

A DANÇA NO SEIO DA REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA. CONTRIBUTOS E LIMITAÇÕES HERDADOS DO PASSADO COM ECOS NO PRESENTE*

por

Maria José Fazenda

À memória de Cynthia Novack

A dança é um fenómeno cultural, social e artístico que ocupa um lugar fundamental na vida das comunidades humanas. Porém, a investigação e produção teórica que dela se têm ocupado nem sempre têm sabido desenvolver métodos de observação e análise, teorias explicativas ou interpretativas que permitam entendê-la como uma prática corpórea e emocional que produz acontecimentos sociais e culturais de indubitável importância nas comunidades humanas; como um veículo privilegiado de expressão da experiência humana.

A preocupação com as origens e com a procura da universalidade por parte de um grande número de histórias da dança, contaminadas até hoje pelas ideias e pressupostos evolucionistas do século XIX, impediram que se entendesse a dança como uma prática cultural que se reveste de formas e conteúdos diversos. Também muitos estudos sobre formas de dança particulares (contemporâneas, inclusive) mas interessados, sobretudo, nos seus aspectos formais e no registo dos factos, nem sempre se interessaram por perspectivar a dança a partir do lugar onde ela adquire valor e significado para todos os que, participantes ou espectadores, a partilham: o contexto sociocultural da sua ocorrência.

É a vocação particularizadora e, sobretudo, contextualizadora da antropo-

* Este texto retoma, de forma actualizada e reconsiderada, a temática de dois capítulos da minha dissertação de mestrado, apresentada no Departamento de Antropologia, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1991, e que serviria de base a uma comunicação apresentada na Second EASA Conference, realizada em Praga, em Agosto de 1992.

logia que nos permitirá descobrir qual o lugar da dança na vida das comunidades humanas. O discurso da antropologia, que assenta na ideia central de que a dança é um fenómeno com manifestações diversas, de expressão local, cujos sentidos só se tornam inteligíveis se a devolvermos ao contexto sociocultural que a informa, permite-nos entender que: a) a dança, para além da sua dimensão estética e dos seus padrões formais analisáveis, envolve e relaciona-se com práticas religiosas, festivas, políticas, económicas; b) a dança incorpora os valores, as ideias, as visões do mundo, as estruturas e formas de organização social de um grupo; c) a dança é uma forma cultural em acto que não só espelha ou reforça os sistemas sociais ou as configurações culturais, como também contribui para os transformar.

Como é que melhor se pode levar a cabo a tarefa de compreender a dança? Os antropólogos têm produzido um vasto leque de metodologias e conceptualizações do objecto-dança. De um modo genérico, podemos apontar quatro modelos teóricos, não exclusivos, mas predominantes, que, desde os anos 50 até ao presente, têm orientado as investigações antropológicas sobre a dança.

1) Um primeiro modelo, que surge no filão da antropologia cultural americana e dos contributos boasianos, postulará que a dança é indissociável do conceito de cultura antropológicamente formulado. Neste postulado assentará a aproximação antropológica da dança que, segundo Royce é “the only way of measuring the true significance of dance in any group of society because it is the only approach that looks at the totality into which dance fits” (1977: 13). A dança é uma forma cultural ligada ao contexto sociocultural onde emerge, pelo que a sua análise e compreensão muito nos poderá informar acerca da cultura com a qual se relaciona. Ou, nas palavras de Kaepler, esta perspectiva “may actually assist in an understanding of the deep structure of a society and bring new insights into understanding other parts of culture” (1978: 32). A compreensão da relação da dança com a cultura far-se-á a partir de uma perspectiva que entende a dança como sendo um reflexo da cultura.

A partir deste modelo de objectivação da dança, Kurath (1956) procurará, através do que ela designa por uma análise das relações “socio-coreográficas”, encontrar ligações entre as características formais, estrutura e estilo do movimento e vários aspectos do tecido cultural como a organização social, a política, a economia. Kurath realizou, ao longo de mais de vinte anos, um exaustivo trabalho de recolha e análise do movimento da dança – a maior parte entre os índios da América do Norte –, usando o processo comparativo que, à boa maneira do culturalismo americano, envolve as ideias de área e difusão. Num trabalho anterior, Kurath (1953) enumera as diferenças e semelhanças entre as danças nas várias “áreas culturais da América do Norte”. O facto de Kurath ter ficado demasiado presa à ineficácia explicativa do conceito de “área coreográfica” ter-lhe-á custado as mais contundentes críticas. Kaepler (1978), que reconhece os con-

tributos de Kurath para o estudo antropológico da dança, sobretudo no que diz respeito à sua “etncoreografia” que lhe permitiu recolher material de um grande detalhe empírico, não deixa de acusar de uma ausência de reflexão teórica de carácter antropológico e denuncia ainda as classificações das danças elaboradas por Kurath por apenas contarem com o ponto de vista do observador.

Paralelamente aos estudos sincrónicos, o modelo que preconiza que a dança é um reflexo da cultura sustentará estudos diacrónicos focalizados na análise das transformações culturais e sociais e seu efeito nas transformações das formas e funções da dança. Kealiinohomoku (1979), comparando os contextos havaiano e balinês, examina como as transformações dos padrões de vida, do sistema de crenças religiosas e da organização social, decorrentes do confronto entre forças internas e externas da cultura, foram determinantes nas transformações operadas na dança.

2) Vários autores, seguindo, se bem que de forma reequacionada e não exclusiva, a tradição do funcional-estruturalismo britânico, têm colocado o foco no contributo da dança para a manutenção da estrutura social. Jennings (1985 e 1995) mostra como entre os Temiar, na Malásia, as danças de transe têm uma importante função na libertação das tensões sociais e manutenção da harmonia. Também Middleton (1985) considera que, entre os Lugbara, do Uganda, as danças *ongo* e *abi*, realizadas em momentos de incerteza e confusão social, estão relacionadas com a redefinição e reestruturação da ordem e das categorias sociais. Ainda à luz da teoria de que a dança permite restabelecer a ordem social, Spencer (1985) interpreta as danças dos ex-guerreiros Samburu, caracterizadas pelo confronto e luta pelo prestígio, como uma forma de este grupo canalizar e se libertar das tensões existentes no seu seio, decorrentes da pressão e controlo exercido pelo grupo dos mais velhos.

3) A aproximação estruturalista forneceu também um esqueleto metodológico e teórico de análise da dança. No seu estudo sobre as danças tonganesas, kaepler (1972), usando os princípios metodológicos da linguística estrutural e as distinções *emi-etic*, realiza uma análise estrutural do movimento, identificando uma série de níveis de observação como o ‘quinema’, ‘morfoquinema’, ‘motivo’ e ‘género de dança’, e fazendo dialogar as objectivações *etic* com as construções e interpretações *emic* sobre as danças. Gell (1985), no seu estudo sobre a dança no interior da cerimónia *ida*, na aldeia Umeda, na Nova Guiné, procura perceber como é que as danças e as máscaras usadas pelos dançarinos se constituem em sistema, construindo para tal um modelo das danças como um conjunto de transformações no interior de uma armadura básica.

4) A antropologia interpretativa de Clifford Geertz, a sua atenção à experiência e o seu interesse pelos processos simbólicos e pelos afectos próprios e implícitos às acções dos actores sociais, influenciaram as mais recentes reflexões

antropológicas sobre a dança. A dança não é mais vista como um reflexo da cultura, como um suporte de inscrições que lhe são exteriores, mas antes como uma prática cultural em acto através da qual os actores sociais actualizam as suas visões do mundo e da vida. Paralelamente, e acompanhando as discussões teóricas no âmbito da antropologia sobre as representações da experiência vivida, e sobre a incorporação, alguns trabalhos mais recentes sobre o corpo, movimento e dança, opondo-se à concepção do corpo e da dança como receptáculos da cultura entendida como uma entidade abstracta, evocam realidades etnográficas do corpo em acção, ou seja, do corpo criando cultura, de forma a revelar os significados – religiosos, sociais, políticos, visões do mundo, concepção de *self* e de géneros – que ele incorpora e actualiza. São exemplos extraordinários as investigações de Novack (1990) sobre o *contact-improvisation* (contacto-improvisação), uma forma de dança entendida como parte da cultura norte-americana dos anos 60 e 70; de Cowan (1990), sobre a forma como a dança na cidade de Sohos, no Norte da Grécia, incorpora as concepções dos papéis femininos e masculinos; e de Ness (1992), sobre a forma como as três versões da dança *sinulog*, realizadas em contextos específicos na comunidade filipina de Cebu City, actualizam vários aspectos da sua vida social.

Neste breve resumo sobre alguns dos principais paradigmas de análise e interpretação da dança de que os antropólogos se têm apetrechado para compreender a dança como uma prática cultural, não nos ativemos em importantes reflexões que hoje ocupam a comunidade dos investigadores, a saber, 1) as formas de transcrever o movimento do corpo, de transformar a dança num texto escrito onde se possam ler com a maior eficácia possível os significados incorporados no movimento; 2) as diferentes formas de perceber o corpo; 3) os contributos e limites de outras objectivações da dança que relevam da integração de várias escritas disciplinares.

Mas este quadro aqui traçado, que está longe de ser exaustivo, sobre a produção antropológica da dança na segunda metade do século, serve apenas para nos introduzir à recensão do passado que nos propomos fazer neste texto. Isto é, queremos ler a literatura antropológica publicada desde os finais do século XIX até aos anos 40 deste século, detectando o que da história da actividade de conceptualização do objecto-dança na investigação antropológica, marcada por uma diversidade de capacidades de ver o mundo, se sedimentou; o que pelos seus contributos ainda hoje nos inspira; ou o que foi engolido pelos seus próprios limites analíticos e explicativos.

Veremos que, independentemente dos argumentos mais ou menos positivos que possamos invocar, a dança foi, na maioria dos casos, mencionada, não como objecto de estudo privilegiado, mas como pretexto, ou seja, a dança era sobretudo observada na medida em que pudesse contribuir para ilustrar ou confirmar as

explicações, teoricamente comprometidas, sobre a cultura e sociedade humanas. Para Ruth Benedict, a dança foi útil para ilustrar os padrões psicológicos de uma cultura; Margaret Mead mencionou a dança porque ela era directamente pertinente para a condição psicológica dos indivíduos; para Robert Lowie, a Dança do Espírito (*Ghost Dance*) mostrou-se exemplar, em virtude da sua complexidade e da sua emergência num contexto colonial, para realçar a importância do método de reconstrução histórica na antropologia; para Radcliffe-Brown, a dança, entendida como uma instituição social, explicitava a ideia de que a sociedade seria um organismo coeso e harmonioso. Mas para Franz Boas e Evans-Pritchard, legitimar a importância do estudo antropológico da dança foi uma preocupação comum, porque ambos, de maneiras distintas, mostraram que a dança é uma prática cultural de indubitável importância na vida das pessoas. Franz Boas e Evans-Pritchard elevaram a dança a um objecto protagonista da reflexão antropológica; ou seja, validaram-na como uma prática intrincada na cultura e sociedade. Evans-Pritchard foi ainda mais longe: compreendeu que o corpo produz significados que cabe ao antropólogo interpretar e que, não obstante os membros de uma comunidade guiarem as suas vidas por ideais comuns, têm desejos individuais. Que também se exprimem na dança.

AS FALACIOSAS HERANÇAS EVOLUCIONISTAS

Os que consideramos serem os primeiros contributos para uma compreensão da importância social da dança – e, logo, do interesse da disciplina de antropologia – fazem-se anunciar no início do século XX, vindos de duas filiações teóricas distintas: da antropologia cultural americana, de que Boas é pai fundador, e da antropologia social britânica. Estes contributos são também as primeiras reacções às teorias evolucionistas sobre a dança que, como veremos, a emudeceram e a depositaram num limbo. As teorias evolucionistas são então contundentemente criticadas, cedendo lugar a perspectivas radicalmente diferentes de observar, analisar, explicar ou interpretar a cultura e a dança. A inteligibilidade da dança ampliar-se-à brutalmente com esta ruptura epistemológica no pensamento antropológico.

Na esteira do esquema evolutivo da sociedade humana proposto por Morgan (1980; orig. 1877), James Frazer e Edward Tylor formularam os seus esquemas evolutivos gerais onde a dança ocupa também um lugar. Tylor fala da evolução da dança e dos propósitos que ela preenche, desde as sociedades “selvagens”, onde a dança integra os rituais mágicos; passando pelas sociedades “bárbaras”, onde a dança faz parte dos cultos religiosos; até à “civilização”, onde a dança perde as suas componentes sagradas e adquire uma forte componente de entrete-

nimento. Nas suas palavras: “Dancing may seem to us moderns a frivolous amusement; but in the infancy of civilization it was full of passionate and solemn meaning. Savages and barbarians dance their joy and sorrow, their love and rage, even their magic and religion” (1898: 296; orig. 1881).

Nesta perspectiva, o sentido de evolução da dança não era excepção ao sentido da evolução de todos os outros aspectos da cultura. A passagem de um estádio a outro seria indiciada não só pela modificação dos usos e propósitos da dança – dos sagrados (mágicos e religiosos) aos profanos e recreativos –, como também por uma progressão das formas. Estas tenderiam a evoluir a partir de níveis “mais simples”, “mais primários”, para uma complexidade e “aperfeiçoamento” crescentes de que seriam exemplo as danças na sociedade “civilizada”.

Os evolucionistas referiram-se à presença da dança nas sociedades “primitivas”, pelo facto de ela ser peça fundamental de um dos fenómenos mais caros aos antropólogos do século XIX: o ritual mágico e religioso. James Frazer (1958; orig. 1922) documentou a prática da dança em vários locais como fazendo parte dos ritos de magia homeopática realizados com a finalidade de assegurarem o êxito de expedições guerreiras, favorecerem as colheitas ou a frutificação das plantas. Um entre os inúmeros exemplos dados por Frazer refere-se aos Omaha que, quando persistem as condições climatéricas desfavoráveis às colheitas, executam danças em torno de recipientes cheios de água com a finalidade de provocar a queda das chuvas.

O material etnográfico reunido por Frazer é de uma grande riqueza. Porém, na leitura que faz da dança limita-a às suas finalidades práticas. A atribuição à dança de funções exclusivamente mágicas servia aos evolucionistas para corroborar a sua visão das sociedades “primitivas” que assentava na convicção de que as práticas mágicas eram o resultado da “mente irracional” do homem “primitivo” que se comprazia na crença “ingénua” da eficácia real da magia imitativa. Tal como o ritual mágico, a dança – que é um elemento importante do ritual – foi tida como um sintoma das emoções, como uma projecção de crenças próprias das “mentes ignorantes”.

As teses evolucionistas encontraram uma versão semelhante em algumas das histórias universais da dança. Desta herança etnocêntrica do século XIX é, sem dúvida, a dança entre as sociedades “primitivas” que ainda hoje permanece mais lesada, quer pelas visões do senso comum quer pelos enunciados deturpadores dessas histórias que insistem em alguns grandes equívocos, a saber: 1) nas danças “primitivas” toda a comunidade participa indiferenciadamente; 2) a dança “primitiva” é uma dança ritual, simples na sua forma e desprovida de valor artístico, por oposição à dança artística e teatral da sociedade ocidental; 3) as leis da imitação que governam a dança ritual são a projecção de uma mente “irracional” que se compraz na expressão e descarga de emoções primárias.

Estes equívocos sugerem-nos óbvias objecções.

1) Em qualquer sociedade, só em casos excepcionais o acesso à dança se faz de forma indiferenciada. A participação na dança pode ser ditada pela estrutura social e política, nomeadamente pela posição social do indivíduo, segundo os géneros ou grupos de idade. A participação é, portanto, diferenciada, correspondendo-lhe uma diferenciação das funções, formas e estilos de dançar. A participação pode ainda ser voluntária, esperada ou requerida. Quanto à assistência (humana ou divina), ela poderá ou não existir. Quando existe, ela pode ser restrita a determinados grupos sociais ou etários ou alargada à comunidade; pode circundar ou ser circundado pelos bailarinos; pode manter-se passiva ou ter um papel participativo no “teatro” da dança. A oposição entre dança “primitiva” = participação de toda a comunidade e dança ocidental = assistência de um grupo de especialistas que dança para uma assistência, é simplista e deturpadora.

2) A dança nas sociedades “primitivas” não tem exclusivamente um propósito mágico-ritual. Mesmo acolhendo o conceito de “instrumentalidade” de Maquet (1979; orig. 1971), referente a uma categoria específica de objectos artísticos, nomeadamente os que operam no interior de rituais com uma finalidade determinada, não deixa de ser obrigatório inventariar uma série de outros propósitos atribuíveis à dança, tais como o entretenimento, o namoro, a integração, a educação, a contestação, o reforço do poder político, etc. E mesmo admitindo que nas sociedades “primitivas” a dança encontra no ritual um dos espaços privilegiados da sua manifestação, a mera constatação deste facto é insuficiente para a compreender.

3) A ideia de que a dança “primitiva” é dirigida pelas leis naturais da expressão dos sentimentos: catarse emocional, logo, desprovida de valor artístico é um preconceito generalizado. Nesta perspectiva, a dança é vista como uma espécie de reacção natural a estados emocionais, pressupondo-se a existência de uma relação simpática entre determinados movimentos e determinadas emoções. Esta doutrina da auto-expressão encontra também eco em algumas histórias da dança universais, de que é exemplo o enunciado: “Le primitif traduit sous forme de danses les mouvements de son âme. On danse à la naissance d’un fils, aux mariages, aux funérailles et aux initiations” (Nettl. 1966: 8). Em determinadas situações e contextos, é legítimo que se atribua à dança uma função catártica. Porém, e por um lado, esta não pode ser considerada uma função exclusiva sem o risco de termos da dança uma visão excessivamente parcial que negligencia a forma e o conteúdo. Por outro lado, se a dança é uma mera expressão emocional, o que é que a distingue das expressões quotidianas de medo, tristeza ou alegria, tais como a fuga, o choro ou o riso? Qual o seu valor artístico? Qual o seu valor antropológico?

Perguntas para as quais não encontramos respostas na literatura evolucionista. Mas Franz Boas começa por dar-nos algumas soluções.

DEFINIR ARTE: O CRITÉRIO DA FORMA FIXA

Na América, a primeira metade do século XX é dominada por uma larga adesão ao particularismo histórico-cultural de que Franz Boas é pai fundador. A ênfase desloca-se de um ponto de vista evolucionista que sustentava que todas as sociedades progrediam, de forma linear e única, através de uma série de estados para outro segundo o qual cada sociedade e cultura são o resultado de uma única e particular combinação histórica. A viragem é radical e decisiva na antropologia, uma disciplina agora prioritariamente incumbida de atestar a diversidade cultural das sociedades humanas, as suas particularidades históricas, os seus processos de difusão, modificação e criação original.

Boas atesta um grande interesse pela dança, dando atenção às várias formas e funções de que esta se reveste no interior de uma mesma sociedade. A dança, que pelos evolucionistas foi tida como uma actividade incipiente colada à magia e à religião, passa a ser olhada por Boas como uma manifestação de indubitável importância em muitos momentos da vida de uma comunidade humana. Boas fala desta importância referindo-se à sociedade Kwakiutl: “(...) song and dance accompany all the events of Kwakiutl life, and they are an essential part in the culture of the people.” (1972: 10; orig., 1944).

Boas regista a dança como parte integrante das cerimónias de Inverno realizadas entre os Kwakiutl (1972; orig. 1944 e 1975; orig. 1966), descrevendo *pari passu* as performances dos dançarinos, em particular as dos dançarinos Canibais, Loucos e Ursos, pois estes desempenham um papel fundamental em várias operações rituais. Os dançarinos Loucos e Ursos, cujas danças de entretenimento intervalam a austeridade das cerimónias religiosas, são ainda, e por exemplo, incumbidos de fazer cumprir o silêncio durante a performance do dançarino Canibal, cabendo-lhes também, através de incitamentos e interpelações orais, pontuar e ordenar o desenrolar das práticas rituais de apresentação e dádiva de bens. Quanto aos dançarinos Canibais, pertencentes a uma das mais elevadas confrarias religiosas, eles desempenham um papel fundamental no processo do fenómeno religioso, económico e político que é o *potlatch*, pois para além dos sinais de riqueza que os membros de um grupo exibem com a posse de cobres, alimentos ou mantas, também a exibição pública das máscaras, dos cantos e das danças valida o direito às prerrogativas que as pessoas reivindicam para si, reafirmam o *status* de uma comunidade e dos seus membros. Ter uma dança Canibal é sinal de riqueza, e é por via desta dança que o pai do dançarino reivindica a dádiva de bens para aplacar a fúria, acalmar o frenesim daquele ente sobrenatural.

Assim, a par das ricas descrições da dança Kwakiutl, Boas avança algumas explicações sobre o papel estético, económico e religioso que a dança desem-

penha e distingue entre os propósitos religiosos e de entretenimento que num mesmo contexto a dança pode cumprir, alargando assim a perspectiva de observação da prática da dança. É ainda de realçar o interesse que Boas atesta pela gestualidade expressiva e simbólica, descrevendo minuciosamente os signos e símbolos gestuais presentes na maioria das danças Kwakiutl (1975: 372-376; orig. 1966).

É também com Boas que, pela primeira vez na literatura antropológica, a dança é abordada enquanto fenómeno artístico, ou, pelo menos, se alude à importância de uma abordagem nessa perspectiva, distinguindo a dança como forma artística do movimento associado à expressão emocional. Segundo o autor, a criação de uma forma é condição de toda a arte, logo, para que se possa chamar dança a determinada sequência de movimentos, estes têm de possuir uma forma precisa, têm de exigir, para a sua realização uma competência técnica que assim os distinga das actividades motoras por onde se solta a emoção.

“(…) without a formal element art does not exist. Technical work without fixed form does not create artistic enjoyment. In the same way violent, expressive movement born of the passion of the movement is not art. Art as an expression of feeling requires form as much as art born of the control of technical processes. If it were not selfevident we might have point out also that the passionate cry is neither poetry nor music. It is, therefore, not appropriate to call dance all the violent movements that occur in the lives of primitive people. We must reserve the term to movements of fixed form, although it may be recognized that in the height of excitement dance may turn into a formless tumult of motion (….)” (Boas. 1955: 344-346; orig. 1927).

Muito embora Boas ressalve que em certas situações, como seriam por exemplo os casos do transe e da possessão, a velocidade do fluxo do movimento da dança possa contrariar a rigidez de uma forma pré-fixada, ainda assim não consideramos que o critério da forma fixa seja totalmente válido para se designar uma série de movimentos por dança ou não-dança. Por um lado, nem sempre a dança possui formas fixas como acontece na improvisação ou nas danças de carácter informal onde as interpretações individuais são realçadas. Por outro lado, existem múltiplas operações gestuais com formas fixas que não designamos por dança, tais como a série de gestos simbólicos que certas performances rituais implicam, os gestos e movimentos relacionados com certas actividades profissionais ou, ainda, as linguagens gestuais codificadas, como as usados pelos índios da Planície da América do Norte, pelos surdos-mudos, pelos marinheiros, pelos monges, etc. Todavia, há que realçar que o critério da forma fixa introduzido por Boas constitui um contraponto precioso e contundente face às teorias da auto-expressão sob as quais tinha sido considerada a dança pelos evolucionistas.

AS EXPLICAÇÕES DE ÍNDOLE PSICOLÓGICA

Do contacto da antropologia com a psicanálise, começam a ter especial relevância as relações entre a personalidade e a cultura. Franz Boas trilhou os novos caminhos ao desejar perceber como é que a cultura age sobre o indivíduo e de que forma este reage face à acção da cultura, sugerindo que a antropologia não poderia abster-se de estudar as relações entre a psique individual e as formas de cultura. Ruth Benedict e Margaret Mead encontraram nos trilhos colocados por Boas pontos de partida para o desenvolvimento das suas (diversificadas) teorias sobre a relação entre cultura e personalidade.

Para Ruth Benedict, as culturas são entidades susceptíveis de serem padronizadas através de determinados traços psicológicos determinantes. Para o ilustrar, a antropóloga faz um retrato comparativo de todo o tecido cultural dos Zuñi, do Novo México, e dos Kwakiutl, do Canadá, usando a polaridade apolíneo-dionisíaco, tipos psicológicos que Benedict foi buscar à *Origem da Tragédia* de Nietzsche. A dança de ambas as culturas é também retratada e comparada, na medida em que esta prática cultural é um dos elementos mais visíveis da expressão daquelas configurações emocionais. A dança entre os Pueblo é considerada, tal como toda a cultura Pueblo, calma, equilibrada e comedida, por oposição à dança Kwakiutl que é excessiva, extática, frenética.

Perhaps no people in North America spend more time in the dance than the South-West Pueblo. But their object in it never is to attain self-oblivion (...) the dance, like their ritual poetry, is a monotonous compulsion of natural forces by reiteration (...) They are bent not at all upon an ecstatic experience, but upon so throughgoing an identification with nature that the forces of nature will swing to their purposes (...) Like most of the American Indians, except those of the South-West Coast were Dionysian. In their religious ceremonies the final thing they strove for was ecstasy. The chief dancer, at least at the high point of this performance, should lose normal control of existence (Benedict. 1971: 66-127; orig. 1934).

Benedict interessou-se essencialmente por encontrar na dança traços que ilustrassem a oposição apolíneo-dionisíaco, de forma a sustentar as suas explicações de índoles psicológica e configuracionista. Mas como se explicam as diferentes tendências psíquicas expressas naquelas danças de características opostas? A explicação implícita no trabalho de Benedict é inconclusiva e circular: os padrões de cultura determinam a personalidade dos indivíduos que, por sua vez, configuram a cultura. A leitura que Benedict faz das danças Pueblo e Kwakiutl suscita-nos algumas considerações críticas.

Em primeiro lugar, os Kwakiutl não executam exclusivamente danças que visam o estado de transe tal como atestam as descrições de Franz Boas, material

etnográfico de que a própria Benedict se serviu. O transe parece ser apanágio de certas danças religiosas como as do Canibal, do Urso ou do Lobo. Nas danças informais realizadas pelos jovens, nas pantomimas teatrais ou nas danças guerreiras, entre outras, o transe e a euforia disruptiva das primeiras danças não estão presentes. Em segundo lugar, e sendo etnograficamente reafirmado que as características estilísticas básicas do padrão do movimento das danças Pueblo são a formalidade, o controlo, a repetição e a simplicidade (Sweet. 1985), isso não impede que a sua execução transporte os bailarinos e espectadores a outros níveis dos estados de consciência. A intensidade a nível psico-fisiológico que a dança produz não é apenas medida pelas formas visíveis dos seus movimentos, mas também, e sobretudo, pela experiência emocional que ela veicula. Podem conduzir ao transe ao êxtase não só os movimentos estrebuchantes e vigorosos do corpo como também os movimentos mais contidos, repetitivos e mínimos que se acumulam progressivamente.

A aproximação do particularismo histórico americano à psicanálise e, em particular, as suas ressonâncias na forma como então a dança se constitui como objecto de estudo ecoam também no trabalho de Margaret Mead. Tendo realizado um dos seus trabalhos de campo nas Ilhas Samoa e interessada nos processos de endoculturação, na forma como as personalidades dos indivíduos reagem, positiva ou negativamente, aos constrangimentos da cultura, Mead considera que é no momento da dança que melhor se podem observar os métodos de educação e melhor se podem perceber quais os factores que contribuem para a formação do carácter das crianças e jovens samoanos.

Numa sociedade onde a diferenciação social e sexual é fortemente marcada – o que também se exprime na unidade e rigor das danças formais em que homens e mulheres dançam separadamente e de formas diferentes – e onde as crianças se encontram sujeitas a uma rigorosa subordinação aos mais velhos, as danças informais são o palco onde a liberdade e o individualismo são excepcionalmente tolerados e até apreciados. É neste quadro social que, segundo Margaret Mead, a dança cumpre para as crianças uma importante função educativa e integrativa. É isto por duas razões fundamentais: “In the first place it effectively offsets the rigorous subordination in which childrens twofold (...) The second influence of dance is its reduction of the threshold of shyness” (1981: 97-98; orig. 1928).

No contexto samoano, as danças informais desempenham um importante papel na formação da personalidade das crianças, na medida em que a exibição das crianças face a um público que as estimula com exclamações encorajantes contribui para reduzir a sua timidez. Estas danças têm também uma importante função catártica porque constituem a ocasião de excepção onde é permitido aos mais novos a expressão livre e individual. Esta espontaneidade, tolerada na dança, modera e atenua o estado de vigilância repressiva a que as crianças estão sujeitas

por parte dos mais velhos que não se coíbem, em qualquer momento do quotidiano, de lhes lançar admoestações e advertências punitivas. Um segundo exemplo de permissividade nas danças informais é ainda a possibilidade que os jovens têm de exhibir com presunção o seu virtuosismo e habilidade, já que a maturidade precoce é, na vida quotidiana, pouco apreciada e mesmo rejeitada. Na dança, pelo contrário, verifica-se a tendência de favorecer os melhores e a excepcionalidade das suas capacidades é acolhida com ovações.

Foi importante, e até aí inédito, o contributo de Margaret Mead para a compreensão de que a dança pode desempenhar um papel educativo e integrativo.

A IMPORTÂNCIA DA RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA

Franz Boas foi um defensor incondicional da importância dos estudos históricos particulares para averiguar também o significado das manifestações artísticas, pois todos os fenómenos culturais são o resultado de “historical happenings” (1955: 1; orig. 1927). Mas é Robert Lowie (1952; orig. 1924), discípulo de Boas, que, no que diz respeito ao estudo da arte, ilustra a importância da reconstrução histórica através da análise de uma manifestação artística particular: a Dança do Espírito (*Ghost Dance*) realizada pelas tribos indígenas da América do Norte. A sua investigação histórica sobre a Dança do Espírito tinha como finalidade ilustrar a teoria de que as considerações de ordem psicológica e emocional seriam insuficientes para explicar o fenómeno religioso na diversidade das suas crenças e práticas.

A realização da Dança do Espírito, cuja origem data de 1889, surge integrada no movimento de revolta dos índios contra a destruição da cultura nativa, o genocídio e a aniquilação do búfalo. Neste contexto de desolação e angústia, a mensagem profética contida na Dança do Espírito trazia a esperança de que a antiga forma de vida tribal seria restaurada, de que os búfalos retornariam às pradarias e de que o homem branco seria destruído. A mensagem foi difundida por um homem chamado Wovoka que, durante o sono entrou em contacto com os seus companheiros mortos e com Deus que, depois de lhe mostrar os modos de vida antigos e lhe revelar a Dança do Espírito, lhe disse que se esta dança fosse executada em intervalos regulares e ao longo de vários dias consecutivos, a paz regressaria à sociedade indígena. Através desta dança de transe era então proporcionado aos dançarinos a mesma visão proporcionada a Wovoka dos antigos modos de vida, costumes, tradições, das antigas danças e jogos que no mundo dos mortos ainda reinavam.

Apesar desta dança encerrar motivações de ordem psicológica e emocional, tal facto “leave the greater part of the story unexplained” (*ibidem*: 190). Uma

entre as várias questões que Lowie levanta sobre a Dança do Espírito diz respeito à assimilação generalizada por parte de todas as tribos das Planícies deste novo culto. Para perceber este fenómeno, Lowie socorre-se do método de reconstrução histórica que, segundo o autor, é o único eficaz para para o reconhecimento da especificidade de uma cultura, explicando que apesar de algumas diferenças registadas nas formas do culto nas diferentes tribos, a receptividade generalizada advém do facto de a forma como é elaborada a mensagem de Wovoka estar directamente relacionada com a visão do mundo dos Índios das Planícies. Uma das grandes tradições desta cultura é a concepção da revelação através de um poder sobrenatural, da criação como resultado de uma inspiração. A Dança do Espírito aderia em absoluto a esta concepção. As novas ideias assimiladas ao sistema religioso nativo eram o regresso dos mortos e a restauração das formas de vida antigas. Segundo Lowie, é esta relação entre a concepção nativa do mundo e a concepção veiculada pela Dança do Espírito que confere à prática desta manifestação um carácter particular e a diferencia de todos os cultos realizados em qualquer outra parte do mundo.

O método proposto por Lowie para a compreensão da Dança do Espírito prova quão ingénuo é o aforismo que sustenta que a dança entre as sociedades “primitivas” ligada à religião funciona apenas como uma forma de libertar os homens do medo ou da angústia, e evidencia a simplicidade da categorização de índole psicologizante de Benedict para quem a Dança do Espírito seria exemplar da tendência dionisíaca das tribos da América do Norte (1971: 66; orig. 1934).

DANÇAR: UMA NECESSIDADE BIOLÓGICA OU UMA FUNÇÃO SOCIAL

A escola britânica de antropologia social opôs-se aos erros acumulados pelo evolucionismo por uma via diferente da antropologia cultural americana. A luta seria contra os mesmos equívocos gerados pela procura das regularidades diacrónicas, mas enquanto que na América o interesse se centrava sobretudo na cultura, entendida enquanto produto material e mental, e na forma como o indivíduo se relacionava com ela, em Inglaterra, a ênfase é colocada na sociedade e na forma como os agentes sociais se relacionam no seu interior.

Malinowski entende a cultura como um “instrumento” secundário e artificial que visa a satisfação das necessidades biopsicológicas do homem. A análise que Malinowski designou por funcional tenta “definir a relação existente entre uma realização cultural e uma necessidade humana, básica e derivada” (1975: 44; orig. inglês 1944). É na necessidade biológica básica da “actividade” que, para Malinowski, se enraíza culturalmente a dança, assim como o jogo, o desporto, as

festividades. Numa referência muito tímida e superficial à dança, o autor admite que esta manifestação, tal como as outras actividades artísticas e recreativas, constituíam uma das excepções em que a instrumentalidade se realizava na própria actividade, ou seja, se, por um lado, os sistemas de actividades corporais ligadas à economia, à exploração do ambiente, etc., estavam relacionadas com acções musculares orientadas e determinadas pelo sistema nervoso, por outro lado, aqueles sistemas de actividades eram instrumentais na medida em que visavam a satisfação de outras necessidades básicas e derivadas que determinavam a institucionalização. Na dança e nas actividades recreativas, pelo contrário, o autor considera que a “actividade regulada e estabelecida, muscular e nervosa, torna-se um fim em si mesma (*ibidem*: 102).

Ao considerar a dança como a mera expressão de uma necessidade biológica, Malinowski neutraliza o papel desta actividade no interior da sociedade, pelo que não é de estranhar que na sua obra etnográfica a dança seja raramente mencionada. Uma das raras excepções a este silêncio são as linhas descritivas que Malinowski dedica à dança no contexto do *milanala*, um cerimonial festivo trobriandês que é um momento de pausa e de entretenimento após o cultivo dos jardins (1948: 151-152), mas sem avançar qualquer reflexão sobre o seu papel.

É com Radcliffe-Brown que, na antropologia britânica, se começa por reconhecer a importância da dança no interior da sociedade. Para Radcliffe-Brown, a sociedade, ou melhor, a estrutura social é entendida como um todo coeso e harmonioso edificado a partir das relações orgânicas, solidárias e reguladas por normas precisas que se estabelecem entre os indivíduos (1976; orig. 1952). E a dança seria uma instituição social que, como procura demonstrar o antropólogo a partir da sua análise da dança nas Ilhas Andaman, contribui para o funcionamento e manutenção do equilíbrio desse organismo vivo que é a estrutura social.

Para Radcliffe-Brown, uma das primeiras funções sociais da dança é a manutenção da unidade e harmonia entre os indivíduos.

The dances produce a condition in which the unity, harmony and concord of the unity are at a maximum and in which they are intensely felt by every member. It is to produce this condition, I would maintain, that is the primary social function of the dance (1922: 252).

Pelo bem-estar colectivo que proporciona, pelo poder contagiante do ritmo, da melodia e do movimento enérgico e acelerado dos corpos, a dança, segundo o autor, activa em cada indivíduo o sentido da unidade do grupo social, facto pelo qual se pode compreender o papel fundamental que entre os habitantes das Ilhas Andaman a dança desempenha em ocasiões sociais como as reuniões regulares que se realizam entre grupos diferentes ou as cerimónias em que, após uma

guerra, se oficializava o fim das hostilidades e se fazia a paz. Nesta última ocasião, a dança tinha também uma função expiatória e catártica: para além de mediar a instauração da amizade entre a parte agressora e a parte ofendida, estas danças eram também o momento para se resgatar o erro e a ofensa. A descrição que Radcliffe-Brown faz da acção gestual durante a dança é elucidativa: os dançarinos dividem-se em dois grupos dispostos frente a frente; o grupo ofendido expressa o seu sentimento agressivo para com o outro grupo através de gestos ameaçadores, gritos e exclamações que desafiam respostas ofensivas por parte do oponente, mas, desta parte, a quietude e a ausência de expressões de medo ou ressentimento exprimem a passividade e o desejo da paz. Assim se libertam emoções encurraladas: “anger appeased dies down; wrongs expiated are forgiven and forgotten; the enmity is at an end” (*ibidem*: 238).

Também o facto de antes de uma batalha, que exige que o grupo actue como um todo coeso e disciplinado, ter sido costume dançar-se, constitui para Radcliffe-Brown um outro exemplo de como através da dança os indivíduos exercitavam o sentido de unidade social do grupo. Uma outra função das danças guerreiras de igual relevância na preparação dos indivíduos para uma expedição guerreira é de ordem psico-fisiológica, pois o estado de excitação que a dança produz influencia de forma determinante a qualidade da luta dos guerreiros.

A realização individual na dança é, para Radcliffe-Brown, negligenciada em prol da expressão social que parece ter uma existência independente da conduta dos indivíduos. Apesar de reconhecer que os andamaneses apreciavam o virtuosismo pelo valor e força pessoal que conferia ao dançarino, Radcliffe-Brown acaba por afirmar que, nestas danças, o individualismo era anulado pela consciência colectiva fortemente encarnada em cada indivíduo.

O grande contributo de Radcliffe-Brown para o estudo antropológico da dança que seria decisivo em posteriores investigações antropológicas britânicas sobre a dança, como veremos adiante, é o reconhecimento de que a dança é um fenómeno social de grande relevância na vida das comunidade pela experiência colectiva que proporciona. Mas, porque congeminada no quadro de uma concepção homeostática da sociedade, a análise de Radcliffe-Brown exclui a possibilidade empírica de a dança possuir elementos não funcionais; não conta com outros aspectos fundamentais como a forma e o significado dos movimentos; nem considera a desordem e o conflito existentes na sociedade.

A organização não existe sem a desorganização, sem o conflito, sem a desagregação temporária, como o mostraram Evans-Pritchard, Gluckman ou Turner. Gluckman (1963 e 1973: orig. 1956) viu no ritual a expressão do conflito e do desajustamento e a afirmação de que apesar do conflito havia unidade, observando que os rituais africanos são frequentemente organizados para sublinhar, através de formas que exageram os conflitos reais, a existência de desarmonias sociais. Também

Turner (1957) analisou os “dramas sociais” numa aldeia Ndembu, detectando a existência de quatro fases de desenvolvimento – quebra, crise, acção de reparação e reintegração –, mostrando como agem as tendências sociais para a contradição e oposição.

A EXPRESSÃO INDIVIDUAL NA DANÇA

Seis anos após a publicação de “The Andaman Islanders”, de Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard publica um texto sobre a dança entre os Azande (1965; orig. 1928) onde alarga e modifica os pontos de vista de Radcliffe-Brown, dando da dança uma perspectiva mais refinada e descomprometida da rígida grelha teórica a partir da qual Radcliffe-Brown a tinha explicado.

Evans-Pritchard partilha com Radcliffe-Brown a ideia de que a dança é uma instituição social, observando que, naquele contexto cultural, as danças colectivas têm uma função social equilibradora e reguladora: canalizam as forças do sexo num sentido socialmente desejável.

The dance therefore also belongs to that group of social institutions which allow sexual play to a moderate and discreet extent, the functions of which are to canalize the forces of sex into socially harmless channels, and by doing so to assist the process of selection and to protect the institutions of marriage and the family (*ibidem*: 176).

Mas, para Evans-Pritchard, o conceito de função social da dança não está encurralado numa ideia organicista da sociedade; a dança não está ao serviço da sociedade entendida enquanto força constrangedora dos indivíduos. Pelo contrário, a dança é o resultado dos indivíduos concretos que compõem a sociedade, dos seus desejos comuns, mas também dos seus desejos individuais, da sua intervenção diferenciada. Radcliffe-Brown via a dança como uma actividade onde reinava uma perfeita harmonia; onde a vaidade, o desejo e as paixões individuais não tinham lugar para se manifestar. Evans-Pritchard redefine este ponto de vista, introduzindo um outro elemento de extrema importância na observação e análise da dança da cerveja (*gbere buda*): os “motivos” do movimento dos corpos. Elemento empírico a que Radcliffe-Brown não atendeu e que permitiu a Evans-Pritchard não só perceber que a dança incorpora as formas de organização social como também refutar a ideia de que a experiência do grupo e a consciência colectiva anulariam a experiência individual e a consciência da individualidade.

Na observação e descrição dos motivos da dança, Evans-Pritchard faz intervir o factor idade e o estatuto dos indivíduos na forma como os corpos reagem, com movimentos mais ou menos expansivos, ao ritmo da música. Assim, os

movimentos das crianças e dos jovens tendem a ser mais compulsivos do que o dos adultos e velhos, estes últimos preferindo muitas vezes ficar apenas sentados a observar a dança. Paralelamente, Evans-Pritchard descreve os padrões espaciais da dança da cerveja e a localização dos indivíduos no espaço onde a dança acontece: homens em círculo, mulheres dispostas no exterior desse círculo e as crianças que fora do limite do círculo se colocam onde quer que lhes apeteça. Estes refinamentos analíticos, que respondem às questões quem dança, como dança e onde dança, são de extrema importância pois permitem compreender as formas de organização social.

Recorrendo, uma vez mais, aos motivos dos movimentos da dança, Evans-Pritchard acentua a grande latitude da manifestação da individualidade na dança Azande, fazendo realçar a forma livre como cada corpo reage à música e se movimenta dentro de um ritmo comum a todos os dançarinos. Esta manifestação da individualidade na dança está também associada ao facto de esta favorecer um certo relaxamento das regras sociais, permitindo uma fruição sem restrições. Contudo, ressalva Evans-Pritchard, esta permissividade pode activar tendências egoístas que tendem a criar conflitos. Por exemplo, quando algum dos dançarinos ultrapassa os limites da liberdade sexual, quando alguns indivíduos, actuando como solistas, se exibem demasiado, ou quando alguém não reage bem ao tom satírico das letras das canções que acompanham as danças, podem gerar-se situações de rivalidade e disputas desagradáveis. Quando estas vicissitudes põem em causa a harmonia da cerimónia, esta é rapidamente restaurada pela própria máquina social apetrechada com um mecanismo para precaver a desordem: a liderança. É ao líder (*bayango*) da dança e regente das canções que cabe arbitrar o desenrolar da dança e organizar todas as actividades cerimoniais.

Indiscrição, competição, provocação ou embriaguez, tais são situações que desencadeiam conflito consideradas por Evans-Pritchard que argumentam contra a visão de Radcliffe-Brown de uma sociedade homeostática. Evans-Pritchard tem em conta a expressão concreta dos indivíduos, pois são eles que fazem a cultura, e reconhecer a existência do conflito como factor normal no funcionamento da sociedade. Este é um contributo de indubitável importância para o estudo antropológico da dança.

Num trabalho posterior, Evans-Pritchard (1976; orig. 1937), debruçando-se sobre a dança do curandeiro Azande, alude ao simbolismo do corpo. Pode mesmo dizer-se que Evans-Pritchard entende o corpo como sujeito, agente produtor de sentidos, os quais cabe ao antropólogo não explicar, mas interpretar (defendendo a interpretação sobre a explicação, Evans-Pritchard antecipa a perspectiva que Geertz viria a popularizar nos anos 70). Relativamente àquele ritual mágico de cura Azande, Evans-Pritchard já não está interessado nas suas funções, mas antes em entender a sua simbologia: “every movement in the dance is as full of meaning

as speech” (*ibidem*: 89). Cada gesto e movimento expressam a luta, parcialmente directa e parcialmente simbólica, que o curandeiro trava com os poderes maléficis da bruxaria.

The full meaning of a seance as a parade against witchcraft can only be grasped when this dancing is understood. An observer who recorded only questions put to the witch-doctors and the replies which they gave would leave out the whole mechanism by which the answers themselves. A witch-doctor dances the questions” (*ibidem*: 89).

Evans-Pritchard não se coloca numa posição de explicar o carácter utilitário das crenças e práticas mágicas ou de explicar a forma como os comportamentos produzem respostas funcionais às exigências da sobrevivência colectiva. O antropólogo revela-se mais interessado em tornar inteligível o sentido das crenças e das práticas da magia Azande através do reconhecimento da dimensão simbólica que as governa.

No caso de Radcliffe-Brown, pelo contrário, foi o não reconhecimento da dimensão simbólica da dança que o impossibilitou de encontrar um sentido para determinadas danças mágico-rituais realizadas entre os Andaman. São danças que o autor descreve como sendo uma espécie de representações dramáticas e pantomímicas, nas quais os dançarinos representam seres sobrenaturais. Danças que Radcliffe-Brown disse não entender e não poder explicar (1922: 164-165).

OBRAS REFERENCIADAS

- BENEDICT, Ruth. 1971 (orig. 1934). *Patterns of Culture*. London: Routledge.
- BOAS, Franz. 1955 (orig., 1927). *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- 1972 (orig. 1944). “Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America”. In Franziska Boas (ed.). *The Function of Dance in Human Society*. New York: Dance Horizons.
- 1975 (orig. 1966). *Kwakiutl Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- COWAN, Jane K. 1990. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- EVANS-PRITCHARD, E. 1965 (orig. 1928). “The Dance”. In *The Position of Women in Primitive Societies and other Essays in Social Anthropology*. pp. 165-180. London: Faber and Faber.
- 1976 (orig. 1937). *Witchcraft, Oracles and Magic Azande*. London: Oxford University Press.
- FRAZER, James G. 1958 (orig. 1890). *The Golden Bough*. New York: Macmillan.
- GELL, Alfred. 1985. “Style and meaning in Umeda Dance.” In Paul Spencer (ed.). *Society and the Dance*. pp. 183-205. Cambridge: Cambridge University Press.
- GLUCKMAN, Max. 1963. *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen and West.
- 1973 (orig. 1956). *Custom and Conflict in Africa*. Oxford: Basil Blackwell.

- JENNINGS, Sue. 1985. "Temiar and the maintenance of order". In Paul Spencer (ed.). *Society and the Dance*. pp. 47-63. Cambridge: Cambridge University Press.
1995. *Theatre; Ritual and transformation. The Senoi Temiar*. London: Routledge.
- KAEPPLER, Adrienne. 1972. "Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance." In *Ethnomusicology*. 16 (2): 173-217.
1978. "Dance in Anthropological Perspective". In *Annual Review of Anthropology*. N 7: 31-49.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. 1979. "Culture Change: Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture". In John Blacking, Joann Kealiinohomoku (eds.). *The Performing Arts. Music and Dance*. pp. 47-64. New York: Mouton Publishers.
- KURATH, Gertrude P. 1953. "Native Choreographic Areas of North America". In *American Anthropologist*. Vol. 55: 60-73.
1956. "Choreology and Anthropology". In *American Anthropologist*. Vol. 58: 177-179.
- LOWIE, Robert. 1952 (orig. 1924). *Primitive Religion*. New York: Grosset and Dunlap.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1948. *Magic, Science and Religion*. London: Beacon Press.
- 1975 (orig. inglês 1944). *Uma Teoria Científica da Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MAQUET, Jacques. 1979 (orig. 1971). *Introduction to aesthetic anthropology*. Malibu: Undena Publications.
- MEAD, Margaret. 1981 (orig. 1928). *Coming of Age in Samoa*. London: Penguin Books.
- MIDDLETON, John. 1985. "The dance among the Lugbara of Uganda". In Paul Spencer (ed.). *Society and the Dance*. pp. 165-182. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORGAN, Lewis. 1980 (orig. inglês 1877). *A Sociedade Primitiva*. Lisboa: Editorial Presença.
- NETTL, Paul. 1966. *Histoire de la Danse et de la Musique de Ballet*. Paris: Payot.
- NESS, Sally Ann. 1992. *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- NOVACK, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- RADCLIFFE-BROWN, A. 1922. *The Andaman Islanders*. London: Cambridge University Press.
- 1976 (orig. 1952). *Structure and function in primitive society*. London: Routledge and Kegan Paul.
- ROYCE, Anya P. 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.
- SPENCER, Paul. 1985. "Dance as anthesis in the Samburu discourse". In Paul Spencer (ed.). *Society and the Dance*. pp. 140-164. Cambridge: Cambridge University Press.
- SWEET, Jill D. 1985. *Dances of the Tewa Pueblo Indians*. Santa Fe: School of American Research Press.
- TURNER Victor. 1957. *Schism and continuity in an African society. A study of Ndembu village life*. Manchester: University Press.
- TYLOR, Edward. 1898 (orig. 1881). "Arts of Pleasure". In *Anthropology*. pp. 287-308. New York: D. Appleton and Company.