

tradução



*A Dança*¹

Edward Evan Evans-Pritchard

Nos relatos etnológicos, confere-se à dança um lugar que não faz jus à sua importância social. Ela é quase sempre percebida como uma atividade independente e é descrita sem referência ao contexto de sua existência na vida nativa. Essa abordagem desconsidera muitos problemas como a composição e organização da dança e oculta sua função sociológica.

Uma breve análise de uma dança africana mostrará que sua estrutura é bem diferente daquela da dança europeia moderna. Também, quando se trata de uma dança pequena, e de modo ainda mais notável quando centenas de pessoas dela participam, a dança requer uma forma estereotipada, um modo prescrito de realização, atividades coreografadas, liderança reconhecida e regulação e organização elaboradas. Se estes problemas não estiverem na mente do observador, talvez ele nos dê uma descrição interessante, mas não terá feito um relato detalhado de grande valor para o trabalho teórico.

A dança possui também funções psicológicas e fisiológicas reveladas apenas por uma descrição acurada. É essencialmente uma atividade coletiva, e não individual, e devemos explicá-la, portanto, em termos de função social, o que equivale a dizer que devemos determinar qual é o seu valor social. Aqui, novamente, o observador despreparado de uma dança nativa, mesmo sem ter o olhar distorcido e pejorativo, está tão pouco acostumado a considerar as instituições à luz de seu próprio valor funcional, que ele frequentemente não oferece ao pensamento teórico a ocasião de estimar a significância da dança.

No presente artigo, realizo uma análise condensada de uma dança da nação Azande seguindo o percurso sugerido acima. Os Azande² estão sob o domínio de três

¹ Tradução de "The Dance," artigo publicado originalmente em inglês em *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 1, nº 4 (oct., 1928), pp. 446-462. Gostariamos de agradecer ao International African Institute pela permissão para publicar esta tradução e, em especial, a Stephanie Kitchen, que tratou gentilmente de examinar o pedido. Tradução de Igor Mello Diniz (PPGSA/UFRJ).

² Para relatos gerais sobre os Azande, ver Lagae, "Les Azande ou Niam-Niam," 1926, e Larken, "An account of the Zande," In: Sudan Notes and Records, Julho de 1926.

administrações europeias. A maioria deles vive nos distritos nortistas do Congo Belga, mas podem também ser encontrados nas províncias de Bahr-el-Ghazal e Mongalla, no Sudão Anglo-Egípcio e na província de Ubangi-Shari da África Franco-Equinocial. Os Azande de que trato neste artigo vivem no Sudão Anglo-Egípcio.³

Há um grande número de danças Zande. Algumas destas são regionais, outras agora já não são mais realizadas, mas ainda são lembradas pelos homens mais velhos e reconstituídas se for pedido a eles que o façam. Há danças que acompanham os tambores, danças que acompanham o xilofone, danças que acompanham instrumentos de corda, e danças que não são acompanhadas por instrumentos musicais. Existem danças especiais para cerimônias de circuncisão, outras especiais para as várias sociedades secretas, outras especiais para filhos de chefes, outras restritas às mulheres ou, por exemplo, para cerimônias funerárias e outras que são realizadas apenas como acompanhamento do trabalho econômico. Não tenho espaço em um artigo tão curto para traçar uma classificação das tantas diferentes formas de dança encontradas entre os Azande; irei, portanto, me restringir a uma análise das principais facetas de um tipo de dança, aquela que é acompanhada por tambores e é conhecida como *gbere buda* (a dança da cerveja).

MÚSICA. Os elementos que compõem a *gbere buda* são música, canto e movimento muscular. Quaisquer destes elementos sem os outros seriam inconcebíveis nessa dança, mas é difícil compreender a forma como eles se articulam.

A música é feita pelos grandes gongos de madeira, e por tambores de madeira revestidos de couro na parte superior. O gongo de madeira tem a aparência de um búfalo, com pernas, rabo, cabeça e chifres. Quando o vento sopra no oco de seu corpo cavado, ele muge como um búfalo. Estes gongos variam consideravelmente em tamanho, alguns chegando a quatro ou cinco pés de distância do chão. Cada um é feito de um único tronco e pode levar de dois a três meses para ficar pronto. Ao longo de seu topo ou de sua parte traseira, corta-se uma fenda estreita e os dois lados são cavados desigualmente a partir da fenda. O instrumentista senta na extremidade do rabo do gongo e bate nele com baquetas, cujas pontas são envolvidas em couro, formando uma maça que protege o entalhe feito na madeira. Ele segura cada baqueta em uma mão e acerta o gongo com batidas curtas ou longas. Pode bater com as duas baquetas

³ Minha expedição ao Sudão foi possibilitada pela generosidade do governo do Sudão Anglo-Egípcio e por uma verba governamental concedida pela Royal Society. Agradeço a confiança do Laura Spelman Rockefeller Memorial Fund pela assistência adicional.

simultaneamente ou usá-las em ritmo alternado. O volume do som pode ser regulado (a) pela batida em um dos lados ao invés do outro, já que as cavidades são talhadas em profundidades diferentes; (b) pela distância existente entre o ponto da batida e a fenda; (c) pelo posicionamento de uma das pernas do instrumentista sobre a fenda; a perna é levantada quando se dobra o joelho, ou abaixada quando se alonga o joelho abrindo ou fechando então a abertura na extensão almejada; (d) pela força com a qual se bate no gongo.

Os tambores de couro ficam a três ou quatro pés de altura do chão. Uma tora de madeira cavada por dentro e a pele de um animal é bem esticada sobre cada extremidade. A ponta em que se bate é mais larga do que aquela que apoia o instrumento no solo, e o tambor afina levemente do topo para baixo, como um cone. Geralmente, o tambor é seguro entre as pernas e bate-se nele com as palmas das mãos, com batidas longas e curtas. O uso desses dois instrumentos musicais significa que há, já na partida, uma dupla divisão do trabalho na dança. Deve haver um homem para o *gugu* (o gongo) e um para o *gaza* (o tambor de couro).

CANTO. Além da música do gongo e do tambor, existe a música da voz humana. Como não possuía um aparelho fonográfico e tenho pouco conhecimento musical, devo referir-me ao canto de uma maneira bem geral.⁴ Para os nossos objetivos, o canto pode ser dividido em dois, ou mais precisamente três, aspectos: a melodia ou sucessão de notas em uma sequência rítmica, os significados ou valores fonéticos em sua cena contextual, e a condição do cantor, que inclui o timbre da voz e a variedade de movimentos musculares.

Por razão já explicitada, não entrarei na questão da melodia. Em qualquer melodia Zande, há apenas uma pequena gama patamares. Ao ouvido destreinado, as melodias africanas parecem ter muito pouca variação, o que indubitavelmente não é o caso, e geralmente a diferença entre as melodias é estimada pelo seu grau de semelhança com canções europeias. Em tais circunstâncias, agravação dos sons é o único recurso confiável. As melodias são transitórias, poucas duram mais do que uma ou duas estações, após as quais perdem a popularidade e tornam-se criações totalmente perdidas.

⁴ Para considerações gerais a respeito da música negra africana por parte de um especialista, ver E.M. von Humboldt sobre *Música Negra Africana* neste periódico, vol.1, n.1. Trabalhos acurados sobre música só podem ser feitos com o uso de aparelhos de gravação. Tentei, no barco a vapor durante a volta para casa, com dois músicos e dois instrumentos, reproduzir as notas musicais dos cantores Azande. A tentativa fracassou.

Ou pode ser que apenas as canções sejam transitórias, ao passo que as melodias existam sempre, em combinação com diferentes temas.

Todas estas canções possuem significado, mas o nível de significado varia. Seu significado é indubitável em seu contexto na mente de seu criador, pois se referem a pessoas ou eventos que ele conhece. O significado expresso por aqueles que cantam ou escutam a canção depende do quanto estes estão familiarizados com as pessoas ou os acontecimentos neles referidos. Não tive dificuldade em obter do autor um comentário claro, mas com frequência as outras pessoas, mesmo quando conheciam e cantavam as canções, tinham apenas uma ideia muito vaga a respeito do seu significado. O significado, em ambas as suas qualidades de som e de sentido, passa por várias modificações fonéticas e gramaticais. Falando de modo geral, podemos dizer que é a melodia e não o significado que importa ou, como no linguajar comum, é a harmonia que conta, e não as palavras.⁵

Entretanto, não devemos esquecer que a canção é, com frequência, uma arma dotada de algum poder. Um criador de canções perspicaz e popular é respeitado pelo talento que tem e pela habilidade que possui de ridicularizar seus inimigos. Serve também como órgão de lei, no sentido amplo do termo, como um *corpus* de sanções coercitivas, repreende o homem que ofendeu a opinião pública, gratifica os que se distinguiram e enaltece os chefes.

Já falamos sobre melodia e significado, apenas restando agora direcionar a atenção sobre a condição do executante ou do *performer*. O cantor produz a melodia com suas mãos como quando as seguramos para chamar alguém que está distante e ele acompanha sua execução com uma variedade de movimentos musculares que são bem diferentes dos movimentos estereotipados da dança. Cantar, seja numa dança ou fora dela, é inconcebível sem as reações musculares correspondentes. Elas são partes tão integrais da melodia quanto as palavras.

Ora, tais canções da dança da cerveja têm uma estrutura especial. Como a maioria das canções africanas elas são antífonas, ou seja, são cantadas por um solista e um coro. Na verdade, nas canções da dança da cerveja Zande deve-se distinguir dois coros, mas explicarei tal fato depois. Cada canção possui um verso de abertura cantado

⁵ E.M. von Humboldt chamou a atenção para a escrita de palavras africanas em hinários europeus por parte dos missionários. O resultado é invariavelmente insatisfatório. As formas musicais europeias, assim como as árabes, são bem incongruentes para o ouvido africano. Os nativos sempre cantam o hino fora de tom. É impossível traduzir as palavras de um hino para uma língua africana sem que se faça uma paródia infeliz de seu significado. Por fim, movimentos musculares correlatos, que são um acompanhamento essencial de todas as canções africanas são deixadas de lado no canto de hinos.

pelo solista (*undu*) e pelo coro (*bangwa*). Se houver muitos versos, então o solista começa o *undu* seguinte enquanto o coro ainda está terminando o *bangwa*. Essa sobreposição é um aspecto comum a todas as canções deste tipo. Darei o exemplo de uma canção para mostrar a divisão de coro e solo.⁶

Ungu: wili Bagurunga ke ja mi na di li mi dua kina
Nderugi li angba ti li ni lengo du a du
Tamamu ka wira kina na Kwamba

Bangwa: nina ooo oōō akoooo oōō mi bi pai mbataija
Gbaria tunotuno gbariai ni gbunga ba

Undu: O filho de Bagurunga disse que vou me casar,
e que vou construir uma cabana
Eu realmente a amo, amo-a de verdade.
Ela se parece muito com a mãe Kwamba.

Bangwa: Mãe ooo oōō pesar ooo oōō Eu vejo algo à frente
O assentamento do governo é tão, tão longe
O assentamento do governo é tão distante (em inglês, *long*)

Os Azande distinguem aquilo que chamam de *sima* do solo e do coro. No momento, não estou certo a qual parte de uma canção o *sima* geralmente se refere, mas ao menos às vezes ele está ligado ao solo repetido como um coro. Assim, na canção acima, se o solista canta de *wili* até *Kwamba* e todo esse trecho é repetido pelo coro, ou se canta o verso em partes, cada uma delas sendo repetida então pelo coro, então esta parte da canção seria o *sima*. Logo, algumas canções são divididas em três partes, *undu*, *sima* e *bangwa*.

A canção acima, apresentada como exemplo, pode ser arranjada metricamente. Se escrevêssemos de modo que o fim de cada linha representasse a pausa dada na forma cantada, ela seria lida assim:

*wili Bagurunga /ke ja mi na di li /mi dua kina nderugi/li angba ti li ni
lengo /
du a du tamamu / ka wira kina na Kwamba /*

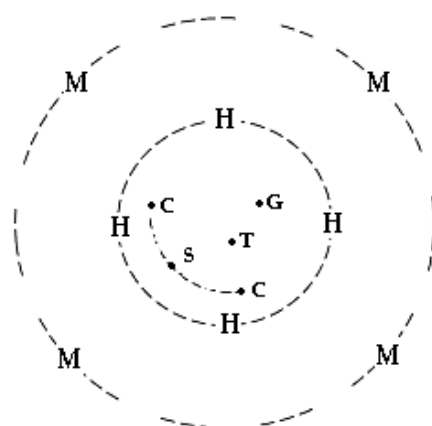
⁶ Como a melodia não está escrita, transcrevi as palavras em seus valores fonéticos cotidianos, e não como são cantadas.

O trecho do coro pode ser escrito da mesma maneira, uma vez que as pausas ocorrem no canto de modo que as sílabas se arranjam em uma sequência métrica regular. Ao menos, este é provavelmente o caso da maioria das canções.

MOVIMENTO MUSCULAR. Tentamos formular alguns problemas acerca da música e da canção, e agora chegamos ao terceiro componente essencial da dança, o movimento muscular. O africano dança com o corpo todo. Ele não só movimenta seus pés com a música, mas mantém também os braços flexionados nos cotovelos, movendo mãos e braços para cima e para baixo, balança a cabeça para frente e para trás, inclina-se para um lado e para o outro, levanta e abaixa os ombros, e exercita os músculos abdominais. Todos os músculos do corpo parecem estar em ação de tal modo que é como se muitas cobras estivessem sob a pele.

Os movimentos podem variar muito. Nem todos realizam os mesmos movimentos, mas são todos feitos no mesmo ritmo. Existem, no entanto, passos com os pés estereotipados e seguidos por todos os dançarinos, e essa conformidade é por vezes necessária, como veremos quando eu descrever a ação da dança. Assim como os cantos, esses passos obedecem a uma moda e logo serão substituídos por outros. Não creio que haja alguma correlação específica entre um tipo de passo e um tipo de melodia.

PADRÃO DA DANÇA. É óbvio que, a menos que haja uma confusão absoluta resultante das atividades individuais em uma dança, deve haver uma forma de conjunto. A forma estática da dança da cerveja dos Azande pode ser melhor demonstrada por meio de um diagrama:



Legenda:

M – Mulheres dançando

H – Homens dançando

C e C – Cantores do coro interno

S – Solista

T – Tambor

G – Gongo

Os dançarinos homens formam um círculo completo, próximos uns dos outros de frente para o tambor e para o gongo. Externamente a este círculo dançam as mulheres em duas, três ou mais seções. Em geral, os homens dançam no mesmo lugar, mas de vez em quando eles viram para o lado e fazem a volta lentamente, até retornar ao ponto onde começou a dança e, então, viram-se novamente de modo a ficar frente ao tambor. As mulheres, sempre no círculo externo ao dos homens, rodam e rodam com passos vagarosos, a mulher de cada seção põe os braços em volta dos seios da mulher da frente. Aqui, mais uma vez, uma certa variação é permitida. Jovens ávidos por se exibirem deixarão o círculo e executaram um *pas seul* em direção ao tambor ou até mesmo uma seção inteira do círculo se movimentará em direção ao tambor, depois retomando a seu lugar. Crianças pequenas pulam e correm onde e o quanto quiserem. Também, em uma dança grande, não há espaço suficiente para que se forme um só círculo, e assim dois ou três círculos sucessivos se formam e as mulheres frequentemente dançam entre os círculos. Em danças muito grandes, um outro tipo de dança é ocasionalmente realizada simultaneamente à dança da cerveja principal.

LIDERANÇA DA DANÇA. Em qualquer reunião coletiva, especialmente em uma dança na qual as regras da vida social estão até certo ponto relaxadas e as pessoas se divertem sem reservas, há sempre um perigo de interrupção e desintegração através de tendências egoísticas. Alguém pode ultrapassar a fronteira da liberdade sexual, o desejo dos jovens de se exibirem nos tambores para as garotas pode levar a brigas desagradáveis. O desejo de muitos pela posição de solista pode gerar confusões e disputas, homens atirados pela cerveja e excitados pela dança e armados podem começar a lutar, e o mesmo risco pode advir da vítima das sátiras de uma canção.

Esses perigos são largamente superados por regulamentos e pelo princípio de liderança. Primeiramente, vimos no diagrama acima que há uma completa divisão dos sexos. Homens e mulheres nunca dançam juntos, mas sempre com outros membros de seu próprio sexo. Essa segregação dos sexos é uma salvaguarda e, embora, como veremos mais tarde, haja bastante amor livre nessas danças, isso nunca se expressa abertamente ou de forma provocativa. A dança da cerveja Zande é um assunto bem disciplinado. O viajante que chega em terras Zande pelo Sudão, vindo do Norte ou do Oeste, sempre comentará a disciplina dos Azande comparando-a a outras tribos e uma das evidências para a comparação é essa dança. As danças dos Moro, Mundu, Baka e Bongo parecem ser muito mais turbulentas e intensas do que a dança Zande, e não mantêm o mesmo grau de forma ou de ordem.

Chefes importantes consideram inferior a sua dignidade participar de danças públicas, mas haverá geralmente sempre um filho de chefe presente, e mesmo que ele seja apenas um menino, a sua decisão sobre quaisquer disputas e querelas prevalecerá. Mas a liderança do chefe é estranha à estrutura da dança, que possui sua própria liderança específica. Os que lideram a canção são chamados *baiango*. Via de regra não há mais de dois ou três destes homens com vasta reputação em uma tribo. Aquele que deseja eventualmente tornar-se um *baiango* ou líder de canções deverá primeiro servir como aprendiz de um destes homens, agindo como seu *suali*. O *suali* de um líder de canções participa das danças em que o *baiango* canta e se posiciona no lado oposto ou a seu lado, dando suporte aos coros. Esses *suali* logo ficam conhecendo todas as músicas de seus líderes e, quando o líder não está presente, eles podem ocupar seu lugar. Dá-se precedência ao *suali* chefe de um líder de canções reputado, e atualmente eles são às vezes designados por termos árabes relativos a cargos na polícia do governo: sargento, cabo e soldado raso.

Um líder de canções ou um de seus seguidores-chefe também terá autoridade suficiente para decidir, em caso de disputa, quem baterá o gongo, uma tarefa almejada por muitos. Sempre há rivalidade em torno de quem deverá bater o tambor em uma dança, pois o jovem que o fizer sabe que tem garantida a atenção das garotas. Este é o posto mais invejado na dança, depois da posição de líder de canções, e uma leve disputa sempre surgirá quando a posição está desocupada e não há ninguém altamente qualificado para ocupá-la. Entretanto, se houver um mestre-de-tambor (*ba ta gaza*) presente, ninguém se oporá a seu pleito. O seguidor de um líder de canções ou de mestre-de-tambor deve oferecer pequenos presentes a seu chefe de tempos em tempos.

A dança, como quaisquer atividades coletivas, gera necessariamente liderança, que tem como função organizar a atividade. O problema da distribuição dos papéis na dança é resolvido com o status. Quando há disputas, o líder de canções é quem arbitra. Quando há comida e cerveja, ele é o responsável pela sua distribuição. Ainda que não se deva pensar que o líder de canções esteja investido de grandes poderes ou que sua posição seja altamente desenvolvida, ele tem prestígio e reputação consideráveis e um papel social definido a ser desempenhado na dança.

O prestígio do líder é obviamente condicionado por sua habilidade na composição e no canto das canções, mas tal habilidade, aos olhos dos Azande, deve-se à posse da magia certa. Homem algum, sem esta magia, poderia ser o autor ou o cantor de boas

canções. Em retribuição aos pequenos presentes, como por vezes uma ponta de uma lança, o líder de canções oferece magia a seus seguidores. O ato de comer a magia atua de duas maneiras. Primeiramente, confere ao homem confiança para compor e entoar suas canções, e para atrair *suali* ou seguidores. Em segundo lugar, confere um diploma, um direito a ocupar o lugar mais privilegiado na dança. Um homem, a meu serviço, costumava a brigar quando viajávamos a algum distrito estrangeiro, pois se considerava um bom solista e tentava monopolizar esse papel. As pessoas costumavam a perguntar-lhe com quem ele havia obtido sua magia e o fato de que ele podia contar-lhes que a obtivera com um famoso líder de canções desarmava em alguma medida as críticas.

O mesmo se dá com os tambores. Um jovem que viaja para fora de seu distrito pedirá permissão para tocar o tambor e explicará que é o pupilo de tal ou tal mestre-de-tambor e que dele recebeu sua magia.

Quando o líder de canções dá a magia a um de seus seguidores, ele toma a raiz de uma planta e a cozinha em óleo, no fogo. Enquanto isso, ele mistura os ingredientes e profere uma fórmula mágica:

“Vocês são remédio de canções. Eu cozinharei vocês. Não me tragam má sorte. Já cantei muitas canções. Não deixem que as canções se aborreçam comigo. Vamos cantar canções com os líderes de canções. Eles cantam bem o coro de minhas canções. Eu vou para cantar minhas canções. Todos os homens mais velhos se aprontam todos para a dança. Não me deixem falhar no canto. Eu vou mesmo é continuar a cantar ainda por muito tempo. Vou ficar bem velho e sempre cantarei. Todos os meus seguidores, os homens me seguem muito no canto. Todos os meus seguidores veem com presentes para mim. Vocês são remédio de canções; se vocês forem bom remédio vocês fervem bem como água, pois são o remédio de *Andegi* (um líder de canções famoso). Eu não roubei vocês. Estive muito com ele por muitos anos. *Andegi* viu que eu estava bem com ele. Ele foi me mostrar o lugar de todos os meus remédios e de minha magia de canções em todo o país. Não deixe que líderes de canções briguem comigo por causa das canções.”

Esta é uma tradução muito livre do feitiço proferido. Às vezes um homem pode também possuir um apito mágico, parcialmente oco em uma extremidade. Ele pega o apito e o assopra antes de ir cantar suas canções em uma dança. Quando ele se dirige ao apito, ele diz:

“Você é um apito de canção. Eu vou cantar minhas canções. Os homens dão muito suporte às minhas canções. Não permita que as pessoas fiquem em silêncio

durante minhas canções. Que minhas canções não caiam por terra. Vou cantar minhas canções para as pessoas, mulheres e mulheres velhas, e homens velhos e todos os homens. Não deixe que eles fiquem em casa. Eles vêm cantar todas as minhas canções. Não deixe que o líder de canções estrague minhas canções. É por isso que eu assopro o meu apito de canções, que é você. Eu não só te peguei, mas eu te comprei. Então soprarei meu apito. Vou soprá-lo *fia*.”

Dei essas duas fórmulas como exemplos do tipo de ritos e fórmulas mágicos usados para as canções. Há outros tipos de magia usados para conferir o sucesso no canto das canções e provavelmente há também muitos remédios usados para conferir sucesso para bater os tambores de couro. Não darei exemplos de feitiços para ilustrar este último tipo de magia. Sua forma é semelhante àquela dos feitiços apresentados acima ainda que seu sentido seja diferente, sendo adaptados aos diferentes propósitos da magia.

FUNÇÃO SOCIAL DA DANÇA. Analisamos os elementos componentes da dança Zande, ou seja, música, canção, e movimento muscular. Descrevemos o padrão da dança e mostramos sua necessidade de organização e liderança e como tal necessidade é satisfeita. Em nossa discussão formulamos questões concretas para as quais em geral temos respostas inadequadas. A formulação dessas questões nos permitirá retornar aos fatos com melhores chances de obter as respostas definidas.

Abordaremos agora a questão que deve ser sempre a primordial na mente do etnólogo. Qual é o valor da dança na sociedade primitiva, que necessidades ela satisfaz, qual o papel desempenhado por ela na vida nativa? Os relatos usuais da dança entre povos primitivos nos oferece tão pouca informação sobre a sociologia da dança que somos incapazes de responder a essas indagações.

Ao descrever os vários aspectos da dança da cerveja Zande, nos restringiremos aqui a mostrar através de que perspectivas esses problemas devem receber a atenção do observador. O *gbere buda* é uma atividade local. Só aqueles que vivem a apenas algumas horas de caminhada do lugar em que a dança se realiza podem participar. Todas essas pessoas se conhecem, cresceram juntas, desde crianças, brincando, trabalhando e lutando, lado a lado. Muitos estarão ligados entre si por laços de sangue ou por outros laços sociais, tais como aqueles criados por matrimônio, irmãos-de-sangue, circuncisão, associações mágicas, e assim por diante. Todos são membros do mesmo grupo político da tribo e devem fidelidade ao mesmo chefe. É até certo ponto importante lembrar que a dança é uma atividade social desenvolvida por pessoas que têm entre si um laço de

associação e experiência comuns baseadas na proximidade residencial, e que esse laço é reforçado por sentimentos de parentesco e outras forças socializadoras.

As pessoas vêm dançar em pequenos grupos, e amigos e parentes dançarão juntos na mesma seção do círculo de dançarinos. Vêm de todas as partes para encontrar seus amigos, amantes, parentes, para dançar, fofocar e brincar. Mães trazem seus bebês e a dança é a primeira ocasião em que um indivíduo é introduzido em uma sociedade muito mais ampla do que seu pequeno grupo familiar. Quando as crianças tornam-se capazes de andar, correm e pulam por fora do círculo da dança ou perto dos tambores ao centro, completamente enlevados pelo ritmo. A dança ocupa um papel decisivo no alargamento da perspectiva infantil e na modificação dos sentimentos exclusivos pelos pais construídos no âmbito familiar nas primeiras fases da vida.

Conforme crescem e se tornam meninos e meninas, não perderão uma dança sequer. Para ambos os sexos, a dança é um meio de mostrar-se que se intensifica na puberdade. A dança é uma destas situações culturais em que a exibição sexual ocorre e a escolha é encorajada. As situações sexuais da dança não são muito óbvias para o observador. Meninos e meninas vêm dançar para flertar, e esses flertes levam com certa frequência a conexões sexuais, mas a sociedade insiste que nenhum dos dois deve entregar-se a isso sem decoro. Ao mesmo tempo, a sociedade permite tais incidentes sexuais ocorram desde que de modo discreto e moderadamente escondido. Um rapaz que aborde abertamente uma moça será repreendido e punido, mas se ele atrair a sua atenção enquanto ela dança com suas amigas, se ele talvez a tocar gentilmente, e se quando ele perceber que seus avanços são correspondidos disser *mu je gude* (vamos lá, garota!), ninguém deve interferir. Os dois vão discretamente para o mato, ou para uma cabana próxima, e fazem sexo. Mas é diferente para as mulheres casadas. Seus maridos são sempre ciumentos com sua ida às danças e geralmente as acompanham. Os homens temem se envolver com mulheres já casadas, uma vez que devem pagar uma pesada compensação a seus maridos e antigamente corria-se até mesmo o risco de severa punição com mutilação.

A dança pertence também, portanto, àquele grupo de instituições sociais que permitem o jogo sexual até certo limite de discrição e comedimento, cujas funções são canalizar as forças do sexo em canais socialmente inofensivos, e desse modo favorecer os processos de seleção e proteger as instituições do casamento e da família.

Para os homens e as mulheres em idade adulta, a dança não oferece o mesmo atrativo que para os jovens como um meio de flertar. Para eles, como na verdade para

todos que vão à dança, é a própria dança a principal atração. Mas os adultos parecem menos inclinados a serem atraídos pelas distrações e dedicam toda a sua atenção ao ritmo da dança. Os idosos geralmente não tomam parte na dança.

Mencionamos alguns aspectos importantes da *gbere buda*, mas não podemos entrar aqui em muitos outros problemas interessantes levantados pela observação da dança. Para tanto, teríamos que oferecer uma descrição detalhada e completa de cada aspecto da atividade como um todo.

Gostaríamos, entretanto, de fazer a pergunta geral: qual é a função social da dança? Essa pergunta nos propiciará uma formulação geral que abarca todas as danças em todas as comunidades, uma formulação que dá conta de outras coisas além das outras funções específicas das danças em diferentes comunidades e em distintas ocasiões. O melhor que podemos fazer a esse respeito é resumir o excelente tratamento dado ao problema pelo professor Radcliffe-Brown. Não podemos dar conta de toda a extensão de suas opiniões, mas todos podemos lê-las no capítulo V de seu *Andaman Islanders*.⁷

1. A dança é uma atividade da comunidade na qual toda a personalidade individual do dançarino é envolvida pela enervação dos músculos do corpo, pela concentração da atenção requerida e pela ação dos sentimentos pessoais.
2. Na dança, essa totalidade da personalidade do indivíduo está submetida à ação coletiva exercida sobre ele pela comunidade. Ele é constrangido pelo efeito do ritmo, bem como pelo costume, a participar na atividade coletiva e exige-se dele que conforme suas ações às necessidades dessa atividade.
3. A exultação, a energia e a autoestima do dançarino individual estão em harmonia com os sentimentos de seus companheiros de dança, e esse concerto harmônico de sentimentos e ações individuais produz um máximo de unidade e de concórdia da comunidade que é intensamente sentido por cada um de seus membros.

Em seu cerne, nossas observações sobre a dança da cerveja Zande estão de acordo com a análise de Radcliffe-Brown sobre a dança entre os ilhéus de Andaman. A dança traz à baila todo o sistema muscular do dançarino, exige as atividades da visão e da audição e produz um sentimento de vaidade no dançarino. Todas estas experiências são intensificadas pelo fato de serem expressas coletivamente. Certamente, o ritmo e o costume influenciam o indivíduo a tomar parte na dança. Em certo grau, o dançarino é

⁷ A. Radcliffe-Brown, “*The Andaman Islanders*”, 1922.

compelido a coordenar suas ações com as dos outros dançarinos e esta coordenação constrangedora é agradável. Há também a tendência promovida pela dança para o aumento da boa vontade e para a produção de um sentimento de concórdia.

A análise de Radcliffe-Brown propicia uma base e um estímulo para a investigação e gostaríamos de fazer algumas observações antes de nos engajarmos na completa concordância. Baseado nas observações feitas sobre a dança da cerveja Zande, gostaríamos de dar algumas sugestões que podem modificar ou refinar essa visão.

O constrangimento exercido pelo ritmo e pelo costume não é tão enfatizado pelos Azande. Sempre se vê zandes habilitados a dançar que, no entanto, não participam da dança. Eles não são compelidos pelo costume a tomar parte alguma na atividade e também não revelam qualquer desconforto por responderem ao ritmo dos tambores e da melodia. Algumas pessoas não gostam de dançar e preferem ficar em casa quando a dança está em curso. É bem verdade que essas pessoas passaram da etapa da juventude e provavelmente há uma diferença considerável na influência do ritmo sobre pessoas de faixas etárias distintas, sendo seu efeito mais compulsivo nas crianças do que nos adultos. Também, a conformidade às ações dos outros dançarinos permite muita variação individual. Os indivíduos frequentemente perambulam livremente. Aqui há, outra vez, uma correlação com a idade, os adultos se mantendo estritamente em seus lugares na ordem da dança, ao passo que as ações das crianças pequenas estão de modo geral fora da organização da atividade principal. É preciso ainda salientar que apesar da dança gerar um sentimento de camaradagem, tais reuniões produzem não obstante perigos disruptivos para a unidade e a concórdia da cerimônia. Já mencionamos alguns desses perigos: canções difamatórias, indiscrições sexuais, embriaguez, competição (pois a exibição é essencialmente quando frustrada ou contrariada), e assim por diante – e tentamos mostrar que há maquinaria social para impedir essas desordens. Os homens também gostam de dar vazão a suas mágoas em um encontro público desse tipo. Qualquer um que tivesse assistido a várias danças da cerveja teria visto brigas e não poderia subscrever a afirmação de que a dança é sempre uma atividade da perfeita concórdia, na qual as paixões e vaidades individuais estariam completamente socializadas pelas forças constrangedoras da comunidade. Radcliffe-Brown não reconheceu a complexidade dos motivos na dança.

Mencionamos alguns pontos acerca dos quais uma maior observação se faz desejável. Todos esses detalhes são importantes. Queremos quadros cinematográficos de danças em seu cenário social completo.

PAPEL DA DANÇA EM CERIMÔNIAS RELIGIOSAS. Acima de tudo, é necessário saber em quais ocasiões se dança, e se as danças são parte de um complexo cerimonial, qual o papel, se houver algum, desempenhado pelos dançarinos na realização dos ritos. É bem possível que a dança da cerveja Zande seja realizada em várias ocasiões, mas entre os Azande do cerrado só tive a oportunidade de ver sua realização ligada ao ciclo do luto e das festas funerárias.⁸

A dança da cerveja Zande acontece em festas em honra aos espíritos dos mortos. É uma obrigação sagrada para os parentes do morto, seja homem ou mulher, erigir sobre o seu túmulo um monumento feito de um monte de pedras. Isto pode acontecer entre um a cinco anos após o enterro.

Aproximadamente um ano antes da festa funerária, há uma cerimônia de cunho econômico e religioso na qual um certo número de mulheres debulha o painço necessário para o preparo da cerveja a ser usada por ocasião da festa. A partir daí começa o que podemos chamar de ciclo da festa que continua até as cerimônias finais, um ano depois. Durante esse período, de tempos e tempos realizam-se danças, cujo objetivo parece ser o de marcar o tempo que falta até a festa mortuária, para lembrar à localidade que os preparativos da festividade vindoura estão em andamento.

Você está sentado ao redor da fogueira em uma noite quando ouve a distante batida dos tambores, e você pergunta então aos nativos o que isso quer dizer. Eles dirão que é *pumbwë* (festa). Você caminha no frescor da noite pelo mato alto e molhado, para chegar à cerimônia e se decepiona ao descobrir que se trata apenas de um evento pequeno, com umas quarenta ou cinquenta pessoas dançando, e que não há cerveja sendo servida pelo chefe do lugarejo. Realizar essas danças de vez em quando, entre a debulha do milho e a grande cerimônia em honra dos mortos, é um ato costumeiro.

Nesta última ocasião, a dança é um grande acontecimento e para ela podem acorrer centenas de pessoas. Encontrei casos em que havia quinhentas ou seiscentas pessoas em algumas dessas danças cinco ou seis centenas e os nativos me contaram que com frequência havia muito mais. Essa dança festiva encerra o ciclo e não há mais danças no lugarejo composto pela casa de uma família e seus arredores.

⁸A única exceção a isto é o fato de a dança ser realizada nas visitas dos oficiais europeus. Entre os Azande que foram reunidos pelo governo e assentamentos há, acredito eu, uma tendência crescente a realizar a dança como diversão, sem quaisquer associações rituais.

Assim sendo não podemos concluir que a dança seja simplesmente uma diversão, mas que se trata de uma parte integrante de um importante investimento social associado ao cerimonial religioso.

Isso não significa que os dançarinos participem de alguma forma no cerimonial relacionado aos espíritos dos mortos. Tais funções íntimas são levadas a cabo pela parentela do morto ou por outras pessoas a ele ligadas por laços sociais próximos. Os parentes não tomam parte das festividades. Suas atividades são bem distintas daquelas dos amigos e vizinhos que vieram para dançar. Estes últimos vieram para se divertir. Para eles, a dança é um importante assunto local e nenhum jovem, de ambos os sexos, se daria ao luxo de faltar. Comparecem com o humor de feriado. Mas as atividades que conformam o ritual íntimo dos espíritos e a troca cerimonial entre parentes afins não estão desassociadas das atividades mais profanas e animadas da dança. Mesmo que as emoções dos parentes do morto sejam diferentes das emoções dos dançarinos, ainda assim a dança deve ser vista como parte da totalidade do complexo cerimonial.

A batida dos tambores atrai um grande número de vizinhos para a terra da família do homem que assumiu a realização das tarefas rituais devidas ao morto. Essa multidão forma a base para a realização do ritual. O comparecimento de um grande número de pessoas não só prestigia o anfitrião como essa presença serve de apoio para os eventos mais sérios da ocasião. A multidão propicia reconhecimento social ao cumprimento de um dever sagrado para com os mortos e às obrigações de troca cerimonial entre o chefe da festa e seus parentes afins. A multidão torna banal e desagradável o trabalho de levar as pedras para o túmulo, e as vergonhosas discussões acerca da quantidade de lanças ou de cerveja a ser trocada, uma ocasião memorável. Ela faz do penoso trabalho de preparo da festa e das cansativas obrigações dos parentes uma cerimônia digna em honra aos espíritos dos mortos. Essa é, creio eu, a função da dança como parte do complexo cerimonial religioso.

Tradução de **Igor Mello Diniz**

Graduado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Mestrando em Sociologia e Antropologia, PPGSA – UFRJ

Recebido em 18/11/2010
Aprovado em 30/12/2010