



MULHERES NA RODA - CORPO FEMININO NA DANÇA DO FANDANGO¹

Thais de Jesus Ferreira²

Cecília Nunes da Silva³

Maria Cecília de Paula Silva⁴

RESUMO

Objetivou compreender a posição da mulher na roda de fandango. Privilegiamos a análise documental e entrevista, valendo de aspectos etnográficos para identificar sujeitos (mestres e mulheres) e conteúdos dessa manifestação cultural do sul do Brasil. Após a análise da produção de sentidos concluímos que as mulheres não são consideradas 'mestras', apesar de dominarem o processo (dança, música, toques). Posição que coaduna com a ideia hegemônica de subordinação na dança e corpo da mulher socialmente.

PALAVRAS-CHAVE: mulher; corpo; fandango.

Pretendemos sinalizar possíveis interpretações sobre a construção do Fandango em sua relação com o papel das mulheres na roda da dança. De abordagem qualitativa essa pesquisa exploratória envolve observação e análise das práticas artístico-culturais do Fandango, entrevistas e consulta a documentos. A partir das observações e vivências, foram identificados sujeitos imbricados no campo de investigação, no caso os mestres e alguns aprendizes dessa manifestação. O presente artigo compreende uma prática que se apropriou de aspectos etnográficos desvelados em momentos distintos: de out-dez 2015, na Ilha dos Valadares, Paranaguá/PR (imersão no campo de pesquisa e entrevistas com mestres⁵ e aprendizes); em agosto e setembro de 2016, em momento de festa e de reflexão coletiva, com o objetivo de ouvir os mestres e as mulheres do Fandango e entender sua posição na roda.

O Fandango Caiçara⁶ é uma cultura do sul do Brasil que reúne dança e música e envolve a comunidade. Possui diversas matrizes estéticas, é rico em detalhes e técnicas, derivadas de múltiplas influências. Em cada localidade há características específicas, o que cria uma realidade artística variada. Reúne a ideia de festa, realizado sempre sob a forma de divertimento coletivo. Não é possível dançar nem tocar fandango sozinho.

1 O presente trabalho teve financiamento bolsa CAPES.

2 (UFBA), thaisedfisica@hotmail.com

3 (UFBA), ceciliaef@hotmail.com

4 (UFBA), cecilipaula@gmail.com

5 Gp Pés de Ouro, Ms. Nemésio Costa; Gp Folclórico Ms. Romão, Ms. Romão Costa e Luiz Carlos Aguiar Jr; Gp da Ilha dos Valadares, Ms. Brasília Ferres; Gp Mandicuera, Ms. Aorélio Domingues.

6 O caiçara descende de europeus, negros e índios, que viviam da pesca e agricultura. Com conhecimento do mar, da mata, previsão do tempo, tipo do vento, nuvens, marés, corrente marítima, fases e posições da lua.

As danças no Fandango são divididas em valsadas e batidas. As valsadas acontecem no intervalo das batidas, a marca batida é realizada pelo sapateado dos homens, que consiste no batido do tamanco e, em roda acontece a evolução da coreografia com as mulheres. O Fandango valsado é considerado um bailado e, a cada batido são dançados dois bailados, é o momento no qual os batedores descansam para os próximos batidos (NOVAK, 2005).

CORPO FEMININO E TEMPORALIDADE NO FANDANGO

As referências sobre o fandango até a década de 1990 colocavam a mulher em uma posição de submissão em relação ao homem na dança, que ao bater o tamanco demonstravam sua virilidade, enquanto as mulheres, de cabeças baixas e pés arrastados, acompanhavam a evolução das coreografias. Ao acessar o fandango entendemos que o modo de se apresentar da mulher na roda não é apenas estético, revela uma memória corporal feminina. Para o mestre Aorélio Domingues⁷ a questão das mulheres na dança é histórica, ele acredita que isso pode explicar as matrizes do Fandango e sua temporalidade.

eram as índias que iam pra roda, elas não se identificavam com a dança e muitas vezes entravam tristes, possivelmente agredidas ou violentadas e com os pés amarrados para não fugir da roda... Elas faziam isso de forma bem mais tímida. Depois vieram as outras gerações, que também aprenderam a dançar daquele jeito. Os homens batiam tamanco, giravam e rodavam com vigor, já as mulheres faziam os passos de forma cautelosa e bastante tímida (Domingues, 2015).

O Fandango passa por processos de tradução, embora se reconheça na dança, transmitida de geração a geração, as transformações dos padrões do batido e bailado, ainda há conservação significativa da tradição. Quando consideramos os movimentos corporificados das mulheres na roda é possível compreender que a memória corporal continua presente, mesmo com interferências e mudanças. No entre-lugar da cultura popular está o fandango, ressignificado constantemente em meio as negociações das diferenças, que rompem fronteiras da tradição, e possibilita, nos diálogos interculturais, novas traduções. Compreendemos que brotaram dos cruzamentos históricos e sociais e das suas margens possibilidades híbridas na postura das mulheres na roda de Fandango. Processos isentos de reciprocidade com trocas imparciais. O corpo como lugar da memória e criatividade (AMOROSO, 2009), é construção cultural que revela formas diferentes de mover e, simultaneamente, de ser.

MULHER É MESTRA NO FANDANGO?

Como pensar o corpo feminino na dança Fandango? Scott (1996) ao explicar o que é gênero, situa esse conceito como um elemento constitutivo de relações sociais, baseado nas diferenças percebidas entre os sexos. O gênero é uma primeira forma de significar as relações de poder. Como elemento característico das relações sociais fundadas sobre diferenças entre os sexos, o gênero implica alguns elementos

⁷ Aorélio Domingues é tocador e construtor de instrumentos, responsável pelo Ponto de Cultura Caiçara na Ilha. Entrevista (Dez. 2015).

expressos nas doutrinas religiosas, científicas, políticas, educativas e culturais. Os sentidos de feminino e masculino são fabricados. Percebemos que a presença das mulheres na roda do fandango foi fabricada no fio do tempo. Na narrativa do mestre elas foram forçadas a participar de uma manifestação que não constituía parte de seu arcabouço de experiências corporais, se pensarmos na organização dos indígenas brasileiros e nas índias “laçadas” pelo europeu que irrompeu colonizador. A participação das mulheres na roda foi outra vez fabricada na sistematização proposta atualmente que recolonizou a dança propondo normatizações estrangeiras. Podemos nos questionar se e como as mulheres foram parte do processo de edificação e da concepção dessa manifestação.

Concordamos com Del Priore (1998), que é de extrema importância mostrar as mulheres como sujeitos, como atores sociais que possuem uma história. E a história das mulheres é também a história das interpretações que se edificaram sobre elas. As interpretações sobre o ser mulher estão, assim, atreladas à história de seu corpo e a práticas, normas e valores a ele destinados. Podemos dizer que o corpo da mulher foi, durante séculos, “terra desconhecida”, mas repleta de mitos e crenças criadas a partir do masculino. A questão é refletir sobre como as relações desiguais de poder podem determinar as práticas corporais e dançante das mulheres, assim como suas relações com os membros dos grupos, das comunidades e também com pares. Os estudos de Scott (1996) nos ajudam a refletir sobre as assimetrias de poder nas relações entre homens e mulheres nas variadas construções sociais, inclusive no Fandango.

Nos questionamos sobre essas possibilidades ao pensar no papel de mestre, construído e atribuído aos homens. Para Nemésio (2016), o mestre é aquele que detém o conhecimento referente ao que compõe a manifestação, aquele que é uma referência no ensino e organização do Fandango e, às mulheres, é somente atribuído um conhecimento na dança:

O mestre é gente que comanda. Que toca viola, que canta, porque elas não sabem o que nós sabemos, entendeu? Por isso que chamam só a gente de mestre. É o conhecimento [...] a gente é mestre porque sabe as músicas, sabe tocar, sabe cantar, eu sei tudo, tudo. Eu não sei dançar todos né.

Já Dona Evonete (2016) questiona a ausência de mestras no fandango

Eu não sei por que não somos mestras, ninguém era mestre. Era cavalheiro e dama, quando entrou os grupos começou a chamar de mestre. A mulher não entrou com o papel de mestre mas elas ensinam também. Eu não sei tocar mas eu sei cantar. Eu queria assim aprender a viola pra mim tocar e cantar [...] Tinha que ter mestra sim, tinha que ter!

Dona Evonete nos permite sinalizar que, ao se escutar, a mulher pode reordenar suas concepções e reformular de maneira construtiva outros questionamentos referentes ao lugar que ela ocupa não somente no fandango, mas os papéis sociais impostos a ela ao longo da história. No nível micro, a importância de se escutar a mulher pode oportunizar uma realização pessoal e quem sabe, pode propor mudanças na sua própria vida. Este posicionamento é fundante para a busca de igualdade nas relações de gênero. Quando dona Evonete afirma de maneira enfática “tinha que ter mestra sim, tinha que ter!” interpretamos que, embora ativa nas rodas de fandango e no grupo, a mulher não possui uma participação equitativa, na medida

em que alguns papéis, como o de mestre é conferido somente aos homens. Mesmo que elas tenham conhecimentos para a maestria, como dançar e cantar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos uma discussão de construções feitas no fio do tempo do e no fandango: como seria possível fortalecer o protagonismo destas mulheres que vêm de histórias de luta e sobrevivência na continuidade de práticas culturais que compõem suas histórias por meio das atividades de seus grupos? As mulheres, tanto quanto os mestres do Fandango, prezam pela salvaguarda das tradições e temem a descontinuidade do que lhes é caro: sua identidade caíçara em toda sua composição: dança, música, instrumentos típicos, culinária, vocabulário, história. Se as mulheres agem em prol da continuidade das expressões do corpo e cultura, consideramos fundamental o questionamento acerca dos papéis ocupados por elas neste cenário. Se elas são fundamentais para o processo de ensino e aprendizagem dos passos na dança nos questionamos se elas poderiam romper com estruturas de organização da sociedade que tendem a conduzi-las ao silêncio, a restrição de potenciais ou mesmo privação da possibilidade de intervenção nesta mesma sociedade.

A percepção do mestre Aorélio Domingues é relacionada à temporalidade do fandango e sua narrativa levanta a hipótese da historicidade da manifestação, justificando que as ações corporificadas das mulheres na dança desvelam a posição de submissão de índias e negras em relação aos homens (colonizadores europeus), apresentando estes resquícios nos modos de dançar Fandango, como memória corporal.

Para Nemésio (2016) o mestre do Fandango é detentor de todos os conhecimentos, mas apresenta uma contradição quando relata “eu não sei dançar tudo”, e mesmo não sabendo dançar é considerado mestre pela comunidade. Do mesmo modo Dna Evonete (2016) nos conta que sabe dançar fandango bailado e batido, canta e não sabe tocar mas sente vontade de aprender, assim refletimos que há diferenciações nas percepções e valorações dos papéis sociais e culturais do homem e da mulher no fandango, pois a maestria de Dna Evonete não é narrada.

Entendemos que as questões de corpo e de gênero no Fandango possuem características históricas, sociais e culturais de longo prazo que merecem uma nova tradução, o que nos direciona a reflexões, proposições e ressignificações de ser/pensar o corpo feminino. Esta tradução é afirmada pela própria D. Evonete “tinha que ter mestra sim, tinha que ter!”, o que nos possibilita a desestabilização da cultura e sua reinscrição com outros sentidos e significados.

O processo de entendimento do papel da mulher na dança do fandango coaduna com a ideia de subordinação dos sentidos da dança e do corpo da mulher em detrimento dos homens, mestres do fandango. É importante ressaltar que esta provocação partiu das pesquisadoras e não das mulheres do fandango.

WOMEN IN THE CIRCLE - THE WOMEN BODY IN THE FANDANGO'S DANCE

ABSTRACT: The aim of this research was to understand the position of women in the Fandango circle. The authors focused on documentary analysis and interviews, drawing upon ethnographical aspects

in order to identify subjects (masters and women) and contents of this South Brazilian cultural manifestation. After the analysis of the production of meaning, it was found out that women are not considered as masters, although they indeed master the process (dance and music). This position is in line with the hegemonic idea of subordination in the dance and body of women in society.

KEYWORDS: women; body; fandango.

MUJERES EN LA RUEDA- CUERPO FEMINENO EN LA DANZA DEL FANDANGO

RESUMEN: Comprende la posición de la mujer en la rueda de Fandango. Privilegiamos el análisis documental y la entrevista, valiéndonos de aspectos etnográficos para identificar sujetos (maestros y mujeres) y contenidos de esa manifestación cultural del Sur de Brasil. Después del análisis de la producción de sentidos llegamos a la conclusión que las mujeres no son consideradas maestras (a pesar de que estas dominen el proceso de (baile y música). Posición que armoniza con la idea hegemónica de subordinación social de la mujer en la danza y en el cuerpo.

PALABRAS CLAVES: mujeres; cuerpo; fandango.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, D. **Levanta, mulher, e corre a roda:** dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. Salvador: UFBA, 2009.

DEL PRIORE, M. História das Mulheres: as vozes do silêncio. **Historiografia brasileira em perspectiva.** São Paulo: Contexto, 1998.

NOVAK, P. **Fandango paranaense da Ilha dos Valadares:** uma manifestação caiçara. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.

SCOTT, J. **Gender:** a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. Tradução de Christine Rufino Dabat; Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press. 1989.