

REFLEXÕES SOBRE GÊNERO NO BALÉ CLÁSSICO

REFLECTIONS ON GENDER IN CLASSICAL BALLET

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo colocar em diálogo etnografias do balé clássico – realizadas no âmbito da antropologia – com uma literatura de diferentes disciplinas do conhecimento, com o intuito de refletir sobre gênero nesta modalidade de dança, por meio da formulação de questões que possam contribuir para futuras pesquisas de campo e etnografias realizadas na esfera da dança. O artigo inspira-se especialmente na noção de performance de gênero de Butler (2003).

Palavras-chave: Balé Clássico. Gênero. Dança. Antropologia.

Abstract

The present work aims to put into dialogue classical ballet ethnographies – carried out within the ambit of anthropology – with a literature of different disciplines of knowledge, with the intention of reflecting on gender in this dance modality, through the formulation of questions that may contribute to future field researches and ethnographies in the sphere of dance. The article draws especially on Butler's notion of gender performance (2003).

Keywords: Classical Ballet. Gender. Dance. Anthropology.

Fernanda F. Abreu

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: feabreu82@hotmail.com

Introdução

No campo da antropologia, as poucas etnografias – ou descrições densas – do balé clássico encontradas, seja no Brasil ou em âmbito internacional (Hoppe, 2000; Wulff, 1998; Ruiz, 2010; Mora, 2010), tiveram por objeto bailarinos profissionais ou em vias de profissionalização. As pesquisas foram assim realizadas em renomadas companhias de balé ou em cursos profissionalizantes que são importantes portas de entrada para essas companhias.

A proposta do presente artigo é colocar essas etnografias em diálogo, ainda que preliminar, com uma literatura de cunho mais teórico, não apenas situada na esfera da antropologia e das ciências sociais como um todo (Bourdieu, 2010; Lutz & Abu-Lughod, 1990; Ortner, 1996; Strathern, 1980), mas também da dança (Novack, 1993), da história (Banes, 1998; Faro, 1996) e da filosofia (Butler, 2003), com o intuito de formular questões acerca de gênero no balé clássico, e assim contribuir para futuros trabalhos – em especial futuras etnografias – que tratem desta modalidade de dança ou de outras. Convém sinalizar que este texto inspira-se especialmente na discussão de Butler (2003) sobre performances de gênero, ou seja, identidades de gênero que não seriam geradas exclusivamente a partir de diferenças sexuais, o que possibilita pensar em múltiplas identidades de gênero e nos próprios corpos como construções.

Identidades de gênero e balé clássico: algumas concepções

Segundo o diretor da companhia Ballet Oficial de Córdoba – em entrevista para Ruiz (2010: 52) –, “na dança clássica o feminino é muito determinante. É dança para mulheres”. Mora (2010), que também fez sua pesquisa na Argentina, porém numa escola profissionalizante de La Plata, argumenta que o fato de uma ocupação ser considerada feminizada não significa necessariamente que nela as mulheres predominem quantitativamente, mas sinaliza que esses dois aspectos coincidem no balé clássico. De acordo com essa autora, a dança clássica condiz com a feminilidade hegemônica ao ser associada à suavidade, à leveza, à delicadeza e à sensibilidade; e por isso, é relativamente comum a suspeita de que os homens que praticam essa modalidade de dança são

homossexuais. Apesar disso, ela aponta que cada vez mais homens procuram o balé, mesmo que a proporção ainda seja bem inferior a de mulheres;¹ e se pergunta qual modelo de homem teria acompanhado essa suposta revalorização dos bailarinos nas últimas décadas. É feita referência à “masculinidade hegemônica”, associada, por sua vez, à virilidade, à força e à resistência física; e Mora observa que a sensibilidade e a delicadeza também podem ser valorizadas nos bailarinos homens, ao menos no interior do campo da dança, mas desde que se somem às qualidades consideradas masculinas.

Cabe ainda mencionar que, no contexto analisado por Mora, “se reconhece que a maior parte dos bailarinos de balé são homossexuais, e não se toma isso como algo negativo (...). Em contraste, as mulheres que fazem balé não são suspeitas socialmente de serem homossexuais” (2010: 235, tradução nossa). Mas o que faz com que alguns bailarinos sejam reconhecidos como homossexuais e outros não? O que define a homossexualidade nesse contexto? Não é feita nenhuma consideração a esse respeito. Procura-se somente mostrar, por meio de uma análise diacrônica, que a feminização do balé é uma construção social.

Não se tem a pretensão de traçar, no presente artigo, a história do balé, cuja origem geralmente é remetida às cortes italianas do século XV, porém se destaca a corte francesa de Luís XIV, no século XVII, como momento de sua institucionalização como arte cênica. De qualquer forma, o que se quer enfatizar, de modo bastante resumido e acompanhando a argumentação de Mora (2010), é que até o século XVIII, as estrelas de balé mais reconhecidas eram homens. Foi no século XIX, devido à influência do Romantismo, que se produziu a glorificação da bailarina, atrelada ao ideal romântico da mulher etérea, leve e extraterrena. De fato, Faro (1986: 67) – bailarino e historiador da dança –, destaca que “a

1 Wulff (1998: 16) argumenta que nas renomadas companhias por ela pesquisadas – *Royal Ballet* de Londres e o *American Ballet Theatre* de Nova Iorque –, a diferença entre mulheres e homens é pouco relevante, sendo que os homens representam pelo menos 40% do total de dançarinos. Porém, nas escolas profissionalizantes, este número é significativamente menor. Como exemplo, Hoppe (2000: 37) constatou que num período de 23 anos, a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa – referência na formação de bailarinos clássicos no Brasil – formou apenas 8% de homens. Isso é reforçado por Ruiz (2010, p. 75), que destaca que a competição entre as mulheres é muito maior, e que é muito mais fácil para os homens ingressarem em companhias de dança, o que podem fazer com bem menos tempo de estudo do balé.

mulher era o ideal do período romântico. Por ela e pelo seu amor todos os sacrifícios eram válidos (...). Fossem como ciganas, odaliscas ou sílfides, era sempre em torno do principal papel feminino que giravam quase todas as histórias do balé”.

Teria começado, dessa forma, no século XIX, o preconceito com os bailarinos homens, que passaram a um plano subalterno, tendo como função basicamente levantar e sustentar as bailarinas, além de serem estigmatizados como feminizados. Porém, nas primeiras décadas do século XX, pôde-se observar um ressurgimento dos homens no balé, sobretudo com os *Ballets Russes* de Diaghilev, cujo trabalho se guiava pela “ideia de que cada sexo tinha seus ‘talentos específicos’, que se deviam realçar as características especiais de cada sexo e manter a igualdade entre homens e mulheres” (Mora, 2010: 232).² Todavia, o balé clássico continuou a ser visto como uma dança predominantemente feminina. Mas estaria a mulher, nesse contexto, numa posição privilegiada em relação aos homens?

De acordo com Wulff (1998: 110), a representação da mulher frágil e do homem forte, que a sustenta, foi alvo de inúmeras críticas de antropólogas feministas. Como exemplo, Hanna (1999: 258) acredita que “o balé clássico deixou um vivo legado de imagens do sexo e papel sexual, em que as relações heterossexuais e cavalheirescas criam uma ilusão romântica que legitima, idealiza e encobre a dominação masculina”. Já Novack (1993) parte de sua própria experiência como aluna de balé clássico durante mais de dez anos para afirmar que o balé perpetua estereótipos de gênero do século XIX: representações da mulher como criaturas frágeis sustentadas e dominadas por homens poderosos. Essa autora considera ainda alguns relatos de bailarinas profissionais para reforçar que o balé clássico infantiliza e oprime sobretudo a mulher, realizando-a como artista mas, simultaneamente, negando-a como mulher no mundo. Pode ser relevante pontuar que a própria Novack migrou para a dança moderna ao perceber que nunca teria um corpo apropriado ao balé; além disso, ela conta que foi atraída pela amplitude de representações de gênero na dança moderna, com mais possibilidades de movimentos e interações entre homens

² É interessante observar como esse discurso, no qual a igualdade não aparece em oposição às diferenças de cada sexo, associa-se ao “modelo de dois sexos”, tal como analisado por Laqueur (2001), e que teria prevalecido a partir do final do século XVIII.

e mulheres.

Para complexificar essa presumida dominação masculina no balé clássico, também se pode remeter a uma análise diacrônica. A historiadora Sally Banes, por exemplo, desafia a ideia de opressão feminina ao analisar diferentes maneiras de a bailarina se apresentar em cena, do século XIX à segunda metade do século XX, procurando destacar as possibilidades de agência da mulher. A autora apresenta uma maior variedade de representações culturais de identidades de gênero, ao investigar diferentes imagens da mulher na dança, seja como uma sílfide sedutora, uma mãe tirânica ou uma noiva relutante. É também sinalizada a diferença entre o roteiro e a performance: “o roteiro pode descrever verbalmente a personagem feminina como fraca ou passiva, enquanto a proeza física da dançarina desempenhando o papel pode saturá-lo com agência” (Banes, 1998: 9, tradução nossa).

Será que essa proeza física, capaz de conferir agência à mulher, estaria associada ao que Mora (2010) se referiu como masculinidade hegemônica? De qualquer forma, essas possibilidades de agência parecem remeter, mesmo que para contrapô-lo, a um modelo hegemônico da mulher no balé clássico. E em que estaria ancorado esse modelo? Que noções de gênero e corpo o sustentam?

Dentre as autoras citadas acima, Novack se preocupa em definir, logo no início de seu artigo, o que entende por gênero: “conjuntos de características e práticas atribuídas a uma pessoa masculina ou feminina, em distinção ao sexo biológico ou à sexualidade/preferências sexuais dessa pessoa” (Novack, 1993: 34, tradução nossa). Haveria, desse modo, sujeitos masculinos e femininos já dados, preexistentes à própria construção de gênero? Gênero seria, então, algo adquirido culturalmente e que se acrescentaria ao sexo biológico e às preferências sexuais? Essas características seriam atribuídas como, por quem e em que situações?

Convém notar que as concepções de gênero expostas até aqui parecem estar ancoradas em binarismos, tais como: homem/mulher; heterossexual/homossexual; dominante/dominada; opressor/oprimida.

Opressão (do corpo) da mulher?

Em pesquisa anterior (Abreu, 2011) sobre dança de salão (na qual prevalece, ao menos no contexto por mim

analisado, um modelo heteronormativo: homem conduz e mulher é conduzida), frequentei um curso de sensualidade promovido pela escola de dança onde fiz o trabalho de campo. O professor do curso – proprietário da escola e renomado professor de dança de salão – ressaltou no primeiro dia de aula que “a sensualidade de cada mulher é inata. Mas a sociedade a reprime”, discurso esse que se associa à “hipótese repressiva” duramente criticada por Foucault (1988), por se apoiar numa ideia de essência. O curso tinha, assim, o objetivo de ajudar a libertar a natureza de cada mulher. Para exemplificar como as mulheres são oprimidas, o professor nos contou sobre a dificuldade que teve em montar uma apresentação de dança, para um cruzeiro, com mulheres de seios expostos. A dificuldade maior teria sido em função de grande parte dessas mulheres ser formada em balé clássico. À vista disso, fomos indagadas: “Vocês já viram a bela adormecida³ transar?”.

O balé clássico foi acionado como exemplo de opressão da mulher, com ênfase na repressão do corpo/sexo, possivelmente por ser considerado a “dança de maior exigência técnica do Ocidente” (Ruiz, 2010: 20, tradução nossa). No texto de Novack (1993), por exemplo, transparece que para ela foi uma libertação mudar do balé clássico para a dança moderna, visto que seu corpo (que não era magro e longilíneo) foi aceito e ela pôde se movimentar de modo bem mais variado. Nos próprios livros de história da dança, encontramos informações como: “A dança moderna é primitiva no sentido de que voltou aos essenciais, ou seja, ao início básico da dança, liberada de artifícios como sapatos de ponta, *tutus* ou temas fantásticos (...). Não há dúvida de que a dança moderna foi um passo adiante na liberdade preconizada” (Faro, 1986: 116).

Wulff se pergunta justamente por que, apesar do advento da dança moderna e posteriormente da dança contemporânea, o balé clássico permanece até os nossos dias; e sua hipótese é a de que “com a habilidade de mover e manipular seus corpos de modos bem mais elaborados, os bailarinos podem sentir um prazer profundo (...). É durante esse estado de fluxo e transcendência que eles não têm que pensar na técnica, mas se encontram criando zonas de arte – o que faz tudo valer a pena” (2008: 525, tradução nossa).

Parece haver, então, duas formas de se libertar da opressão: voltar a um estágio anterior ao da técnica; ou transcender a técnica para acessar esse estágio originário

³ Em referência a um renomado balé de repertório, cuja estreia se deu no final do século XIX na Rússia (Faro, 1986: 73).

ou pré-cultural. É preciso ainda considerar que noção de corpo está em jogo nessas formulações. Parece ser um corpo dado previamente – representando também um estado original ou natural –, e posteriormente oprimido, manipulado ou classificado como inadequado.

Mas o que significa essa opressão? E as mulheres seriam suas principais vítimas devido à “dominação masculina” que estaria inscrita em seus corpos (Bourdieu, 2010)? As formulações de Strathern podem ser úteis para nos ajudar a refletir se a categoria opressão é válida para pensar qualquer situação, ao nos mostrar que o que existem são relações de poder contextuais: “representações de dominação e influência entre os sexos referem-se justamente a modos de interação humana” (Strathern, 1980: 219, tradução nossa). A autora coloca em questão as próprias noções de natureza e cultura ao enfatizar que entre os Hagen, na Melanésia, “não há cultura no sentido de trabalhos cumulativos do homem, assim como não há natureza para ser domesticada ou feita produtiva. E ideias como essas não podem ser um referente a um imaginário de gênero” (idem).

É importante ter em mente que os valores associados à natureza e à cultura numa determinada sociedade também se alteram. Ortner (1996), por exemplo, em conhecido artigo escrito em 1972, aproxima, em linhas gerais, a mulher da natureza e o homem da cultura para refletir sobre uma dominação ou uma superioridade, presumivelmente universal, do homem em relação à mulher e da cultura em relação à natureza. Mais de 20 anos depois e após muitas críticas, a própria autora pondera: “mesmo se a relação natureza/cultura for uma estrutura universal, não é sempre construída como uma relação de ‘dominância’ ou ‘superioridade’ da cultura sobre a natureza. Além disso, ‘natureza’ pode ser uma categoria de paz e beleza, ou de violência e destruição (...) e claro ‘cultura’ terá variações concomitantes” (Ortner, 1996: 178, tradução nossa).

Vimos que, nas referências à dança de salão e à dança moderna feitas acima, a noção de natureza aparece positivada, como um espaço de liberdade e de prazer, em oposição ao balé clássico, considerado por muitos, especialmente por aqueles que não o praticam, como artificial (Wulff, 2008: 524). Contudo, haveria também um modo de transcender essa artificialidade do balé e atingir o prazer, proporcionado por um estado de fluxo, aparentemente natural.

Nesse ponto, é premente refletirmos sobre a

seguinte questão colocada por Butler (2003: 114): “Será que precisamos recorrer a um estado mais feliz, anterior à lei, para podermos afirmar que as relações de gênero contemporâneas e a produção punitiva das identidades de gênero são opressivas?”. Essa autora também nos alerta que “mobilizar a distinção entre o que existe ‘antes’ e ‘durante’ a cultura é uma maneira de excluir possibilidades culturais desde o início” (Butler, 2003: 118).

Desse modo, será que falar em opressão feminina, e também em repressão de um estado anterior à cultura, nos ajuda a pensar as relações de gênero no balé clássico? Ou pode ser mais produtivo refletir sobre quais seriam as possibilidades culturais da mulher nessa modalidade de dança?

Feminilidade hegemônica?

Na tentativa de colocar em questão a própria categoria de mulher, parece ser frutífero remeter inicialmente à argumentação de Ortner, que procura romper com uma noção de homem como uma totalidade.

Essas desvantagens estruturais masculinas estão escondidas – pela cultura e por nós – pelo uso de uma categoria global de “homem”, associado com uma superioridade social geral vis-à-vis as mulheres. Em outras palavras, na tentativa de retificar o bias masculino na análise antropológica, nós deslizamos por outro tipo de distorção, que pode ser chamado (na falta de um termo melhor) de “bias dos grandes homens”. Nós tomamos os privilégios de certos homens – líderes, ou elites, ou filhos herdeiros, ou o que seja – e assumimos que eles podem ser aplicados aos atores masculinos em geral (Ortner, 1996: 133, tradução nossa).

A autora não entra na discussão de um possível bias das grandes mulheres. Será que também não generalizamos mulher em torno do que poderíamos chamar de grandes mulheres? Ou, nesse caso, a generalização ocorreria de forma mais contundente em relação às pequenas mulheres, de modo a agravar o problema que Ortner procura contornar – “a hegemonia da distinção de gênero” (Ortner, 1996: 137)?

Se adotarmos o pressuposto de Novack (1993) de que as bailarinas clássicas se realizam como artistas, mas não como mulheres, podemos inferir que as “grandes bailarinas” são “pequenas mulheres”? Mas o que determina

o tamanho das bailarinas e das mulheres? Quem são elas, afinal? Parece ser importante aludir a uma discussão sobre identidade, entendendo-a como relacional e contrastiva (Barth, 2000), construindo-se continuamente no interior das relações sociais e atrelada a posições relativas de poder (Bourdieu, 1980). Convém ressaltar que a noção de poder não é entendida como algo exterior às interações sociais e fixado em determinado grupo social ou indivíduo, mas como algo presente em cada contexto de interação.

Acompanha-se, assim, a concepção de Butler (1997: 161) de que os contextos não são totalmente determinados antecipadamente, o que possibilita pensar as identidades como produções, como performances. A autora admite, contudo, que há contextos especialmente difíceis de abalar. Entende-se, portanto, que as identidades não são nem tão fluidas e nem tão fixas, e que é preciso ter cuidado para não cair em posições extremas, sejam elas objetivistas ou subjetivistas. Do mesmo modo que não somos totalmente definidos, também não somos capazes de nos definir completamente.

Dessa forma, as identidades de gênero, como quaisquer outras identidades, são produzidas permanentemente em contextos, e os próprios corpos são também produtos; trata-se de performances corporais. “Não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2003: 48). É necessário questionar até que ponto “gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (Butler, 2003: 38). O que determina o gênero em cada contexto? Que elementos o trabalho de campo pode fornecer para a construção de categorias analíticas?

Os trabalhos de Rojo sobre o hipismo (2010) e a vela (2013) ajudam a refletir sobre essas questões. No caso do hipismo, único esporte olímpico em que homens e mulheres competem juntos, foi observado que os sexos são borrados na medida em que são criados gêneros, reposicionando distinções que superam uma simples oposição entre homens e mulheres. Nesse contexto, a força é considerada sobretudo uma característica dos homens, que predominam – mas não são a totalidade – na modalidade salto; já a sensibilidade, associada a um melhor relacionamento com o cavalo, é vinculada às mulheres, que são a maioria na modalidade adestramento. O autor propõe, no entanto, que

se pense não num mero par de oposições, relacionando uma modalidade ao masculino e a outra ao feminino; mas no ‘salto’ e no ‘adestramento’ como identidades de gênero. Já no caso da vela, outro esporte estudado pelo mesmo autor, tanto os homens quanto as mulheres devem possuir as três características consideradas necessárias para sua prática: força, resistência e sensibilidade, “e a compreensão por parte das próprias velejadoras, de que a força e a resistência seriam biologicamente desiguais entre homens e mulheres, seria um dos motivos pelos quais as competições neste esporte, principalmente em algumas classes, devam ser separadas por sexo” (Rojo, 2013: 13).

Ambos os estudos se inspiram na perspectiva teórica de Lutz e Abu-Lughod (1990), que entendem as emoções como ações que constituem as próprias relações sociais e instauram realidades que só existem em contexto; e não simplesmente expressam ou revelam algo que estaria oculto. Segundo essa concepção contextualista das emoções, não existe nenhuma emoção prévia, fora de qualquer contexto discursivo a que se possa referir. É importante considerar ainda, especialmente para os propósitos do presente trabalho, que “qualquer discurso sobre emoção é também, ao mesmo implicitamente, um discurso sobre gênero” (Lutz & Abu-Lughod, 1990, p. 69, tradução nossa), uma vez que no Ocidente, a emoção é associada à natureza e ao feminino, construindo a mulher tanto negativamente, quando em oposição à razão; quanto positivamente, em contraste com a alienação.

Nas concepções do balé clássico apresentadas no início deste artigo, apontou-se, ainda que não de modo explícito, como os discursos sobre gênero e emoção estão imbricados, construindo, por sua vez, uma suposta feminilidade hegemônica (Mora, 2010), associada sobretudo à suavidade e à sensibilidade. Cabe ressaltar que se trata de uma construção, de uma possibilidade cultural, entre outras possibilidades que pesquisas de campo possam vir a apontar. Conforme coloca Butler (2003: 47-48, grifos da autora), “o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero”.

Em vez de procurar atributos que sustentem presumíveis hegemonias – como a suavidade e a delicadeza na mulher para reafirmar uma suposta feminilidade hegemônica –, parece ser mais profícuo investigar o que é considerado masculino e feminino em cada contexto, e que valores estão

em jogo na construção de diferentes formas de ser homem ou mulher. Além do contexto de escolas profissionalizantes e academias de dança, essas mulheres vivem outros gêneros? Como os vivem? Será que podemos pensar a identidade de professora/bailarina como identidade englobante ou predominante de alguma(s) dessas mulheres? De que forma uma identidade vinculada ao balé clássico é performatizada em outros contextos – além das aulas e espetáculos de dança –, e quais as suas implicações?

Considerações finais

O conceito de performance de gênero, tal como apresentado por Butler (2003), pode ser, portanto, frutífero para pensar construções de gênero vivenciadas por mulheres e homens no balé clássico que não se reduzam à dicotomia feminino/masculino. O trabalho de campo é fundamental, portanto, para a construção de categorias analíticas que favoreçam o mapeamento de diferentes performances de gênero, e também para ‘recortar’ os contextos a serem analisados. É possível que, em determinado(s) contexto(s), os gêneros sejam determinados por diferenças biológicas ou sexuais; mas isso só poderá ser concluído com a pesquisa, e não deve ser tomado como ponto de partida.

Não se trata, de modo algum, de negar a existência de qualquer tipo de opressão de gênero no balé clássico e de rejeitar um modelo de feminilidade ancorado na suavidade da bailarina. O intento é chamar a atenção para que isso não seja tomado como pressuposto na análise de qualquer contexto em que se pratique o balé clássico; e estimular a produção de novas etnografias desta modalidade de dança – ainda pouco pesquisada –, inclusive que não abarquem somente contextos profissionais e profissionalizantes.

Referências

- ABREU, Fernanda Ferreira de. (2011). *A mulher na dança de salão: sociabilidade, ensino e criação*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.
- BANES, Sally. (1998). *Dancing women: female bodies on stage*. London/New York: Routledge.

- BARTH, Fredrik. (2000). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- BOURDIEU, Pierre. (1980). "L'identité et la représentation". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, p. 63-72.
- BOURDIEU, Pierre. (2010). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BUTLER, Judith. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FARO, Antonio José. (1986). *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FOUCAULT, Michel. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- HANNA, Judith Lynne. (1999). *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HOPPE, Sigrid. (2000). *Produção corporal da mulher que dança*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.
- LAQUEUR, Thomas. (2001). *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- LUTZ, Catherine & ABU-LUGHOD, Lila. (1990). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORA, Ana Sabrina. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata/Argentina.
- NOVACK, Cynthia. (1993). "Ballet, Gender and Cultural Power". In: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan.
- ORTNER, Sherry. (1996). *Making Gender: the politics and erotics of culture*. Boston: Beacon Press.
- ROJO, Luiz Fernando. (2010). "Borrando los sexos, creando los géneros: construcción de identidades de género em los deportes ecuestres em Montevideo y Rio de Janeiro". *Vibrant*, vol. 6, n. 2, p. 50-71.
- ROJO, Luiz Fernando. (2013). "Os múltiplos corpos na vela". In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 10, Córdoba. *Anais eletrônicos*. CD-Rom.
- RUIZ, Sandra. (2010). *Partituras del cuerpo: etnografía sobre bailarines de puntas y media puntas en la ciudad de Córdoba*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba/Argentina.
- STRATHERN, Marilyn. (1980). "No nature, no culture: the Hagen case". In: MACCORMACK, Carol & STRATHERN, Marilyn (eds.). *Nature, culture and gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WULFF, Helena. (1998). *Ballet across borders: career and culture in the world of dancers*. Oxford/New York: Berg.
- WULFF, Helena. (2008). "Ethereal expression: paradoxes of ballet as a global physical culture". *Ethnography*, vol. 9, n. 4, p. 518-535.

Recebido em: 10/02/2017.

Aceito: 30/05/2017.