

Quien danza sus diferencias espanta: Igualdad en la música 'tous les mèmes'

Ileana Wenez- CEFD, UFES/Brasil

ilewenez@gmail.com

Viviane Teixeira Silveira- ISEF, Udelar/Uruguay

vivianeteixeirasilveira@gmail.com

André Paiva Amoêdo- PDU NEISELF, Udelar/Uruguay

andre@andrecoruja.com

Resumen

El propósito de este artículo es, desde las teorías Feministas y Culturales que se acercan al postestructuralismo, identificar cómo algunas concepciones naturalizadas de lo que se atribuye a los comportamientos masculino y femenino en sociedad se cruzan y también constituyen prácticas corporales. En esta dirección, hacemos un reflejo de la canción 'Tous les Mêmes', de Stromae. Nuestro propósito fue, a partir de un análisis de la música (letras y coreografía presentadas en el video musical), identificar como algunos significados sociales atribuidos al cuerpo, lo masculino y lo femenino, operan reproduciéndolos o proyectándolos con el objetivo de hacer visible el potencial de la lógica de igualdad y no segregación que puede ser operada al enfatizar los estereotipos de género y sexualidad en la danza.

Palabras clave: Danza. Masculinidad. Femenidad. Género.

1 Introducción

El propósito de este artículo es, desde las teorías Feministas y Culturales que se acercan al postestructuralismo, identificar cómo algunas concepciones naturalizadas de lo que se atribuye a los comportamientos masculino y femenino en sociedad se cruzan y también constituyen prácticas corporales. En esta dirección, hacemos un reflejo de la canción 'Tous les Mêmes', de Stromae. Nuestro propósito es, a partir de un análisis de la música (letras y coreografía presentadas en el video musical), identificar como algunos significados sociales atribuidos al cuerpo, lo masculino y lo femenino, operan reproduciéndolos o proyectándolos.

En general, cuando observamos algunas producciones culturales, partimos de la presuposición de lo que se está evidenciando, es decir, destacando qué significados se atribuyen y cristalizan en artefactos culturales. Pero también podemos llevar a cabo el movimiento opuesto que es resaltar algún elemento que, aunque es una minoría, incluye en la agenda otros elementos que consideramos productivos de la cultura.

Asumimos la cultura como un campo de constantes negociaciones, luchas, acciones, contestaciones y resistencias en las cuales los sujetos se conforman en grupos variados con particularidades. Además, los sujetos viven en diferentes espacios, donde las circunstancias de cada situación histórica y social promueven diversas formas de ser; por lo tanto, la cultura inscribe particularidades en los sujetos (Silva, 1999). No solo configura contextos sociales, sino que también moldea influencias en diferentes etapas de la vida del mismo sujeto. De este modo, es posible observar múltiples formas de vivir y sentir feminidad y masculinidad (Meyer, 2003).

Hall (1997) comprende que “[...] toda práctica social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural” (p.33). Articulada en esta relación cultural, encontramos una extensión de la noción de educación, la cual se puede entender en otros ejemplos de cultura de varios tipos, como los medios de comunicación, las artes, la música, la computación, los juguetes, las películas, las revistas, etc. En este caso, identificamos las pedagogías culturales que Steinberg (1997) entiende cómo los nuevos espacios de aprendizaje y se refieren a una educación que se realiza en diferentes lugares y que no se limita al espacio físico tradicional. La música y los audiovisuales constituyen artefactos culturales híbridos cuando se relacionan con dos niveles de "estereótipos ou esquemas culturais" existentes en las estructuras de percepción e interpretación del mundo y a las "afinidades ou convergências" (Burke, 2006, p.26) de diversas tradiciones como parte de un espacio social, una cadena de producción cultural. Apoyarnos en el artefacto nos permite entender cómo los sentidos culturales se unen de alguna manera o "cristalizan" los significados y representaciones de ciertas épocas (Trindade, 2001).

2. Sobre masculinidad(es) y feminidad(es) en la danza

El campo de las prácticas corporales y deportivas es un terreno fértil para pensar sobre las construcciones de masculinidades y feminidades que se producen, demostrando que el género es un tema presente y cómo se establece en los cuerpos la incorporación de ciertas marcas constitutivas heteronormativas de ser hombre y mujer. Y es en el cuerpo, parte que nos pone en contacto con el mundo y con los demás, que se produce la modificación o el mantenimiento de las relaciones sociales de género.

Dunning (1986), en uno de sus estudios sobre masculinidad, afirmó que el deporte es uno de los principales lugares en los que se construye y reafirma cierto tipo de masculinidad. Kijnik (2003) afirma que el deporte es un campo históricamente ocupado y dominado por los hombres, ya que puede afirmar y preservar un ideal de masculinidad "verdadera".

Rial (2008), en un artículo sobre las actuaciones de masculinidades que involucran dos deportes, rugby y judo, sugiere que hay ciertos patrones de comportamiento cuando uno es un atleta de ciertas modalidades. La autora afirma, a partir de su investigación de campo, que hay ritos de paso necesarios para la práctica deportiva profesional de ciertos equipos. Para ella, los ritos de paso conforman los cuerpos y permiten a los atletas formar parte de ciertos grupos.

En este mismo estudio, Rial presenta que el dolor y la resistencia son parte de un rendimiento (considerado como) masculino, que puede y debe ser público: “A resistência à dor é demonstração para si e para os outros de que ali está um verdadeiro macho” (p.236). A partir de sus análisis de rugby y judo, la autora afirma que “não é a mesma masculinidade que está sendo construída em ringues e campos de futebol. Cada esporte possui seu modo de codificação (...) e constrói um *ethos* específico. Mesmo nos esportes considerados 'de homem' observa-se uma grande diversidade” (p.242), lo que nos muestra que ser un atleta masculino no es suficiente para sostener una masculinidad hegemónica (Connel, 1995), sino que esta deba certificarse, aprobarse, invertirse constantemente.

Sobre la feminidad de las mujeres atletas, encontramos una fuerte relación con el cumplimiento de ciertos modelos sociales y culturales impuestos a las mujeres. Adelman (2003) plantea la cuestión de la inversión de las jugadoras brasileñas de voleibol femenino para mantener la feminidad en su práctica profesional, debido a una preocupación por la masculinización del cuerpo atlético que ocurre en otros deportes colectivos (y también individuales). Las jugadoras entrevistadas en su investigación señalan la valorización de un cuerpo de atleta fuerte y sano que sea relativamente musculoso pero siempre femenino.

Para esta autora, el deporte es, actualmente, “um dos mais importantes espaços de conflitos relativos à definição da corporalidade feminina” (2003, p.449).

Las atletas que desarrollan músculos y fuerza enfrentan el riesgo de virilización y masculinización. Sin embargo, esta preocupación por la defemenización parece llevar a algunos atletas a reiterar que, de hecho, independientemente de la modalidad que practican, deben mantener su feminidad. Esto se puede observar mejor a través de la ropa, los accesorios y los peinados utilizados para los deportes, relacionados con un atractivo heterosexual, reiterando la perspectiva de que una mujer, para mantenerse como tal, no debe renunciar a sus características consideradas como femeninas.

Carmen Soares (2011) investigó las ropas de las atletas en la primera mitad del siglo XX, mostrando cómo formaban parte de una educación interesada en proteger el cuerpo de la mirada del otro, pero también en el establecimiento de marcadores sociales y sexuales, que representaban la acumulación de conocimiento científico y tecnológico. La preocupación por un cierto patrón de feminidad va más allá de los límites del propio cuerpo, influyendo en el tipo de ropa que las atletas podrían/pueden usar. A partir de un análisis en algunas de las revistas que circularon en el periodo investigado, la autora concluyó que “parece haver uma ênfase sempre maior na aparência do que propriamente na eficácia de um gesto, na busca de uma performance” (Soares, 2011, p.110).

Los marcadores corporales han tratado de reiterar los elementos que están asociados histórica y culturalmente con los cuerpos de hombres y mujeres. La musculatura fuerte, por ejemplo, está asociada con la fuerza y la masculinidad, atributos que son considerados como de los hombres y no se incorporan a la feminidad convencional (cualidades reproductivas y emocionales). Así, para muchas mujeres que practican diferentes deportes existe una preocupación con la masculinización de sus cuerpos.

La danza, como el deporte, es una práctica corporal que también se presenta como un espacio en el que hay ciertos roles sociales que pueden/deben ser reproducidos por hombres y mujeres. Saraiva-Kunz (2003) afirma que hay patrones de movimiento que deben ser representados por hombres y mujeres y que deben corresponder a los cuerpos generificados: “a disponibilidade à expressão é característica do corpo feminino, e a disponibilidade ao domínio e à impermeabilidade refere-se ao corpo masculino” (p.128). Si a las mujeres se les negó el acceso a ciertas prácticas corporales y deportivas durante muchos años, lo mismo ocurrió con los hombres: la danza es una de las prácticas

corporales que se considera una predominantemente femenina en contextos sociales, al igual que el deporte fue gobernado durante mucho tiempo por una concepción de inferioridad femenina y superioridad masculina.

Sin embargo, en la medida en que la danza todavía se considera un espacio para la expresión de las feminidades, lo que reflejamos aquí es que también puede ayudar a constituir "otras" masculinidades, contribuyendo en la construcción de otros sentidos y significados de masculino y femenino al bailar, que pueden enfatizar las formas sociales de ser y estar hombre y mujer.

Según Melo y Lacerda (2010), la exposición corporal en la danza “deveria expressar os papéis sociais aceitos para homens e mulheres (p.114)”, es decir, los hombres deben mostrar sus características de fuerza y actitud proposicional (suficiente para el control de la mujer en el escenario), mientras que las mujeres deben mostrar su feminidad, conectada, en la danza, sobre todo a la ligereza y suavidad. Los autores afirman que: “Não é de se estranhar, portanto, que o homem-dançarino não possuísse lugar privilegiado na hierarquia de prestígio na transição dos séculos XIX e XX. A dança, ainda que corporal, é arte, suave, leve, pelo menos nas representações do senso comum (p.115)”.

Desde la década de 1960, con el advenimiento de nuevas propuestas para la danza posmoderna, es que hay un aflojamiento en estas representaciones de masculinidades y feminidades en la danza. Según Melo y Lacerda (2010), Alwin Nikolais fue uno de los primeros coreógrafos que intentaron rechazar la polarización de los estereotipos, trabajando con movimientos comunes a ambos sexos y buscando una androginación de los bailarines:

Para ele, as qualidades estético-formais eram mais importantes que as diferenças entre homem e mulher. Em seu trabalho, não só a diferença entre os gêneros é neutralizada, como também o conteúdo e a expressividade. Desse modo, uma sustentação reduzida à sua mecânica, vai exigir uma cooperação entre dois bailarinos (as), eliminando conotações de dominação e submissão. Seu método de composição, baseado no acaso, elimina por completo qualquer visão romântica do papel masculino (MELO; LACERDA, 2010, p.121-122).

Aunque el deporte y la danza están estructurados de manera diferente en el campo de las prácticas corporales y deportivas, comparten representaciones muy cercanas sobre la masculinidad y la feminidad de los cuerpos, lo que refuerza los estereotipos y los modos de comportamiento.

3. Todos iguales

Stromae es el nombre artístico del cantante, compositor y productor belga Paul Van Haver. Stromae es conocido por su música que combina *hip hop* y música electrónica. A partir de 2010, con el álbum *Cheese*, Stromae conquistó Bélgica y Europa. El artista tiene innumerables premios, siendo más conocido en Europa que en Brasil. La canción analizada es del segundo álbum, "Racine carrée", y se llama *Tous Les Mêmes*, en traducción libre: "todos son iguales". A continuación se muestra la traducción de la letra de la canción¹:

Ustedes los hombres son todos los mismos; Machos pero baratos; Banda de cobardes infieles; Muy previsibles; No, no estoy segura de que tú me merezcas; Tienen suerte de que los amemos; Dame las gracias; Nos vemos, nos vemos, nos vemos en el próximo pago; Nos vemos, nos vemos, nos vemos, seguramente, en la próxima menstruación; Esta vez ha sido la última; Puedes creer que no es más que una crisis; Mira una última vez mi trasero; Está al lado de mis maletas; Le dirás adiós a tu madre; Ella que te idealiza; Ni siquiera ves todo lo que pierdes; Con otra sería peor; ¿Así que ahora tú también quieres terminar?; ¡El mundo está al revés!; Yo lo decía solo para hacerte reaccionar; Pero tú ya pensabas en eso; Nos vemos, nos vemos, nos vemos en el próximo pago; Nos vemos, nos vemos, nos vemos, seguramente, en la próxima menstruación; Es fácil decir que soy una sosa; Y que me gusta mucho el bla, bla bla; Pero no, no no; Es importante eso que tú llamas la regla; Tú sabes, la vida son los hijos; Pero como siempre no es el mejor momento; Ah, sí, para hacerlos, ahí tu estarás presente; Pero para crearlos estarás ausente; Cuando ya no sea bella; O al menos al natural; Para ya, yo sé que mientes; Solo Kate Moss es eterna; Fea o bestia, nunca está bien; Bestia o bella, nunca está bien; Bella o yo, nunca está bien; Yo o ella, nunca está bien; Nos vemos, nos vemos, nos vemos en el próximo pago; Nos vemos, nos vemos, nos vemos, seguramente, en la próxima menstruación; Todos iguales, todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales, todos iguales y estoy harta; Todos iguales, todos iguales, todos iguales.

Cuando escuchamos esta canción, visualizamos a una mujer en una relación heterosexual, hablando con su novio o pareja sobre el final de la relación. Pero la música se vuelve más interesante cuando accedemos al video que, además de realizar escenas que involucran no solo el fondo, aporta cambios en los peinados y gestos del cantante y otros personajes que comparten la escena, "jugando" con una interpretación de género. Describimos una escena a seguir:

Escena 1: Comienza con un zoom que se aleja de un tocadiscos que funciona. El tocadiscos está en el suelo sobre una alfombra. Alejándose más, notamos el fondo rosado, una cama al lado del tocadiscos y una mujer desaliñada a dormir entre sábanas verdes. Al lado hay un hombre de pelo corto (el cantante) con el brazo izquierdo detrás de la cabeza. A medida que la imagen se aleja, se identifica a un hombre en el otro extremo de la cama

¹ <https://www.letras.mus.br/stromae/tous-les-memes/>

y las sábanas ahora son de color rosa. El cantante gira hacia el otro lado, y mientras gira, se observa otro peinado. La cámara vuelve a acercarse hasta que la imagen se cubre con la manta rosa (la escena dura 18 segundos).

Además de esta escena, podemos observar otra que describimos a continuación.:

Cena 2: La sábana rosa desaparece y una mujer (Stromae) vestida con una bata camina hacia el espejo del baño. Al llegar frente al espejo, identificamos objetos como cepillos de dientes y artículos de tocador. Mientras tanto, la mujer hace gestos delicados tocando la ceja y mirándose tímidamente en el espejo. La imagen gira ampliando el enfoque y el color rosa se desvanece a gris. Mientras tanto, la mujer se da vuelta y en la otra mitad de su rostro el cabello es corto (representando un hombre), levanta la ceja izquierda torciendo la boca y luego se rasca la cara y mete el dedo dentro de la nariz. El hombre se mira en el espejo y se aleja. La escena dura 23 segundos.

El video continúa cambiando continuamente las escenas que, por un lado, parecen ser delicadas, sensibles y están ligadas al color rosado y, por otro lado, están modeladas con gestos más abruptos e incómodos en tonos de gris azulado. Las escenas ocurren inicialmente dentro de una casa, pasando por ambientes cotidianos: cama, baño, cocina, sala de estar, etc. y continúa en la calle. En cada una de estas escenas, la polaridad entre hombre y mujer se reanuda a partir de la división caracterizada en cada lado del cuerpo de Stromae.

También son interesantes los movimientos utilizados durante la coreografía: primero, enfatizan gestos cotidianos como los descritos en escenas anteriores, pero durante la coreografía, observamos que tanto el cantante como los bailarines (hombres o mujeres) realizan los mismos movimientos y tienen la composición del cabello en un lado corto y el otro largo (o peinado) y ropa similar.

Cena 3: La mujer comienza a caminar por la calle por la noche. Ella usa un abrigo a cuadros rosa y negro y el fondo de la imagen es rosa. Al fondo de la escena hay un bar con mesas en la calle y personas sentadas. El cantante se para frente a la imagen, la luz tiene un corte. Él toca su hombro izquierdo y visualiza a las personas que aparecen detrás. Se toca la cabeza en el lado derecho y más personas aparecen detrás de él. Gira hacia el lado izquierdo y aparece más gente detrás de él. Todas las personas del lado izquierdo están representadas con el pelo peinado como mujeres. Luego, se gira hacia un lado, hay un nuevo corte de iluminación y todos aparecen en el lado derecho con el pelo corto realizando el mismo movimiento. La escena dura 18 segundos.

El video continúa oscilando con esta polaridad: izquierda siempre femenina y derecha siempre masculina. Las escenas son cortas y los movimientos cuando se baila son movimientos poco estereotipados en la idea tradicional de lo que serían gestos

tradicionalmente vinculados a la feminidad o masculinidad hegemónicas. Pero antes de analizar las imágenes, detengámonos en algunos aspectos metodológicos.

4. ¿Cómo trabajar con imágenes?

¿Qué ve uno cuando mira un texto y cuando mira una imagen? ¿Es la imagen diferente del texto? Nuestro primer intento es diferenciarlos, a partir de las reflexiones de Soares (2005). La autora destaca aspectos diferenciadores: en el texto, comenzamos de izquierda a derecha, tenemos un orden, las letras están organizadas y están en la línea horizontal. Uno necesita desplazarse por ellas para completar la visualización. El texto se revela gradualmente. En el caso de la imagen, ya sea una pintura o una fotografía, la miramos una vez y tendremos una visión general de ella, podemos dirigir nuestra mirada en cualquier dirección sin un pedido específico o incluso permanecer en un solo punto.

Pero también se encuentran la imagen y el texto, ya que el formato textual permite comprender una forma de pensar a partir del contenido del texto. De ese modo, “os significados das palavras são também os significados de como elas se mostram. Então também se vê um texto. Um texto é uma imagem” (Soares, 2005, p.XI). Además, cuando se mira un grabado o una fotografía, ambos tienen significados “e aí as imagens tornam-se signos. Então, também se lê uma imagem” (p.XI).

Hacemos uso de la imagen como texto porque las imágenes se pueden leer a través de diferentes ópticas, lo que ratifica la multiplicidad de significados. En esta definición de significados, usamos la imagen como un recurso metodológico de investigación, como fuente. El uso de las imágenes como fuente de investigación no pretende utilizarlas como un recurso meramente ilustrativo y decorativo, sino ampliar nuestra concepción y comprenderlas:

não apenas como algo que pode ser apreendido pela acuidade visual, mas como representação de sensações, ideologias, valores, preconceitos e mensagens, cremos na sua presença como fundamental para ampliarmos nosso entendimento sobre história da Educação Física e do Esporte (GOELLNER, et. al., 2001, p.122).

Las imágenes nos pueden decir sobre el cuerpo, sus gestos, Educación Física y deporte, gimnasia, circo (Soares, 2005 p.20), costumbres porque “a imagem movimenta nossa memória; a memória do que conhecemos e do que desconhecemos, mas que está presente no tempo/espço onde nos situamos e que precisa ser despertada” (Goellner et al., 2001, p.126). En esta dirección, la imagen puede ser tanto producto como productora de lo

cotidiano contemporáneo (Schwenberg, 2012, p.265). Las imágenes se forman e informan, son un discurso y un texto visible enunciativo que también cuenta nuestra vida cotidiana.

Pero, ¿cómo debemos operar cuando las imágenes son escenas de una película o video? Balestrin destaca el concepto de "etnografía de la pantalla", una expresión utilizada por Carmen Silvia Rial (Balestrin apud Rial, 2012), para definir una propuesta metodológica que cambia el enfoque del estudio a un texto en los medios de comunicación. El autor informa sobre las inversiones características de la investigación antropológica, como una larga inmersión en el campo, con registros de campo. Estos procedimientos están articulados al lenguaje y herramientas cinematográficas, como el análisis de ensamblajes, los movimientos de cámara y el resaltado de los distintos planes.

El curso metodológico requiere un curso de tiempo, observando y describiendo las diferentes escenas en el diario de campo, articulado a una descripción detallada no solo de los ambientes y discursos de los personajes, sino también de los planos, disfraces, accesorios, canciones y varias estrategias de ensamblaje (iluminación, bandas sonoras, voces en *off*), así como grabaciones extras de la película/video o entrevistas, realizando un curso etnográfico, “um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado” (Balestrin et al, 2012, p.89). En el video musical de "Tous les Mêmes" también se imbricó la hipertextualidad, la variedad o "mezcla" característica de los objetos híbridos (Burke, 2006) porque además del lenguaje del video, coexisten en la canción los lenguajes musical y verbal (canción/poesía) en una realización acústica concomitante (Fornari, 2012). Cuando nos apegamos al video, nos queda un curso más corto, pero no menos importante porque el lenguaje nos permite construir los múltiples sentidos, y es precisamente en esta construcción que el lenguaje construye y abandona la objetividad. Cuando pensamos en varios signos, las imágenes, los planos, los colores, el sonido y la iluminación parecen indicar un camino al comienzo de una historia que se contará y en el que se provocarán otras posibles sensaciones. Se anuncia aquí un cierto “modo de direccionamiento”², un

² Los modos de direccionamiento: definidos como un proceso que ocurre entre la película y lo que el espectador hace de ella; estamos de alguna manera posicionados para leer la película desde una posición definida (Elsworth, 2001; Escosteguy, et al. 2001).

lugar-posición deseable para que el espectador se coloque mientras mira la película, y más que eso, comienza “um processo de identificação com as personagens e/ou situações” (Balestrin et. al. 2012, p.98). A continuación, vamos a problematizar las posiciones de los posibles sujetos de las escenas enumeradas.

5. Análisis de las escenas

Al analizar las escenas, identificamos a nivel descriptivo una lógica bipolar, es decir, la izquierda X derecha, el hombre X mujer. Estas imágenes también se reflejan en varios colores, objetos, indumentaria y accesorios que se usan, marcando siempre un lado del cuerpo. Además de marcar un lado del cuerpo, las escenas presentan un contraste entre ellas, en el que los colores y la ropa permanecen diferenciados, desde el interior de la casa hasta la calle. Los comportamientos se presentan con gestos cotidianos, tales como: la forma de caminar, de recoger objetos, entre otros, y estos gestos se caracterizan como estereotipos de género.

Dicha bipolaridad se puede tensar, ya que la música y la escena lo hacen cuando, en pocos segundos, muestran las posibilidades de cambio y dilución de estos estereotipos. Homi Bhabha (apud Burke, 2006, p.28-35) indica que es en la fruición del discurso donde se basa la interrelación entre identidad, representación social y lenguaje. La imagen, es decir, el discurso fluye y vemos el otro lado del cuerpo, con otros colores, accesorios, ropa, peinados y gestos corporales. Otro elemento analizado es la identificación de movimientos, específicamente cuando ellos y ellas bailan. Los gestos utilizados no se definen como característicos del hombre o la mujer según un patrón heteronormativo. Esto nos lleva a pensar en la práctica corporal sin una división anterior de género, es decir, es indiferente quien la realiza, ya que, desde el movimiento, no podemos identificar quien lo hace.

Además de estos aspectos, los movimientos elegidos para la coreografía hacen que sea necesario cambiar el lado del cuerpo, permitiendo que la misma persona realice ambos movimientos y todos realicen los mismos gestos. Aún así, los ambientes cotidianos pasan por el ambiente doméstico y observamos una continuidad en la calle y en el bar, mostrando cierta fluidez en el/del espacio público. Un aspecto coreográfico que ayuda en

este juego es usar los movimientos en secuencia o en modo espejo. Podemos concluir aquí que el movimiento y la danza permiten una potencialidad de esta deconstrucción de la bipolaridad.

En este sentido, nos gustaría destacar el concepto de igualdad. Según Joan Scott (2005), igualdad y diferencia no son opuestos, sino conceptos interdependientes que necesariamente están en tensión (p.14), y así se configuran en diferentes períodos históricos.

Para la autora, el concepto de igualdad tiene tres presuposiciones. Primero: “A igualdade é um princípio absoluto e uma prática historicamente contingente” (p.15), es decir, no podemos simplemente a partir de la ausencia eliminarlo, “mas sim o reconhecimento da diferença e a decisão de ignorá-la ou levá-la em consideração” (p.15). Así, podemos reconocer las diferencias y minimizarlas o viceversa según la situación. En el videoclip analizado, la diferencia de género no se niega ni se oculta porque, si lo fuera, la diferencia seguiría existiendo y la igualdad no sería posible. Pero a partir del reconocimiento de las diferencias se seleccionaron vestimentas, peinados y gestos iguales para los bailarines, ya sean hombres o mujeres.

El segundo supuesto es que las identidades de un grupo particular “definem os indivíduos e renegam a expressão ou percepção plena de sua individualidade” (Scott, 2005, p.15). Cuando una característica del grupo se reconoce como un requisito, algunas otras características o elementos de la identidad personal se vuelven irrelevantes. Si asumimos que las mujeres se mueven de cierta manera, esa categoría "mujer" se tomaría en su totalidad y no podría incluir las diferencias de raza, etnia, generación, etc. En el caso del clip analizado, el rendimiento de género de cada bailarín se vuelve menos relevante en el momento en que se realiza un patrón de grupo. Aunque, como cada bailarín tiene un lado femenino y otro masculino marcado por la ropa y el cabello, se conservan algunas características individuales (y comunes a todos).

La tercera suposición es que “[...] os termos [o argumento] da exclusão sobre os quais essa discriminação está amparada são ao mesmo tempo negados e reproduzidos nas demandas pela inclusão” (Scott, 2005, p.15). Es decir, ese argumento utilizado para justificar la identidad del grupo puede reforzarla simultáneamente. La autora nos da varios ejemplos, pero entre ellos: las mujeres quieren participar en la política eliminando la diferencia sexual y al estar a favor del feminismo, la diferencia sexual se convierte en el

punto de atención en lugar de eliminarlo. En una concepción de grupo como clase y clase como cultura, la lucha de clases potencia los procesos de resistencia y consenso y estimula la hibridación. (Burke, 2006). La paradoja sería eliminar el carácter estereotipado de cada género y en la primera parte del clip analizado, dichos gestos, movimientos y comportamientos se reforzarían.

Otro aspecto que nos gustaría destacar es cuando, al final de la canción, dos personas se paran en la imagen, una en el lado femenino y otra en el lado masculino. La cámara luego gira en un movimiento circular que abarca a ambas personas. A medida que gira, vemos los otros lados de la gente —lo masculino y lo femenino y viceversa—, y la imagen continúa girando mientras la canción repite: "todos iguales / todos iguales". Al final de esta escena, la canción hace explícita una idea de fluidez y movimiento que nos involucra con todos los elementos posibles y nos aleja de una lógica dicotómica. Según Hanna (1999) “a dança pode demonstrar as relações interpessoais, prover um caminho de mobilidade social e oferecer uma opção para se romper com o molde” (p.344). En esta dirección, la autora señala que es necesario “[...] chamar a atenção para o que a dança tem de potencial a realizar. Com valores de construção, crenças e comportamento de exame minucioso, a dança como fazem as outras artes, às vezes inaugura e desafia [...]” (Hanna, 1999, p.359).

Esta potencialidad puede considerarse como una estrategia de enseñanza y las posibilidades de los artefactos culturales que buscan la igualdad o la tensión de estos conceptos son instrumentos importantes para ser utilizados como recursos didácticos, ya que a partir de las diferencias y los movimientos diversos y heterogéneos podemos pensar estratégicamente en coreografías que van más allá de las dicotomías y patrones de género.

6. Conclusión

En este artículo, nuestro objetivo fue, a partir del análisis de la música y el video musical “Tous les Mêmes” de Stromae, identificar cómo se atribuyen algunos significados sociales al cuerpo, lo femenino y lo masculino, reproduciéndolos o intentando que vean la potencialidad de la lógica de igualdad y no segregación que puede operarse al tensar los estereotipos de género y sexualidad en la danza. En este contexto, desarrollamos cómo la cultura es un espacio heterogéneo para la negociación, en el que la música participa como uno de los elementos que constituyen los significados sociales. Hacemos hincapié

en que entendemos que es necesario analizar otros artefactos culturales y sus modos de direccionamiento para operar con una comprensión no heteronormativa.

En nuestro análisis, observamos un límite, porque la música elegida para la problematización es de un artista cuyo trabajo no está masificado en América del Sur, y entendemos que otro artista con mayor visibilidad contribuiría en gran medida a otro análisis. Pero aunque la música sea de un artista internacional, debemos considerar que muchas atribuciones culturales circulan en varios espacios de nuestra sociedad y que el choque cultural promueve elementos híbridos que se encuentran en los espacios de las interculturales. Es necesario problematizar las construcciones que operan sobre la heteronormatividad de género para comprender como se reiteran, se negocian, se tensan y se desconstruyen las atribuciones tanto a la feminidad como a la masculinidad.

7 Referencias

Adelman, M. (2003). Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina. *Revista Estudos Feministas*, 2(11), p.445-465. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000200006>

____ (2006). Mulheres no esporte: Corporalidades e Subjetividades. *Movimento*, 12(1), p. 11-29. doi: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.2889>

Balestrin, P. & Soares, R. (2012). “Etnografía de Tela”: uma aposta metodológica. En: Meyer, D. & Paraiso, M. (Eds.). *Metodologias de Pesquisas Pós-críticas em Educação*. (pp. 87-109). Belo Horizonte: Mazza Edições.

Burke, P. (2006). *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos.

Connell, R. (1995). Políticas de masculinidade. *Educação & Realidade*, 20(2), p. 185-206. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725>

Dunning, E. (1986). Sports as a male preserve: notes on the social sources of masculinity and its transformations. En: Elias, N. & Dunning, E. (Eds.). *Quest for excitement: sport and leisure in the civilizing process*. (pp. 52-87). Oxford: Basil Blackwell.

Elsworth, E. (2001). Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. En: Silva, T T da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. (pp. 07-76). Belo Horizonte: Autêntica.

Fornari, J. (2012). Studying the Interveniencie of Lyrics Prosody in Songs Melodies. *NICS Reports*, p. 317-323. Recuperado de:

<https://revistas.nics.unicamp.br/revistas/ojs/index.php/nr/article/view/33/22>

Goellner, S. & Melo, V. (2001). Educação física e História: a literatura e imagem como fontes. En: Carvalho, Y. & Rubio, K. (Eds.). *Educação Física e Ciências Humanas*. (pp. 115-128). São Paulo: Hucitec.

Johnson, R.; Escosteguy, A.; Schulman, N. & Silva, T. (2001). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica.

Hall, S. (1997). A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. *Educação & Realidade*, 22 (2). p.15-46. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>

Hanna, J. (1999). *Dança, Sexo e Gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Knijnik, J. (2003). *A mulher brasileira e o esporte: seu corpo, sua história*. São Paulo: Mackenzie.

Melo, V. & Lacerda, C. (2010). Masculinidade e dança, masculinidade e esporte: relações. En: Knijnik, J. (Ed.). *Gênero e esporte: masculinidades & feminilidades*. (pp. 111-136). Rio de Janeiro: Apicuri.

Meyer, D. (2003). Gênero e Educação: teoria e política. En: Louro, G.; Neckel, J. & Goellner, S. (Eds.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na Educação*. (pp. 9-27). Petrópolis: Vozes.

Rial, C. (1998). Rúgbi e judô: esporte e masculinidade. En: Pedro, J. & Grossi, M. *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. (pp. 229-258). Florianópolis: Ed. Mulheres.

Saraiva-Kunz, M. (2003). *Dança e gênero na escola: formas de ser e viver mediadas pela educação estética*. (Tesis Doctoral). Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

Steinberg, S. & Kincheloe, J. (Eds.). (2001). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Steinberg, S. (1997). Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. En: Silva, L. et al (Eds.). *Identidade social e a construção do conhecimento*. (pp. 98-145). Porto Alegre: PMPA.

Silva, T. (1999). *O currículo como fetiche – a política e a poética do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica.

Schwengber, M. (2012). O uso das imagens como recurso metodológico. En: Meyer, D. & Paraiso, M. (Eds.). *Metodologias de Pesquisas Pós-críticas em Educação*. (pp. 261-278). Belo Horizonte: Mazza Edições.

Scott, J. (2005). O Enigma da igualdade. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 13 (1):2016 jan.abr. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100002>

Soares, C. (2005). *Imagens de educação do corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados.

Trindade, I. (2001). *A Invenção de uma nova ordem para as cartilhas: ser maternal e mestra. Queres ler?* (Tesis Doctoral). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.