiamento e da censura à sexualidade. Assim, em uma cultura heteronormativa, o(a) homossexual é considerado(a) aquele(a) que não é um homem ou mulher autêntico(a) ou seja, aquele(a) que perdeu o seu gênero. A ideia de *virilidade*, por exemplo, articula gênero com sexualidade de forma heteronormativa. Assim, a construção da identidade de gênero de um homem se dá pela constante afirmação da oposição hierárquica entre masculinidade e *falta de masculinidade*. O oposto de masculinidade não é a feminilidade, mas efeminação. O homem efeminado é o homem cujo gênero, mas também a sexualidade, estão degradados.

Segundo estudo etnográfico de Souza (2007), a associação entre dança e *falta de masculinidade*, ou seja, à homossexualidade aparece muito fortemente na cultura brasileira, e em especial no Rio Grande do Sul. Esse espectro da homossexualidade não paira sobre as relações femininas com a dança, como observa Rogers (2006), atentando para o fato, por exemplo, de as mulheres dançarem juntas e não despertar o mesmo

³ Na Educação Física brasileira, encontramos, em diversos estudos (p. ex.: Silvana V. Goellner, Elaine Romero, Carlos da Cunha Júnior, Eustáquia Salvadora de Souza, Ludimila Mourão, Heloísa Turini Bruhns e outros), análises históricas sobre a difícil luta de certas mulheres por direitos semelhantes aos dos homens na prática de certos esportes, como, por exemplo, as lutas e o futebol.






temor que o fato de homens dançarem juntos desperta. Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens.

Na opinião de Souza (2007), essa noção está mais fortemente relacionada ao balé e às danças dele próximas (dança moderna, jazz, dança contemporânea), do que, por exemplo, ao hip hop, às danças tradicionalistas gaúchas ou danças de salão. No caso específico do hip hop, a partir de outro estudo etnográfico no Rio Grande do Sul, Santos (2008) observa que, embora seja aceito que o homem dance esse estilo de dança, ele deve fazê-lo reafirmando determinados atributos considerados próprios do “verdadeiro” masculino: força, destreza, coragem, etc. Assim, as músicas, as roupas, os movimentos coreográficos, as acrobacias e as cores devem sempre reafirmar, produzir e manter a masculinidade *verdadeiramente hegemônica*, o que articula esse tipo de dança também à homofobia.

Algumas danças seguem se configurando como espaços exclusivamente femininos. No Brasil, é significativo o exemplo da dança do ventre, como observa Saraiva (2008), ligada à noção de celebração e mostra a ligação da mulher à sua natureza e ao seu corpo, aos seus ciclos naturais, à menstruação, à gravidez, à menopausa e aos ciclos de fertilidade. Ela é, em vista disso, considerada uma “dança de mulher”, e seus movimentos são tidos como não adequados para o corpo masculino. Outros elementos aparecem associados, caracterizando-a também como dança de sedução, dança erótica, etc. Segundo Xavier (2006), no entanto, mesmo apesar de toda essa forte representação, existe uma certa resistência cultural que faz com que a prática da dança do ventre masculina ainda persista nos dias de hoje.

Considerações finais

A partir dos trabalhos de cunho etnográfico analisados, é possível perceber que as formas de construção do gênero na dança são múltiplas, variadas, e não atendem a um modelo único, mas também é possível perceber certas regularidades. No geral, para os homens, os movimentos e os gestos corporais não são os mesmos para as mulheres. Ou muitas



vezes os elementos ligados à expressão de emoções, à tomada de iniciativa, ao comando ou ao uso da força muscular (a portagem, as acrobacias, etc.), ao uso de roupas, de maquiagens, etc. Em algumas danças, essas formas de regulação são mais intensas, há mais coisas que não são “permitidas” ao homem ou a mulher. Em outras, elas aparecem menos.

Tudo leva a crer, num sentido mais geral, que os homens que dançam estão fora da representação de masculinidade hegemônica, e que com isso estejam, de certa forma, transgredindo-a, e que as mulheres estão colocadas em seu devido lugar. Entretanto, simultaneamente, o ato de dançar ainda assim pode ser um espaço de afirmação de masculinidade para os homens, a partir de valores hegemônicos ou de transgressão para as mulheres. Portanto, mesmo que nesse sentido geral se possa dizer que há representações hegemônicas sendo reproduzidas no interior dessas práticas corporais e artísticas, situando mulheres e homens em seus lugares tradicionais, esses sujeitos configuram diferentes “políticas” (CONNEL, 1995) ou “estilos” (CECCHETTO, 2004), para os usos do seu corpo, que estão em constante tensão. Isso faz com que mesmo as representações hegemônicas de gênero não se manifestem em todas as modalidades de dança da mesma forma, e que, dependendo dos contextos sociais onde ela ocorre, até mesmo as condições sob as quais a hegemonia pode ser sustentada podem variar bastante.

Assim, ao mesmo tempo que a cultura, em princípio, hostiliza a prática da dança por parte dos homens, isso, em alguns contextos e para alguns sujeitos, pode ser permitido. Mas quando é permitido culturalmente ao homem dançar, é muitas vezes exigido que seja sob a condição de celebrar pelo menos alguns dos atributos de masculinidade hegemônica. Nesses casos, a cultura regula aquilo que, em certo sentido, transgredir a norma maior, impondo outras normas, como, por exemplo, em que circunstâncias, modelos e contextos deve o homem dançar e, em última instância, como ele deve dançar.

Por outro lado, mesmo as mulheres que fogem, de algum modo por exemplo, de certas formas de significação que remetam à concepção hegemônica de feminilidade, podem vir a estar, simultaneamente, reforçando outras dessas significações. Como observa Albright (1997), por exemplo, algumas construções dentro do terreno daquilo que se tem nomeado como “dança contemporânea” têm produzido esteticamente espetáculos que transgridem os papéis cênicos normalmente atribuídos a cada gênero, quando os bailarinos estão no palco. As transgressões de gênero por parte das mulheres aparecem muitas

vezes como proposições estéticas nesses espetáculos. No entanto, seria preciso considerar que, de formas variadas e múltiplas, os sujeitos podem vir a resistir ou contestar representações hegemônicas de gênero, mas também e simultaneamente, manifestar relações de cumplicidade.

Não se deve imaginar que uma mulher esteja por completo dentro da feminilidade hegemônica nem tampouco imaginá-la completamente dentro de uma modalidade subordinada. As representações culturais hegemônicas sobre os corpos femininos na dança, de forma geral, sempre remeterão a uma relação entre corpo e dança que é comumente considerada mais própria da *natureza* ou da *essência* das mulheres.

Souza (2007) afirma, por exemplo, a partir de seu estudo, que a hostilização à ideia de o homem praticar dança não é algo que venha do meio da dança, mas principalmente de fora, daqueles que não praticam dança, principalmente dos homens. No entanto, no contexto específico da dança do ventre, Saraiva (2008) observa que existe a rejeição por parte das mulheres bailarinas à ideia de o homem praticá-la.

Isso parece apontar para a evidência de que existem diferenças específicas entre os chamados *estilos* ou *modalidades* de dança no que se refere ao enquadramento da arte de dançar às normas culturais de gênero dominantes. Assim, seria importante considerar o intenso campo de luta que se estabelece entre as muitas propostas estéticas de diferentes grupos, escolas ou modalidades de dança, que podem por vezes opor resistências às representações hegemônicas.

Além disso, tais questões não devem ser tomadas como definitivas para uma análise dos complexos processos através dos quais as identidades sociais de cada sujeito (bailarino) são construídas, pois é importante considerar que, como afirma Louro (2007), as identidades de gênero e sexuais, quando conceituadas na ótica dos Estudos Culturais ou na perspectiva pós-estruturalista, admitem e supõem deslizamentos e, dificilmente, podem “encaixar-se” com exclusividade num único registro.

Outras questões que não foram aqui abordadas incluiriam os atravessamentos da dança e do gênero com classe, com raça/etnia, com geração, com religião e com inúmeros outros marcadores sociais simbólicos, que são produzidos *por* e que produzem relações de poder, assim como o gênero.

De forma geral, no entanto, foi possível até aqui abordar, de maneira ampla, a importância da pesquisa sobre gênero na dança, no que diz respeito a pensarmos e refletirmos sobre os tipos de pedagogia cultural que constituem o ato de dançar. Compreendendo, assim, que a

dança pode ser entendida como uma dentre as várias instâncias culturais que “fabricam” homens e mulheres de determinados tipos, é preciso, a partir daí, analisarmos as formas pelas quais as identidades de gênero são construídas, para pensarmos nas diferentes possibilidades ou modos de subjetivação e singularização vivenciados por homens e mulheres nesse contexto.

Tal forma de análise em dança pode contribuir para pensarmos estratégias de intervenção pedagógica e de processos criativos em dança que, de alguma forma, possam modificar ou elidir os padrões culturais dominantes, uma vez que esses engendram e fundam hierarquizações e desigualdades sociais. Dessa forma, é possível pensar a dança não apenas como veículo de expressão individual e artística, mas também como uma prática que é social e política.

Referências

AGUIAR, N. Perspectivas feministas e conceito de patriarcado na sociologia clássica e no pensamento sociopolítico brasileiro. In: AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 161-191.

ALBRIGHT, A. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Hanover: University Press, 1997.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro, Editora UFRGS, 2005.

CASTRO, Mary; LAVINAS, Lena. Do feminino ao gênero: a construção de um objeto. In: COSTA, Albertina; BRUSCHINI, Cristina (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 216-251.

CECCHETTO, Fátima R. *Violência e estilos de masculinidade: violência, cultura e poder*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

CONNEL, Robert W. Políticas de masculinidade. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, UFRGS/Faculdade de Educação, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.

FISCHER, Rosa M. *Televisão e educação: fluir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

HANNA, Judith L. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencción de la naturaleza*. Valencia; Madrid: Cátedra, 1995.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 46, dez. 2007.

MACHADO, Lia Z. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? In: REUNIÃO BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA, 25., 2000, Brasília. *Anais...* Brasília: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2000.

MEYER, Dagmar E. Teorias e políticas de gênero: fragmentos de história e desafios atuais. *Revista Brasileira de Enfermagem*, v. 57, n. 1, 2004.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PRADIER, Jean-M. Etnocnologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). *Etnocnologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume; Gipe-CIT, 1998.

ROGERS, Paulo. *Os afectos mal-ditos: o indizível das sexualidades camponesas*. 2006. Dissertação (Mestrado) – UnB, Brasília, 2006.




SAFFIOTI, Heleieth. Movimentos sociais: a face feminina. In: CARVALHO, Nanci V. (Org.). *A condição feminina*. São Paulo: Vértice, 1988. p. 143-178.

SANTOS, Éderson C. Masculinidade espetacularizada: pensando a produção de masculinidade de jovens dançarinos de hip hop. Proposta (Dissertação de Mestrado) – UFRGS, Porto Alegre, 2008.

SARAIVA, Maria do Carmo. *Dança do ventre: ressignificações do feminino? Fazendo Gênero 8 – Corpo, violência e poder*. Florianópolis, 2008. Editora da UFSC. Florianópolis.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre: UFRGS, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SILVA, Tomaz T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003.



SOUZA, Andréa B. *Cenas do masculino na dança: representações de gênero e sexualidade: ensinando modos de ser bailarino*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Ulbra, Canoas, 2007.

TUBERT, Silvia. Introducción: In: TUBERT, Silvia (Ed.). *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra, 1996. p. 7-37.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

XAVIER, Cinthia N. *...5, 6, 7, 8... do oito ao infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente*. 2006. Dissertação (Mestrado) – UnB, Brasília, 2006.

Recebido em agosto de 2009 e aprovado em outubro de 2009.