

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.  
N°44. Año 16. Abril 2024- Julio 2024. Argentina. ISSN 1852-8759. pp. 20-31.

## “¡Hombre baila como hombre!”: performances corporales e identidad de género en dos iglesias evangélicas de una capital brasileña

“Men dance like men!”: body performances and gender identity in two evangelical churches in a brazilian capital

**Mendes Carvalho, João Vítor\***

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.  
jotavictorfd12@gmail.com

### Resumen

Este estudio tiene como objetivo comprender cómo se produce la afirmación identitaria de las masculinidades a partir de la experiencia corporal en la danza litúrgica en dos iglesias evangélicas de la ciudad de Teresina-PI, Brasil. Para ello, esta investigación implicó la realización de entrevistas semiestructuradas como técnica de recolección de datos, los cuales fueron analizados mediante el método hermenéutico-dialéctico y problematizados a la luz de los estudios posestructuralistas y culturales de género. Los resultados demostraron entonces que la construcción de masculinidades por parte de los sujetos entrevistados ocurre en medio de cuatro factores principales que son muy recurrentes en sus discursos y que constituyen los temas discutidos aquí, tales como conflictos generacionales, patrones de género en la danza, control de los cuerpos y percepciones de la masculinidad. Se infirió, por lo tanto, que la cuestión no es tanto si los hombres bailan, sino cómo bailan, en lo que son inspeccionados en cuanto a la coherencia entre la condición corporal y su adecuada representación de género de la masculinidad.

**Palabras clave:** Danza litúrgica; Iglesias evangélicas; Masculinidades; Cuerpo; Performatividad.

### Abstract

The present study aims to understand how the identity affirmation of masculinities takes place from the corporal experience in liturgical dance in two evangelical churches in the city of Teresina-PI, Brazil. For this purpose, this investigation involved conducting semi-structured interviews as a data collection technique, which were analyzed using the hermeneutic-dialectic method and problematized in the light of post-structuralist and cultural gender studies. The results then demonstrated that the construction of masculinities by the interviewed subjects occurs amid four main factors that are very recurrent in their speeches and that constitute the themes discussed here, such as generational conflicts, gender patterns in dance, body control and perceptions of masculinity. It was inferred, therefore, that the question is not even so much that men dance, but how they dance, in which they are inspected as to the coherence between body condition and their proper gendered representation of masculinity.

**Keywords:** Liturgical dance; Evangelical churches; Masculinities; Body; Performativity.

\* Licenciado en Ciencias Sociales, Magíster en Sociología y estudiante de Doctorado en el Programa de Posgrado en Sociología de la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil (Becario FAPEMIG). Miembro del Grupo de Investigação Transdisciplinar sobre Corpo, Saúde e Emoções (CORPOSTRANS/UFPI) y del Grupo de Estudos sobre Religião (UFMG). ORCID: 0000-0002-7336-8186.

## “¡Hombre baila como hombre!”: performances corporales e identidad de género en dos iglesias evangélicas de una capital brasileña

### Introducción

La afirmación que da título al presente estudio fue pronunciada por uno de nuestros entrevistados, al informar sobre los parámetros que conforman el desempeño de los hombres en la danza litúrgica en las iglesias evangélicas. Esta sentencia expresa que el ejercicio de esta práctica artística por parte de los hombres que participan en ella se limita a la sumisión a las normas de género culturalmente establecidas para estos sujetos. Estándares que son valorados por la institución religiosa y que guían su discurso sobre lo que significa ser hombre a través de atribuciones de género.

Adoptada en el sistema religioso como componente litúrgico, la danza se consolida como un ministerio<sup>1</sup> dentro de las iglesias evangélicas, expresando el contenido de la fe cristiana. Por tanto, es una manifestación artística que propone decir con el cuerpo lo que las palabras son insuficientes para proclamar. A través de un lenguaje corporal impregnado de significados, los ministros se colocan en la posición de sacerdotes, alabando y adorando a Dios con danzas. No es bailar por el mero hecho de hacerlo, sino un baile con un propósito, realizado en nombre y para una deidad.

En el caso de Brasil, contexto en el que se desarrolla esta investigación, la danza litúrgica es un oficio caracterizado por el predominio de la participación femenina desde el nacimiento (Ricco, 2014). En general, la danza litúrgica no es algo que interese a los hombres como un servicio ministerial

1 La noción de “ministerio” es muy similar a la idea de “llamado” en términos de un diseño divino, el cumplimiento de una responsabilidad espiritual en cuanto una misión dada por Dios. Por lo tanto, se diferencia de “grupo” ya que este no se basa en tales preceptos (Ricco, 2014). Por eso, ser ministro implica algo que trasciende el ser danzante: un don que es dado por Dios para el servicio en la iglesia. El ministro es el creyente que recibe la autoridad religiosa para alabar y adorar a Dios por el don que ha recibido, utilizado única y exclusivamente para fines litúrgicos. Así que el ministerio comprende mucho más una cuestión espiritual que la aptitud personal. La técnica se puede desarrollar en los ensayos, el llamado no.

porque esta expresión artística es considerada, a través de una construcción social, una ocupación destinada a las mujeres. Al ser una minoría en esta actividad y su involucramiento en ella implica romper ciertas barreras sociales, los pocos hombres que bailan se ven obligados a cumplir con el discurso institucional religioso normativo para poder seguir bailando. Sabiendo esto, nuestra tarea aquí es tratar de comprender cómo se produce la afirmación identitaria de las masculinidades a partir de la experiencia corporal en la danza litúrgica en dos iglesias evangélicas de la ciudad de Teresina-PI, Brasil.

Ambas iglesias fueron identificadas a partir de un mapeo, según el cual fue posible conocer la presencia de hombres actuando en la danza litúrgica. Con esta configuración, nos propusimos entonces escuchar a estos sujetos, cinco en total, a través de entrevistas<sup>2</sup> “con el objetivo de obtener datos que sean de interés para la investigación” (Gil, 2008, p. 109). El guion de entrevista se organizó en dos bloques, a saber, los datos de identificación para trazar un perfil socioeconómico de los sujetos, seguido de las preguntas que orientan los intereses de esta investigación. Por razones éticas, como referencia en el análisis de los resultados, los entrevistados fueron designados con nombres de personajes bíblicos como David, Pablo, Moisés, Pedro y Juan.

Las entrevistas se realizaron de forma presencial, y los diálogos fueron grabados con el consentimiento de los pares. Con miras a permitir mayor libertad de expresión a los sujetos, el guion elaborado fue de tipo semiestructurado y abordó preguntas sobre el interés de los sujetos por la danza, el proceso de ingreso al ministerio, el trato que recibieron dentro y fuera de la iglesia por el hecho de que bailaban, si se cuestionaba su sexualidad por ser hombres que bailan, cuál es la importancia de bailar en la iglesia, entre otros.

2 El periodo de recogida fue del 05/08/2020 al 03/10/2020, coincidiendo así con la pandemia del Covid-19 provocada por el coronavirus.

Al trabajar con prácticas discursivas, los datos fueron operacionalizados a través del método hermenéutico-dialéctico, partiendo de la premisa de que este permite la interpretación de las narrativas resultantes de las entrevistas, ubicando el discurso de los sujetos en su propio contexto (Minayo, 1994). Como marco teórico, esta investigación se orienta por los estudios posestructuralistas y culturales de género, considerando que estos responden mejor a las necesidades de esta investigación. Este campo resulta satisfactorio para la discusión aquí emprendida en cuanto se ocupa de los procesos de formación de la identidad de los sujetos, destacando "... el papel central del lenguaje en la comunicación, interpretación y reproducción del género" (Scott, 1995, p. 81).

La importancia de esta investigación, por tanto, se justifica por el cuestionamiento de las estructuras dominantes en cuanto a la configuración de las relaciones sociales en estos espacios religiosos, problematizando las normas de conducta que determinan los patrones de masculinidad, las prácticas de performatividad masculina, la investidura de la religión sobre el cuerpo y principalmente la forma en que estos sujetos responden a estos estímulos y crean nuevas formas de convertirse en hombres. Así puesto, esta investigación se estructura de la siguiente manera: el abordaje de las masculinidades en la danza litúrgica, la dimensión corporal de las masculinidades, los datos de campo y consideraciones finales.

### **El estudio de las masculinidades en la danza litúrgica**

La intersección entre danza y religión es algo recurrente, dado que está presente en diferentes culturas. En las ceremonias afroamerindias, por ejemplo, los rituales se realizan a través de la danza. En el caso de los cultos cristianos actuales, la presencia de la danza puede entenderse como una herencia de la tradición judía, muy marcada por sus bailes comunitarios en círculos y colas (Boucier, 2001). En el contexto brasileño, el establecimiento de esta práctica artística en las diversas iglesias evangélicas coincide con el viaje de varios danzantes a la "Fiesta de los Tabernáculos", organizada por la Embajada Cristiana en Jerusalén (Torres, 2007), que importaron al país la visión de danza como práctica litúrgica.

Su institucionalización en el escenario nacional comenzó en la década de 1990 con Sarene Lima, de Manaus, quien en 1994 estuvo presente en la celebración recién mencionada; con Adriana Diogo, de Brasilia, quien en 1995 fundó la Cia Rhema; con Isabel Coimbra, de Belo Horizonte, quien en 1996 fundó la Cia Mudança; así como

Gisela Morandi del ministerio Dança pelas Nações en Belo Horizonte, Gláucia Freire del movimiento Companhia de Dança en Rio de Janeiro, Eliane Moura de Cia Josac de Brasilia, Alcina Villar de Rio de Janeiro con Cia Mudança, además de muchos otros nombres que se han destacado en este proceso de redescubrimiento de la danza en el culto evangélico (Torres, 2007, p. 87).

El carácter pionero de esta práctica en Brasil, por lo tanto, recae en las mujeres. No solo fueron protagonistas en el proceso de advenimiento y consolidación de la danza como elemento litúrgico en las iglesias evangélicas, sino que también dominan la producción artística en este campo, seguida de una ausencia de hombres en el ejercicio de este ministerio. Ricco (2014) señala que la participación de los hombres en esta actividad solo es notoria cuando se trata de espectáculos especiales de *street dance*, sin embargo, cuando el tema es la danza litúrgica, que suele ejecutarse a través de los fundamentos del ballet clásico, la aceptación de la comunidad religiosa y de los líderes eclesiales en torno a la participación de los hombres en esta modalidad no es igual a la de las mujeres, evidenciando así el control institucional de los cuerpos a partir de formas legitimadas por la congregación de percibir las masculinidades y feminidades a través de estilos de danza específicos para cada género: *street dance* para hombres y ballet clásico para mujeres.

Entendiendo la danza litúrgica como la práctica que se ejerce en el culto evangélico mientras los músicos cantan y tocan, los ministros de danza, al ejecutarla, suelen hacer uso de elementos del ballet clásico, como se ha dicho, que desde una representación cultural occidental, muchas veces se considera inadecuado para los hombres por la delicadeza y suavidad de los movimientos característicos de este estilo. Como consecuencia, los hombres que incursionan en la danza tienen la necesidad de demostrar constantemente su virilidad porque otros sujetos tienden a asociar a los hombres que bailan como homosexuales (Andreoli, 2011).

Torres (2007) cuenta que el proceso de admisión de la danza en las iglesias evangélicas brasileñas se caracteriza tanto por el temor de que esa danza asumiese una dimensión secularizada, es decir, no religiosa, como por la prohibición de los hombres en su ejecución. Esta resistencia a la participación masculina también es denunciada por Rodrigues (2014) en un estudio sobre la danza en el movimiento evangélico en Brasil. Él explica que la asociación de la danza con la homosexualidad dificulta que los hombres se desempeñen en el ministerio, sin

embargo, también se está dibujando un nuevo marco paralelo a esto, ya que es posible notar iniciativas en torno a la participación masculina en la danza, como en el caso de pastor Greyson Machado, de la Cia Rhema y del bispo John Bassi, de Praise Cia de Dança. Rodrigues (2014) infiere entonces que

... ser hombre y bailar en la iglesia no es tarea fácil, es necesario tener una postura muy firme para enfrentar las barreras que surgen de los prejuicios en relación a una posible orientación homosexual, como esta posibilidad de hecho no se cuenta en la gran mayoría de las comunidades evangélicas (p. 120).

Ante este escenario, Falção-Fernandes; Teixeira & Caminha (2017) también mostraron interés por el fenómeno de la actuación masculina en la danza litúrgica desde una perspectiva socio-antropológica, a partir de una jornada en la "9ª Escuela de Formación Ministerial", organizada por la compañía cristiana Estúdio do Corpo, en Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, en el año 2015. A través de una investigación cualitativa descriptiva con observación participante, hicieron uso del análisis situacional para comprender cómo las restricciones interfieren directamente en el baile realizado por los ministros. Al sugerir una relación dialéctica entre la baja participación de los hombres en la danza litúrgica y la ausencia de limitaciones en la doctrina cristiana que impida la participación de estos sujetos en esa actividad, los autores señalaron que este fenómeno ocurre debido al contexto social en el que se insertan los sujetos, a través de la concepción cristalizada de la danza como femenina o masculina como sinónimo de homosexual.

Para Ricco (2015), estos conflictos derivados de la participación masculina en la danza litúrgica pueden explicarse en parte porque dicha actividad surge en las iglesias evangélicas como un nuevo espacio para lo femenino en los cultos. Fue a partir de la danza que las mujeres ganaron un lugar relevante en la liturgia, algo que estaba completamente dominado por los hombres. Entonces, según ella, cuando un hombre aparece bailando, él se está insertando en un campo ministerial que fue creado específicamente para el desempeño de las mujeres. Por ello, el permiso otorgado a los hombres para bailar en muchas iglesias va acompañado de la sucesiva reafirmación de la orientación heterosexual de estos sujetos, "... así, la validación de esta práctica permea un campo de lucha por un cuerpo a ser vigilado y disciplinado, junto con las tensiones de la doctrina para ambos sexos" (Ricco, 2015, p. 45).

En este sentido, Santos (2020) destaca que si para las mujeres la mirada panóptica de la iglesia se da

en cuanto a la sensualidad que pueden expresar, para los hombres la vigilancia gira en torno a la sexualidad, con roles y reglas muy bien definidas para ambos. Según ella, "para las mujeres se necesita un cuidado estricto en los movimientos y el vestuario para que no sean vulgares ni sensuales. En cuanto a los hombres, la cautela está relacionada con la masculinidad y los estándares heteronormativos..." (Santos, 2020, p. 57).

Además de la relación constante entre los hombres y la homosexualidad, Luna (2022) señala otro determinante respecto a la ausencia de los hombres en la danza litúrgica. Al realizar una investigación sobre la estructura organizativa de estos ministerios y las posibilidades de enseñanza de la danza en las iglesias evangélicas, la investigadora identificó que todos los ministerios visitados por ella estaban integrados únicamente por mujeres y al ser consultados sobre el tema, los líderes locales declararon que además de que no hay hombres que bailen en sus iglesias, la homogeneidad del grupo con mujeres facilita la enseñanza y permite una mayor interacción entre las integrantes. Este dato termina corroborando también lo dicho por Santos (2020) en relación a los roles y reglas de actuación en la danza, pues si la unanimidad femenina del ministerio facilita el trabajo, ya que lo que vale para una vale para todas, el mismo no sería posible si hubiera hombres porque demandaría otras estrategias de enseñanza para este público específico.

Munis (2020) también se da cuenta de la dificultad de encontrar hombres bailando en las iglesias evangélicas, destacando que las restricciones impuestas a la participación masculina en la danza resultan en la búsqueda de alternativas por parte de estos sujetos que sean aceptables para otros miembros de las instituciones religiosas como el ingreso a otras actividades artísticas como el teatro, por ejemplo, o unirse a otras iglesias que permitan la participación de hombres en el ministerio de danza, o incluso aquellos que, por la prohibición en el ministerio, abandonan su comunidad de fe.

Esta es la realidad de la danza litúrgica en Brasil y los dilemas de la participación masculina tal como se presentan en la literatura. Nuestra intención aquí es contribuir a la discusión planteada, dilucidando cómo cuerpo y género se interrelacionan en la constitución de la identidad de los sujetos, en un proceso que se da en y a través de la religión. Al fin y al cabo, las masculinidades, al igual que las feminidades, son una construcción histórica, establecida a través de las relaciones sociales y que contemplan los cuerpos. No se puede perder de vista que ser hombre y ser mujer es también una experiencia corporal.

## La corporalización social de las masculinidades

Como dice Connell (1995), no necesitamos ser tan exagerados en nuestra teorización del género como para evitar abordar las experiencias corporales. Alrededor de la década de 1970, los hombres eran tratados en investigaciones basadas en la noción del rol sexual masculino, es decir, a través de normas, prácticas, disposiciones ordinariamente prescritas a estos sujetos. Como el concepto se volvió obsoleto por no abordar el tema en su complejidad, la masculinidad pasó a ser considerada como "... una configuración de la práctica en torno a la posición de los hombres en la estructura de las relaciones de género" (Connell, 1995, p. 188). Como existen varias de estas configuraciones dentro de una misma sociedad, se acordó utilizar el término en plural, "masculinidades".

La autora parte entonces del concepto de género, y esta es la postura aquí adoptada, como "... la estructura de relaciones sociales que se centra en la arena reproductiva y el conjunto de prácticas que llevan las distinciones reproductivas sobre los cuerpos al seno de los procesos sociales" (Connell, 2015, p. 48). En estos términos, la comprensión del género implica la percepción de que los procesos sociales y corporales se interrelacionan. Las capacidades corporales y las prácticas sociales constituyen un campo conocido como arena reproductiva, en el que se engendran las categorías hombre y mujer. Las masculinidades, por tanto, también se experimentan "... (en parte) como ciertas tensiones musculares, posturas, habilidades físicas, formas de moverse, etc." (Connell, 1995, p. 189).

Cuando hablamos de corporalización social, lo que pretendemos destacar es un "...proceso histórico en el que la sociedad se corporaliza y los cuerpos son arrastrados a la historia" (Connell, 2015, p. 112). Con este entendimiento, en la medida en que los cuerpos gestionan prácticas sociales, son simultáneamente construidos socialmente. Las diferentes masculinidades pueden ser entendidas como corporificadas sin negar su condición social, es decir, el enfoque dado al cuerpo en el abordaje de género no hace inviable la dimensión social y política de la discusión, dado que este cuerpo se encuentra inmerso en lógicas socioculturales. A pesar de que los cuerpos se insertan en las prácticas de género, estas últimas no están determinadas por la biología, los sujetos son capaces de negociar las definiciones de género agradables y posibles. Ellos no son pasivos, sino activos frente al orden de género, adoptando una identidad.

El género, por tanto, es constitutivo de la identidad de los sujetos y, por ser una construcción

histórica, está sujeto a cambios (Louro, 1997). Las identidades son múltiples, pero no permanentes. Por ello, las masculinidades se construyen, deconstruyen y reconstruyen. Incluso se da a los sujetos la posibilidad de asumir actitudes que subvierten las normas sociales, dado que "... en ocasiones, el desarrollo de la identidad de género resulta en un patrón intermedio, mixto o claramente contradictorio, para lo cual utilizamos términos como afeminado, afectado, *queer* y transgénero" (Connell, 2015, p. 39). Partiendo de otra perspectiva, Butler (2003) por ejemplo, destaca tres dimensiones de la corporeidad que deben ser tenidas en cuenta sobre la constitución de la identidad de los sujetos, a saber, el sexo anatómico, la identidad de género y la performance de género, pues en la medida en que el cuerpo es "una frontera variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada" (p. 198), inserto en un determinado campo cultural, el género es tomado como un estilo corporal performativo que presupone la repetición estilizada de los actos.

Aunque el género se representa repetidamente, esta representación no siempre ocurre de acuerdo con los estándares sociales. Cuando Butler nos trae esta idea de que el género es performativo, lo que quiere decir es que en la representación del género "errar el blanco" es una posibilidad siempre presente, de esta manera, performar el género es ejercer el derecho a aparecer. La performatividad se fragua entonces inicialmente en el ámbito lingüístico, donde el género es oficializado por los órganos competentes que lo documentan y, a la vez, es conducido a actos corporales a través de la imposición e introyección psicosocial de las normas. Estas últimas juegan un papel destacado en la formación de las identidades de género, ya que configuran "... modos de vida corporeizados que adquirimos a lo largo del tiempo" (Butler, 2017, p. 36).

A partir de un proceso educativo dirigido a los cuerpos, las instituciones sociales inscriben marcas que reafirman prácticas e identidades hegemónicas en la misma medida en que niegan y estigmatizan otras formas de ejercer masculinidades y feminidades, en un proceso que se complementa con el aporte de los propios sujetos a través de autodisciplina y autogobierno, es decir, esta inversión cultural de la pedagogía de género es un proceso plural y permanente (Louro, 2000). Pero los sujetos tampoco se posicionan de manera inerte en esta construcción,

...los cuerpos no pueden ser entendidos sólo como objetos del proceso social, tanto simbólico como disciplinario. Son participantes activos en el proceso social. Participan a través de sus

capacidades, desarrollo y necesidades, a través de su resistencia y de orientaciones definidas por su placer y sus habilidades (Connell, 2015, p. 98).

Lo que buscamos resaltar, entonces, es un cuerpo tomado en la multidimensionalidad de sus experiencias, que es "... al mismo tiempo material y energético, sensible y mensurable, personal y vinculante, real y virtual (¿un supercuerpo?)" (Najmanovich, 2001, p. 24), un cuerpo que ya no nos es ajeno, sino que nos encarna y nos sitúa en el mundo. Ser hombre, por tanto, es una experiencia que involucra las construcciones y usos del cuerpo por parte de los sujetos en torno a la performatividad de la masculinidad o feminidad, dado que el género es una categoría internamente compleja y contradictoria (Connell, 1995), así como el control institucional y los significados culturales que atraviesan este cuerpo. La forma en que afrontamos las diferentes experiencias que emergen de lo social se refleja en la diversidad de cuerpos, tactos, sensaciones y, por consiguiente, en los distintos perfiles de masculinidades.

### **Análisis de los resultados: generización de los cuerpos y corporalización del género**

Esta sección está destinada a la descripción y análisis de los relatos de los entrevistados, de modo que sus discursos fueron contextualizados e interpretados, buscando explorar mejor el contenido que llevan. La investigación se basó en las narrativas de cinco sujetos de iglesias evangélicas de la ciudad de Teresina-PI involucradas con la danza litúrgica, a través de las cuales buscamos aprehender los procesos de construcción de masculinidades por parte de estos ministros de danza, a la vista de los discursos doctrinales de la religión evangélica. Inicialmente, partimos de una presentación de los sujetos entrevistados mediante los datos de identificación y, luego, problematizamos las respuestas de los sujetos referentes al problema rector de este estudio.

Integrando un grupo de edad entre 21 y 29 años, todos los entrevistados se identificaron igualmente como hombres cis, de orientación heterosexual, 4 negros y 1 amarillo (David), solteros, con excepción de Juan que declaró estar casado. Todos están incluidos en la Educación Superior, desde el grado incompleto hasta el posgrado (*latu sensu*). La ocupación profesional está bastante diversificada, hay profesores (David), enfermeros (Pablo), asistentes (Moisés), estudiantes (Pedro) y publicistas (Juan), con una renta mensual que va de 2 a 3 salarios mínimos a 4 a 5 salarios mínimos, para una composición familiar

que varía de 3 a 6 personas por hogar, por lo tanto, todos de bajos ingresos.

Aquí, dos indicadores sociales llaman nuestra atención. El primero de ellos es la raza, porque permite comprender cómo se vincula el oficio de la danza litúrgica con la actuación de una mayoría negra. Elisha (2018) ratifica esta información al revelar cómo, en el contexto norteamericano, por ejemplo, la historia de la danza litúrgica se relaciona con movimientos renovadores del siglo XX que rescataron las artes para el contexto religioso, siendo muy común entre los cristianos afroamericanos y latinos, predominante en iglesias históricamente negras y practicado principalmente por mujeres negras.

El segundo es el género, porque en algunas ocasiones demostraron que no sabían de la categoría, como lo muestra el discurso de Moisés quien, al ser cuestionado, respondió con duda: "Masculino, ¿no?". O incluso como Pedro que, cuando se le pregunta por su orientación sexual, responde sin dudar: "¿A qué te refieres?", en un claro indicio de distanciamiento. Por su parte, David, poniendo una sonrisa en su rostro y haciendo un gesto teatral de sacarse el pelo de los ojos y ponérselo detrás de la oreja como si fuera largo, juega con la pregunta: "Ah, no lo sé. ¿Qué opinas?". En este caso, el conocimiento que tenía sobre lo que se le pedía le permitió divertirse con la situación. Esta reacción demuestra cómo el género no está ligado al destino anatómico, como denuncia Butler (2003), habilitando al sujeto a performar una identidad con la que no se identificaba. El juego, por tanto, dio paso a la performatividad. Una vez trazado el perfil socioeconómico de estos sujetos, el análisis de las entrevistas permitió identificar cuatro temas muy recurrentes en las narrativas, como se describe a continuación.

### **Conflictos generacionales**

Las ofensivas contra la participación masculina en la danza provienen de grupos específicos, no de toda la comunidad religiosa. Este tipo de situación la puntualizó muy bien Pedro cuando destacó que "actualmente donde las cosas se soltaron rápido, la gente más avanzada hasta mira con otros ojos a los hombres bailando, la gente más conservadora que no vio bailar a los hombres en su tiempo". Haciendo un corte de género, David informó que el prejuicio viene más de los hombres de otros ministerios de la iglesia que de las mujeres, porque ellas están más abiertas a entender estos temas, "pero los hombres de otros ministerios, que criticaban mucho, que decían que esto era cosa de mujeres, que los hombres

no bailaban, que si seguían se cambiarían de iglesia porque no aceptarían bajo ningún concepto verme a mí y a mis amigos bailando”, ocurría de vez en cuando.

Pablo fue más allá al analizar el cuerpo religioso, explicando que el trato que reciben de los fieles es muy desigual y que incluso refleja las relaciones de poder entre los ministerios, por ejemplo,

“la clase de adolescentes que eran de la iglesia, era esa clase que miraban y visualizaban eso como algo que querían, entonces, vi muchos adolescentes que miraban, creo que tenían la gente del ministerio como, entre comillas, “estrellas” dentro de la iglesia y ellos lo querían. Recuerdo que nos vieron bailar, recuerdo que éramos muy buscados porque les pareció muy bonito y querían participar en el ministerio, querían saber cómo era, entonces ahí se podía ver que había una clara aceptación de reconocimiento. Otra clase era la clase, incluso los propios, no sé si puedo decir eso también, pero la gente que componían esa parte artística de la iglesia, como los ministros de adoración, tanto para cantar, para los que tocaban instrumentos, en fin, me di cuenta de que ya había cierta resistencia debido, creo, a rivalidades internas dentro de la iglesia, esto era inevitable, sucedió a veces por disputas de espacio, a veces por diferencias de opinión. Como también teníamos la cuestión de las personas que eran mayores, pero que tenían ese concepto de la iglesia más tradicional, entonces todavía era un poco escandaloso para ellos, incluso los hombres bailando” (Pablo).

Aquí es posible identificar diferentes modelos de masculinidad en relación. Uno antiguo en lo cual los hombres no bailaban y otro más nuevo que parte de una nueva posición. Son diferentes modelos de masculinidad que parten de diferentes experiencias. Tal proceso es de suma importancia porque muestra cuán dinámico es el género y revela el aporte de estos jóvenes para que otros bailen, creando un referente para otra generación. Para citar a Connell (2015), no importa si el género está cambiando, sino en qué dirección está cambiando. Uribe-Viveros (2023) sostiene que los cuerpos son frutos de aprendizajes socioculturales que materializan narrativas. Cuando se trata del cuerpo moderno, estas narrativas “... son expresión de la tensión entre los esquemas morales cristianos y la moral secular naciente característicos de la aparición del imperio de las emociones” (p. 136). En este sentido, lo que la autora pretende destacar es que la relación entre cuerpo y emociones, en la modernidad, se caracteriza por una estructura narrativa melodramática que subyace a la expresión de los sentimientos. Estos ministros, si bien no reflejan

la generación de hombres que los precedieron, sirven como modelo para la próxima generación que viene, engendrando un nuevo perfil de masculinidad, a saber, el de hombres que pueden expresarse corporalmente a través de la danza, sin tener su sexualidad desafiado por ello.

### **Patrones de género en la danza**

Esta fue una de las nociones más expresadas por los entrevistados. Cuando se les preguntó si consideraban que hay ritmos de baile más masculinos que otros, la intención era buscar en el discurso de los sujetos un determinismo que legitimara disposiciones generizadas de los ritmos en el baile e, inevitablemente, las respuestas confirmaron lo que ya se había dicho por investigaciones anteriores en cuanto a dicotomía *hip hop*/masculino y *ballet clásico*/femenino. Pedro, por ejemplo, a pesar de negar una sexualización del baile, no dejó de concebirlo bajo este sesgo: “El baile para mí es unisex, pero en cuanto a la apariencia, el *hip hop* parece ser más masculino”. Pablo, por otro lado, enfatizó que

“hay una segregación sobre lo que pueden hacer los hombres y lo que pueden hacer las mujeres. Y dentro de la iglesia hay, hay sí. La gente, por ejemplo, puede decir fácilmente: ‘El *hip hop* se quedó para que los hombres bailen, la adoración se quedó para que las mujeres bailen. *Free style* se quedó para los hombres, los bailes coreografiados se quedó más para las mujeres’, ¿sabes? Por ejemplo: ‘¿Mortal? Quien lo hará es un hombre. Quien hará una pirueta es una mujer. ¿Algún giro? No, entre un hombre y una mujer, es la mujer la que va a dar la vuelta’. Entonces, es muy parecido a eso. Y recuerdo que se recalca mucho que los hombres tenían que bailar como hombres, era tener cuidado con esas formas afeminadas porque la danza, por sí sola, ya es un movimiento ahí, no en todo el estilo, pero en gran parte de los estilos de baile, el baile tiene ese movimiento más delicado, más suave, tiene gestos en la mano, en los pies, entonces él suaviza mucho el cuerpo, y ese suavizamiento del cuerpo por ahora podría interpretarse como algo inclinado hacia la homosexualidad, como pensaba la gente o algo así. Entonces, teníamos ese concepto de, como, hacer un paso, pero no de una manera afeminada, como se puede decir de nosotros los hombres. Y recuerdo que en las coreografías, incluso, estaban los pasos que hacíamos y: ‘No, esto está demasiado femenino’, entonces cambiábamos” (Pablo).

En este discurso de Pablo, percibimos cómo los ministros se posicionan frente al orden de género, pues cuando se encuentran delante a lo femenino o ante la posibilidad de un estándar intermedio como el afeminado, como expone Connell (2015), ellos lo rechazan. Dicho de otra manera, ellos pueden identificar definiciones de género y seleccionar la deseada. Como consecuencia de esta dicotomía *hip hop*/ballet clásico, se emprende otra estandarización de género interna a la práctica misma de la danza litúrgica, que son las danzas de alabanza para los hombres y las danzas de adoración para las mujeres:

“El baile se dividía en la iglesia en alabanza y adoración, y entonces yo empecé a bailar primero en alabanza, que eran los cantos más agitados, que eran los cantos con los compases más fuertes y ahí me empezaron a dar esta oportunidad, porque tenía la cuestión de los hombres. Los hombres no podían bailar mucho con música ligera porque el ballet clásico no estaba muy bien visto en la iglesia, y si había ese prejuicio, la música aceptada en la iglesia era música más rápida, con pasos menos ligeros, menos alineados y ya la música que era llamada de adoración exigía más postura, exigía más eso del ballet clásico, algo que no era muy aceptado en la iglesia” (David).

Declarando su preferencia por la alabanza, Juan también mostró esta concepción cuando dijo: “En la iglesia, creo que la parte más agitada es más masculina que los cantos espirituales”. La expresión corporal de dulzura, entonces, parece ser el gran dilema al que se enfrentan estos hombres, pues pone en tela de juicio sus sexualidades, asociándoles a los homosexuales, como si ser hombre gay fuera sinónimo de pasividad, de delicadeza. Esta situación es un indicio de que la homosexualidad aún es vista como una desviación, como una identidad deteriorada, para referirse a Goffman (2012). Una vez correspondientes a los estándares sociales, las actividades segregadas por sexo como los deportes o la recreación, por ejemplo, “... proporcionan el contexto en el que se desarrollan identidades de género y culturas de género separadas y llegan a parecer naturales” (Messner, 1990, p. 429). Por eso no es difícil para la iglesia ver *el hip hop* como masculino, ya que es un estilo marcado por movimientos que requieren fuerza, resistencia, agilidad, características fácilmente atribuibles a los hombres. En el caso del ballet clásico, a través de él las lecciones sobre feminidad que se imparten a las niñas cumplen con lo que la sociedad exige de ellas, a saber, ser silenciosas, obedientes, gráciles y bellas, es decir, el ballet es una formación que refuerza las prácticas con características de género que la sociedad atribuye a las mujeres (Stinson, 1998).

Sin embargo, tales hechos se establecieron con base en una construcción social, ya que la creación de una técnica propia del ballet clásico tradujo lo que Elias (1994) llamó un “proceso civilizador”, porque puso en práctica un comportamiento socialmente aceptable que satisfacía las necesidades de la sociedad cortesana. Así la suavidad, la delicadeza, el trasero trabado, el tronco elevado eran gestos vistos como prestigiosos y muy valorados en Europa en el siglo XVI cuando nació el ballet, era por tanto el ejercicio del cuerpo como elemento de distinción en la sociedad cortesana, nada que ver con las atribuciones de género como ocurre actualmente. Según Scribano y Vergara Mattar (2009), en Elias vemos que los cuerpos, al igual que las emociones, son objetos de disciplina social, lo que los convierte en objetos del poder institucional. Los autores explican que la teoría de la civilización de Elias revela que los cuerpos y las emociones se ubican en el punto nodal de encuentro entre el individuo y la sociedad, convirtiéndose así en el foco de control y autocontrol. Por tanto, el proceso civilizador que analizó Elías “... da muestras de cómo los cuerpos y las emociones se vuelven territorios de aprendizajes, sanciones y regulaciones” (Scribano & Vergara Mattar, 2009, p. 415).

### **Control de los cuerpos**

El entrenamiento de los cuerpos también aparece en el discurso de los entrevistados a través de una categoría muy particular, el “escandalizar”. Esto es señalado por ellos como resultado de un reproche de los fieles. Es él quien determina el grado de aceptación de lo producido y ministrado en cuanto a forma y contenido de la danza litúrgica. Al informar sobre el proceso de creación en la danza, Pablo explicó que hay

“una atención hasta al hacer una coreografía, pensando: ‘Ay, no puedes hacer eso porque...’ el término era este: ‘los hermanos se van a escandalizar, va a haber gente que se va a escandalizar’. Entonces hasta ahí teníamos que contenernos, a veces, en crear un paso, en ejecutar un movimiento, incluso porque, bueno, estábamos tratando de bailar en el altar, entonces ahí ya sabemos que no todo es un paso aceptable, ¿no? La iglesia tenía principios muy antiguos, más cerrados, no se permitía, por ejemplo, que un hombre hiciera un paso con una mujer donde ese paso pudiera de alguna manera interpretarse como algo más sensual o donde una mano pudiera tocar alguna parte del cuerpo femenino, eso también podría incitar a algo, ¿sabes?” (Pablo).



Aquí Pablo nos muestra cómo la danza en la iglesia está sometida a unos límites muy bien definidos, no todo es tolerable. El desafío para los ministros de danza es precisamente construir un repertorio de movimientos y gestos acordes con el ambiente religioso. Cuando hablamos del uso de la danza como forma de culto, lo que queremos resaltar es que en esta práctica se educa el cuerpo a través de técnicas de entrenamiento que lo capaciten para lograr este fin. Mauss (2003) abre espacio a los estudios sobre el gesto, la expresividad y el significado, demostrando cómo la adquisición de la técnica a través de la educación del cuerpo consiste en adaptarla a su uso. Cada movimiento que realiza el cuerpo a través de una técnica previamente adoptada, pretende transmitir a la iglesia una intención de exaltar a Dios en la danza. En una entrevista bailada, como recurso metodológico, Scribano (2014) nos muestra la posibilidad de conexiones entre la expresividad en la danza y los indicios de conocimiento sobre lo social. Partiendo del supuesto de que toda investigación social implica un recorrido, Scribano (2014) sostiene que la "... danza/baile/movimiento, más allá de las miradas conceptuales sobre ellas, son re-tomadas como hilos conductores de la expresividad que enseñan/indagan sobre lo social" (p. 106). Los cuerpos danzantes se mueven, hacen gestos para expresar la palabra que vive en ellos, su poder del habla.

Sin embargo, esta actuación en la iglesia no ocurre indiscriminadamente. La religión, como institución social, ejerce una fuerte influencia sobre los sujetos, incitando a modos de conducta específicos en términos foucaultianos de "cuerpos dóciles". Un cuerpo así llamado es un "...cuerpo que se puede someter, que se puede usar, que se puede transformar y perfeccionar" (Foucault, 1987, p. 132). Esto se hace posible por las relaciones de poder que imponen restricciones, limitaciones, fabricando cuerpos domesticados por la disciplina. Este contexto de control institucional de los cuerpos reflexiona incluso sobre las desigualdades en cuanto a las posibilidades de movimiento en el altar, privilegiando la actuación femenina y legitimando la danza en la iglesia como espacio de mujeres, como denunciado por David:

"Las mujeres tienen más libertad para expresarse, tienen más recursos, tienen más movimientos en la iglesia que son libres de hacer, como tirar el cabello porque religiosamente esto se considera un velo natural, pueden ser más expresivas, usar más su cuerpo, dar vueltas, levantar la pierna, ser más expresiva que los hombres y luego sí, usar el ballet clásico. Las mujeres pueden bailar

con música más lenta, ponerse un ballet clásico, ponerse zapatos de punta, usar un vestido que gira y los hombres no tienen eso. Entonces la mujer tiene más libertad en muchos casos para expresarse mejor, para bailar mejor en la iglesia" (David).

Esta situación también tomó un tono crítico en el discurso de Moisés, cuando expresó que "la Biblia no dice que los hombres tengan prohibido bailar en absoluto. Y si Dios ama al hombre y Él no expresa si es hombre o mujer porque a los dos los ama por igual, ¿por qué la expresión del cuerpo debe ser sólo de la mujer?". Entonces, es interesante notar cómo la actuación de estos ministerios va ganando contornos que pueden ir desde el conformismo de las reglas hasta la impugnación de las mismas por parte de los sujetos. El poder disciplinario normaliza conductas, induce comportamientos e instituye modos de ser, estar y actuar inherentes al ser hombre y al ser mujer, denotando que la producción de género es constitutiva de estas relaciones, sin embargo, donde hay relaciones de poder también hay resistencias (Foucault, 1979).

### **Percepciones de la masculinidad**

La autodefinición como hombres fue uno de los puntos con mayor variedad de posiciones. Si las percepciones eran múltiples, también lo eran las reacciones. Siendo estos ministros blancos del poder institucional religioso que los encuadra en determinados lugares, era imperativo entender qué nociones tienen ellos mismos sobre sí en este proceso. David, refutando las concepciones biológicas y sexuales, señaló que "ser hombre no es sólo ejercer el rol de procreador, de un hombre que es el varón de la casa, el alfa, el que va a defender a la mujer. Ser un hombre de verdad es ver las dos caras de la moneda. Es ver el lado positivo y el lado negativo. Es ver que el mundo no tiene solo un lado masculino, el mundo tiene varias facetas y el hecho principal de ser hombre y desempeñar un papel en este término varón-hombre es el respeto".

Su respuesta, por tanto, lleva consigo un cierto tono de relativización de la masculinidad. Paulo, por su parte, no oculta su dificultad para encontrar una definición a la pregunta, arrojando luz sobre el desempeño de los hombres en la danza. Para él, se trata de una diferenciación entre personaje e identidad, ficción y realidad.

"Creo que es un concepto muy complicado decir lo que significa ser un hombre. Yo creo que aplicado a

lo que significa ser hombre cuanto al rasgo danza, creo que ser hombre/danza es saber diferenciar, por ejemplo, el movimiento del comportamiento, diferenciar la coreografía de algo que haces en vida, diferenciar un papel jugado dentro de una danza de un concepto que tienes preexistente dentro de ti. Entonces yo creo que ser hombre es cuando tienes una cierta convicción de lo que eres, independientemente de lo que estés interpretando o realizando dentro de un movimiento de danza” (Pablo).

A su juicio, la masculinidad se expresa cuando el sujeto es capaz de distinguir claramente el escenario de la vida real, sería entonces la capacidad de no perder la referencia de quién es el sujeto. Si David y Pablo fueron más contundentes en sus respuestas, los demás no tuvieron tanta suerte. Moisés, por ejemplo, quedó desconcertado, se quedó sin palabras y después de mucho pensarlo declaró: “Ser hombre es insertarse, hacer lo que quiere sin importar la opinión de los demás, si quiere bailar, debe bailar. Ser hombre es hacer lo que te gusta, lo que quieres, saber posicionarte”. Según él, lo que define al hombre es su capacidad de elegir, el poder de decisión. Esta noción también estuvo presente en el discurso de Juan. Al principio le pareció un poco difícil la pregunta, pero poco después afirmó que ser hombre “es una persona que no le teme al qué dirán, no le teme a los prejuicios, a lo que la gente va a pensar de ti bailando. Entonces yo creo que el hombre es ese coraje que sale de adentro para enfrentar todo eso, porque sabemos que la iglesia señala, pero Dios no, el hombre es muy juzgador. Entonces, ser hombre significa tener coraje, saber lo que quieres y por qué lo haces”.

A pesar del impulso de toma de decisiones, el énfasis aquí está en la valentía, en enfrentar la crítica y la oposición. Ser hombre significa tener mano firme para afrontar las consecuencias de las propias elecciones. Pedro, en cambio, primero reflexionó sobre qué responder y llegó a pensar que el término hombre se refería a la humanidad. Luego consideró que “el hombre se entiende tanto por su órgano genital, por su atracción por la mujer que lo hace hombre, entonces, es más en ese sentido”. Aquí enfatizó el destino anatómico y el deseo sexual como elementos determinantes para definir al hombre. Se trata, por tanto, de una concepción heteronormativa, que incluso toma la definición de género por la orientación sexual.

Aquí percibimos las características destacadas por estos jóvenes en la definición de género, pues ser hombre para ellos es una cuestión de respeto, autoconciencia, toma de decisiones, valentía, falo y

deseo heterosexual, sin embargo, sus declaraciones también revelan otro aspecto importante, la dimensión social del género. Pues bien, como en la vida cotidiana el ser hombre es automático, dado como biológico, natural, ¿no debería ser igualmente evidente, inmediata, su definición por parte de los sujetos? El hecho de que los sujetos se enfrenten a pensar quiénes son y no tener una respuesta instantánea es un indicio de la incompletud del género, de cuánto no es una instancia acabada, considerando que es por su propia incompletitud que hay disponibilidad de espacio para significados en disputa, llegando a servir como un ideal normativo (Butler, 2003).

### Consideraciones finales

Para los fines de esta investigación, las relaciones sociales de género, teniendo como alcance el vínculo entre la danza y las masculinidades en dos iglesias evangélicas de la ciudad de Teresina-PI, Brasil, fue el objeto de estudio. Con énfasis en la construcción de masculinidades, el objetivo fue tratar de comprender cómo los ministros de danza construyen identidades masculinas en el ejercicio de la danza litúrgica dentro de estas instituciones religiosas. La discusión emprendida aquí fue diseñada para demostrar cómo el discurso religioso es una poderosa tecnología de género al punto que la institución marca la trayectoria de los sujetos de manera imponente.

Lo que se hizo más evidente es que la cuestión no es tanto que el hombre baile, sino cómo baila. Incluso puede bailar, pero siempre que sea “como un hombre”, es decir, de acuerdo con los estándares culturales de género institucionalizados. La masculinidad percibida en estos sujetos, por tanto, es la del hombre cristiano evangélico, que se constituye a partir de una huida de todo lo que socialmente se atribuye a las mujeres y a la homosexualidad como delicadeza, blandura y pasividad. Es exactamente aquí donde se inserta la danza, ya que las distinciones cuerpo/comportamiento se instituyen a través de la estandarización de los géneros. En este sentido, la religión participa en el proceso de construcción y mantenimiento de las representaciones sociales de la masculinidad al poner en circulación discursos que estructuran el pensamiento social sobre las definiciones de género.

Es por tanto una forma de ejercer el poder y de producir jerarquías. Una vez insertos en una actividad considerada socialmente femenina, los hombres que bailan son inspeccionados respecto a la coherencia entre la condición corporal y su

adecuada representación de género. A pesar de ello, la resistencia también está presente en la trayectoria de estos jóvenes. Las protestas son una forma de que ellos declaren que no son como la gente piensa que son, pero se adaptan a ciertas normas porque es en ese lugar de ministros de danza donde quieren estar. Por eso, la carrera de estos jóvenes está marcada por la resistencia de sus cuerpos. A pesar de los obstáculos, los cuerpos permanecen.

### Referencias bibliográficas

- Andreoli, G. S. (2011). Representações de masculinidade na dança contemporânea. *Movimento*, 17(1), 159-175.
- Boucier, P. (2001). *História da dança no ocidente*. Martins Fontes.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. (Tradução de Renato Aguilar). Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Connell, R. (1995). Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, 20(2), 185-206.
- Connell, R. (2015). *Gênero: uma perspectiva global*. nVersos.
- Elias, N. (1994). *O processo civilizador*. Jorge Zahar.
- Elisha, O. (2018). Dancing the Word: techniques of embodied authority among Christian praise dancers in New York City. *American Ethnologist*, 45(3), 380-391. [https://doi: 10.1111/amet.12672](https://doi.org/10.1111/amet.12672).
- Fernandes, B. C. F., Teixeira, F. L. S., & Caminha, I. O. (2017). "Dançarinos sacerdotes" na liturgia cristã: um registro de conflitos culturais na dança litúrgica. *Movimento*, 23 (2), 771-782.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Edições Graal.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Vozes.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. Atlas.
- Goffman, E. (2012). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. LTC.
- Louro, G. L. (1997). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Vozes.
- Louro, G. L. (2000). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Autêntica.
- Luna, C. E. C. (2022). *Ensino de dança nas igrejas evangélicas: Perspectivas artísticas e pedagógicas*. [Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura em Dança. Universidade Federal de Pernambuco].
- Mauss, M. (2003) *Sociologia e Antropologia*. Cosac & Naify.
- Messner, M. (1990). Boyhood, organized sports, and the construction of masculinities. *Journal of Contemporary Ethnography*, 18(4), 416-444.
- Minayo, M. C. S. (1994). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Vozes.
- Munis, C. K. D. S. (2020). *Dança, louvor e adoração: relato de um projeto de ensino desenvolvido na comunidade cristã de Uiraúna (PB)*. [Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura em Dança. Universidade Federal de Alagoas].
- Najmanovich, D. (2001). *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*. DP&A.
- Ricco, A. L. A. (3 e 6 de agosto de 2014). *Ministérios de dança: da composição estética à performance no culto evangélico*. [Trabalho], 29ª Reunião Brasileira de Antropologia em Natal/RN, 1-11. [http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401930750\\_ARQUIVO\\_TRABALHOCOMPLETO.ABAGT42.RICCO.ALARpdf.pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401930750_ARQUIVO_TRABALHOCOMPLETO.ABAGT42.RICCO.ALARpdf.pdf).
- Ricco, A. L. A. (2015). *Ministérios de dança: um olhar sobre dança e religião entre os Evangélicos*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Rodrigues, R. G. (2014). *A dança no movimento evangélico no Brasil*. [Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arte. Universidade de Brasília].
- Santos, Z. P. N. R. D. (2020). *Dança gospel: adoração, evangelização e mercadoria no contexto religioso evangélico*. [Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia.].
- Scott, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20 (2), 71-99.
- Scribano, A. (2014). Entrevista bailada: narración de una travesía inconclusa. *Intersticios*, 8 (2) 103-112.

- Scribano, A. & Vergara Mattar, G. (2009). Feos, sucios y malos: la regulación de los cuerpos y las emociones en Norbert Elías. *CADERNO CRH*, 22 (56), 411-422, Maio/Ago.
- Stinson, S. (1998). Reflexões sobre a dança e os meninos. *Pro-posições*, 9(2), 55-61.
- Torres, L. R. P. (2007). *A dança no culto cristão*. [Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Goiás].
- Uribe-Viveros, M. (2023) *Cuerpos contemporáneos, subjetividad y emociones*. Institución Universitaria de Envigado.

Citado. Mendes Carvalho, João Vítor (2024) “¡Hombre baila como hombre!”: performances corporales e identidad de género en dos iglesias evangélicas de una capital brasileña” en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°44. Año 16. Abril 2024-Julio 2024. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 20-31. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/571>

Plazos. Recibido: 10/03/2023. Aceptado: 13/02/2024.