

A DANÇA DA MÁSCARAS DA COSTA DO MARFIM: HERANÇA CULTURAL, ANCESTRALIDADE, ESPIRITUALIDADE E INTERCULTURALIDADE NA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA DANÇA

Juliana Amelia Paes Azoubel – Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Este artigo contém a tradução da pesquisa sobre máscaras da Costa do Marfim desenvolvida em 1999 no programa de pesquisadores da graduação na University of Florida. Através de revisão bibliográfica, entrevistas e observação-participante, analisou-se o movimento das máscaras, levadas para os Estados Unidos por Mamadou Dahoue, artista africano em residência na mesma universidade naquele ano. A aproximação com a dança africana, através das várias experiências em Dança na universidade da Florida, serviu como ponto de partida para os meus estudos na área de Etnologia da Dança e no estudo das danças brasileiras, até então não compreendidas como áreas de pesquisa universitária e de conexão direta com o continente africano. Essa versão do texto “The Ivory Coast Mask Tradition from the Viewpoint of Dance Ethnology: Dancing the gap between spirits and human worlds” analisa o processo de *embodiment* das máscaras da Costa do Marfim e a comunicação com os poderes sobrenaturais que elas contêm. O conceito de herança cultural é utilizado, e está presente na fala do entrevistado, na bibliografia revisada, e na análise do movimento das máscaras, e serve como forma de manutenção e transmissão da tradição. A pesquisa, ainda que realizada em 1999, torna-se atual diante do cenário da Dança na contemporaneidade, onde faz-se necessário a compreensão da tradição para a construção do sentido no fazer e no apreciar Dança. Olhar para o passado para compreender o presente é vislumbrar o futuro, e conhecer outras formas de ver e dançar o mundo, e de construir sentido na nossa Dança.

PALAVRAS-CHAVE: Danças Brasileiras. Dança Africana. Dança Contemporânea. Performance Intercultural. Dança Negra.

INTRODUÇÃO

A Costa do Marfim é a origem de muitas e das mais interessantes e intrigantes tradições com o uso de máscaras da África. No ocidente, essas máscaras têm sido reconhecidas primordialmente como obras de arte, objetos decorativos e peças de museus e geralmente pertencem ao universo das Artes Visuais, ou ao Teatro, como elemento de interpretação cênica. No entanto, para os africanos, através do processo de *embodiment* na Dança, essas máscaras representam as várias formas que o povo da Costa do Marfim se comunica com os poderes sobrenaturais e mantêm o poder dos espíritos dos mortos e dos ancestrais nas suas comunidades. Enquanto fui *artista em residência*¹ na University of Florida, período em que permutava o meu trabalho de artista/professora/pesquisadora em Dança pela bolsa para cursar a graduação em dança, motivada pela presença de Mamadou Dahoue, também artista em residência no Departamento de

¹ De 1996 a 2008 e depois nos anos de 2012 e 2014 participei de várias edições do programa denominado “Artista em Residência” do Center for World Arts da University of Florida. Durante esse período, trabalhei como professora de Dança e de Pilates do Departamento de Teatro e Dança da University of Florida, e atuei como intérprete da Dança e coreógrafa do grupo Jacaré Brazil World Music Ensemble, dedicado ao ensino e performance da música e da dança brasileira, e do grupo Agbedidi, dedicado ao ensino e performance da dança africana. Como artista em residência, fundei, dirigi, coreografei e trabalhei como intérprete da Dança do Jacaré Dançante Dance Ensemble, o primeiro grupo dedicado a pesquisa da dança brasileira na University of Florida, e participei de trabalhos coreografados por Jelon Vieira e Edileusa dos Santos da Companhia Dance Brazil e de Jawole Willa Zolar, da Urban Busch Women.

Teatro e Dança da University of Florida em 1999, iniciei uma pesquisa, orientada pela professora Joan Frosch, diretora do Center for World Arts na mesma universidade sobre as danças das máscaras da Costa do Marfim. A escolha de Mamadou como objeto de pesquisa deu-se principalmente pelo fato de que através da sua herança cultural, Mamadou tinha a permissão espiritual de vestir e dançar com algumas máscaras específicas, de transmitir seu conhecimento sobre elas, e de passar adiante a tradição que ele mantinha em suas práticas como artista, mas principalmente como membro da sociedade que pertencia. Com o trabalho desenvolvido como pesquisadora, professora de Dança e artista em residência no Center for World Arts, e com Joan Frosch, minha mentora na University of Florida, eu comecei a compreender melhor o significado dessas máscaras na cultura africana, e a me dedicar a investigar as danças associadas à tão complexa tradição. Durante 6 meses de pesquisa, junto com a professora Joan Frosch, eu revisei a literatura especializada, assisti e analisei vídeos sobre o assunto, entrevistei Mamadou Dahoue, estudei os componentes das danças, participei de ensaios e performances, e observei várias danças e performances relacionadas ao tema. Para os fins desse artigo, eu chamarei o artista Mamadou Dahoue de Mamadou, atendendo ao pedido dele durante todo o período da pesquisa. De personalidade forte, Mamadou sempre teve atitude impositiva e autoritária, o que em vários momentos influenciou e até confundiu os processos de coleta e análise de dados. Um dado que hoje eu consigo localizar como uma característica cultural e analisar com muito mais especificidade, pois no momento em que pesquisava também era seduzida como pesquisadora e artista da dança pelos mistérios e exotismo que envolviam o tema. Faz-se importante considerar meu background, minha mente de orientação ocidental, e a formação euro centrada de uma brasileira nascida no século XX.

A PESQUISA DE CAMPO, E DE DANÇA

Nas várias entrevistas que eu e minha mentora, Joan Frosch tivemos com Mamadou, ficou claro que o *embodiment*, ou a incorporação da máscara -através da dança- era a chave da transformação que importantes pesquisadores da área já pesquisavam, mencionavam, mas ainda não identificavam de forma específica em suas análises. Por exemplo, para Doris Green: “Apesar da máscara não ser algo vivo, ela tem um significado psicológico que pode ser considerado como um disfarce psicológico. Quando uma pessoa veste uma máscara, ela é transformada no espírito que ela representa.” (GREEN, DORIS, 1996, p.21). Já Dr. Robin Poynor, no seu livro “African Art at the Harn Museum: Spirit Eyes, Human Hands” (Arte Africana no Museu Harn: Olhos espirituais e mãos humanas), ao falar das máscaras, revelou a importância delas na conexão com o mundo espiritual:

Entre esses espíritos que se acredita terem vivido como mortais em algum momento estão os espíritos dos mortos e dos ancestrais. Quando alguém morre, aquela pessoa continua a existir, mas num lugar espiritual, e de uma forma diferente. Muitas das almas são eleitas para permanecerem no lugar onde existiram como mortais, mas a maioria será eventualmente estabelecida num outro mundo, numa esfera espiritual compartilhada por outras forças e outros espíritos. (POYNOR, ROBIN, 1995, p.14)

Mamadou enfatizou a importância de conectar o mundo espiritual com o nosso mundo terreno e as ações do nosso cotidiano. Nas suas aulas de Dança, nas entrevistas realizadas, em conversas informais, e, especialmente nas suas performances, com frequência ele se referia ao seu bisavô Meman Djanfã com um guia na sua vida. Para Mamadou, ele era “o rei dos reis, aquele que tinha poderes sobrenaturais”. De acordo com Mamadou, Meman Djanfã era considerado o rei fundador do estado de Djoa, um estado composto por dezoito vilas, a cidade de Mamadou, ou a

sua “vila” como ele a chamava, é Djorhole (seis horas a noroeste de Abidjam, a capital da Costa do Marfim). A população de Djorhole está dividida em três grandes grupos: Akan, Kru e Malengue. A família Dahoue pertence ao grupo *Malengue*, e os membros da família falam ao menos duas línguas: *Koiaka* e *Guro*. A tradição das máscaras tem origem com o conceito de Yu. Yu é a força espiritual que está presente em todas as coisas. Os *Guro* acreditam que a maioria das máscaras se originaram dos animais que moravam nas florestas e foram transformados em espíritos representados pelas máscaras.

Mamadou explicou que o poder do seu bisavô Meman Djanfa permitia que ele se comunicasse com os animais, e que em troca salvava não apenas Meman Djanfá, mas todos os seus guerreiros de situações perigosas. De acordo com Mamadou, Djanfá se transformava numa pantera negra, o que tornara a pantera um animal sagrado para as pessoas de Djorhole. Mamadou também descrevia Djanfá como alguém que tinha o poder de se tornar invisível para brigar contra seus inimigos. Segundo o relato de Mamadou, em outras situações, Djanfá teria mostrado poderes ainda mais sobrenaturais como cuspir fogo, ou até escovar os dentes com aço.

Em entrevista realizada com Mamadou em novembro de 1999, Mamadou afirmou que um dia antes da morte de Djanfá, ele apareceu para o seu povo e anunciou que estava deixando o mundo terrestre. Djanfá disse:

Sete dias depois da minha morte, tragam milho e frango para adorar a minha cova. Depois disso, peçam qualquer coisa que vocês queiram, para resolver qualquer problema, e meu espírito vai atender ao pedido de vocês. Todos os meus descendentes estarão sob a minha proteção. Ao final da cerimônia, tragam fogo para acender meu corpo, cortem a minha cabeça e queimem o resto do meu corpo. A cabeça cortada irá aparecer, e quando vocês estiverem em perigo, ela os salvará. (Mamadou Dahoue, 1999, em entrevista para a autora)

De acordo com Mamadou, os pedidos de seu bisavô Djanfá foram precisamente atendidos após a sua morte. E no momento em que a cabeça dele foi cortada, o sangue espirrou e fez nascer o rio que eles chamam atualmente de Yanflo (que pode ser traduzido como o rio do sucesso). No túmulo de Djanfá nasceu a montanha Kromanro, palavra que significa fazer nascer a felicidade, a vida e o sucesso. A cabeça de Djanfá se transformou na máscara Djoaningbe.

A dança da máscara Djoanigbe

A máscara Djoanigbe é usada nos rituais de iniciação de adolescentes. Djoanigbe é considerado o professor dos iniciados, o guia espiritual deles; e a primeira fonte de iluminação de suas vidas na juventude. Existem duas formas que uma pessoa pode aprender a incorporar e a dançar com a máscara: 1. A dança da máscara Djoanimbe é uma tradição passada de geração em geração dentro da família da máscara, e, portanto, a pessoa pode ter nascido na família da máscara, como Mamadou foi e por isso ter sido escolhido por um ancestral para ter o poder de incorporar a máscara. 2. A pessoa pode ter aprendido com alguém da família da máscara.

Se acontecer de uma criança ser escolhida por um ancestral para se tornar uma máscara, de acordo com Mamadou, os pais da criança serão os primeiros a reconhecer isso e deverão guiar a criança para que ela siga o chamado ancestral. Somente os homens têm a permissão de se tornarem máscaras, e os homens que são iniciados com as danças das máscaras devem falar sobre o assunto e sobre qualquer etapa do processo de iniciação somente com os homens, nunca com as mulheres da comunidade. Os detalhes sobre o que cada um vivencia com as máscaras na mata durante o processo de iniciação não deve ser revelado para o restante da comunidade.

Tradicionalmente, o processo de iniciação deve durar sete dias caracterizados por muita entrega e intensidade de ações por parte de quem está sendo iniciado.

A importância da máscara Djoanigbe é indiscutível entre os nascidos na Costa do Marfim, e por isso, considero um verdadeiro privilégio, o de ter a oportunidade de assistir a sua performance e ter aprendido seus movimentos durante o processo de pesquisa. Considero os momentos assistidos e vivenciados no Center for Performing Arts, e no Harn Museum of Art, na University of Florida, durante a pesquisa, como momentos indescritíveis, e de muita intensidade, e nesse sentido, torna-se difícil a descrição de todos os detalhes componentes das danças das máscaras, mas a descrição dos movimentos pode aproximar um pouco o leitor da pesquisa realizada.

Os movimentos da máscara Djoanimbe são rápidos e demonstram muito poder. Eles são feitos no plano baixo, próximo à terra, e existe um sentido de mistério justaposto por momentos de surpresa e choque, alternados com movimentos de grandes deslocamentos. Já que a maioria dos passos imitam a corrida e os deslocamentos de uma pantera- o animal sagrado ou totem da comunidade- a performance necessita de um espaço amplo. Na performance que aconteceu em dezoito de novembro de 1999, no palco do Center for Performing Arts, na University of Florida, a máscara Djoanigbe ocupou todo o palco, alternando os passos rápidos com suas mudanças de direção e deslocamentos repentinos. Na performance da máscara no dia dois de outubro de 1999, no Harn Museum of Art, também na University of Florida, a máscara Djoanigbe pulou na plateia, alternando seus passos longos com reverências que a máscara fazia ao se ajoelhar em frente as pessoas para as quais ela queria demonstrar respeito. Os movimentos realizados incorporavam completamente o poder da máscara Djoanigbe, e a máscara preta coberta com búzios refletia a imponência e a crença contida na tradição.

A dança da máscara Zaouli e o charme da sua irmã Flali

Para o povo *Guro*, as máscaras que não têm sua origem nos espíritos dos animais são as máscaras utilizadas para o entretenimento dos membros da comunidade, e entre elas está a máscara Saouli (Zaouli), Flali e Wali. Na dança da máscara Zaouli que atualmente pode ser assistida em vídeo², as ações principais são os movimentos rápidos e fugazes executados com os pés do intérprete. Ditados pelo ritmo da percussão tanto para o movimento da Zaouli quanto para os movimentos de cabeça das dançarinas da floresta que muitas vezes acompanham a dança dessa máscara, compondo uma cena de mulheres, os movimentos dessa dança são executados em alta velocidade e de forma muito dinâmica (POYNOR, ROBIN, 1995, p.173). “A figura Zaouli é enfeitada por uma composição feita de muitas figuras, que muitas vezes não tem qualquer relação com a dança em si. O propósito dessa composição parece estar relacionado com a introdução de elementos de surpresa no entretenimento e com o aumento da sua capacidade de atração (POYNOR, ROBIN, 1995, p.173). A máscara Zaouli, que Mamadou fez na Costa do Marfim e levou para apresentar no período de sua residência na University of Florida, era longa, de cor laranja, e continha um sorriso aberto. A parte superior da máscara era decorada com a figura sagrada da pantera e com a figura esculpida em cor cinza de Feliz Houphouet-Boigny, o primeiro e por muito tempo, presidente da Costa do Marfim (1960-1993), e afetuosamente conhecido como “Le Vieux” (O visionário), ou “the old man” (O velho), usando os termos utilizadas por Mamadou.

Apesar de Zaouli ser do sexo feminino, a dança da máscara Zaouli é sempre executada por alguém do sexo masculino. Essa máscara, que cruza os territórios e as noções de gênero, se

² Atualmente, o vídeo da dança da máscara Zaouli encontra-se disponível na página <http://thekidshouldseethis.com/post/zaouli-de-manfla-the-zaouli-dance-of-the-ivory-coast-west-africa>, acesso em 11 de junho de 2016 as 17:16.

apresenta em várias ocasiões diferentes para entreter as pessoas como nos feriados, para entreter os visitantes da comunidade, para arrecadar comida para os membros da comunidade durante os rituais de passagem e durante os processos e cerimônias de iniciação, e também nas cerimônias funerárias. Zaouli tem uma irmã mais nova chamada Flali. A máscara Flali, que também é utilizada somente por homens, tem características muito semelhantes a Zaouli, incluindo as características estéticas da máscara em si. É a forma de se dançar que vai distinguir completamente a máscara Zaouli de sua irmã Flali. A dança da máscara Flali apresenta mais charme e sedução na sua performance. Ela usa muitos movimentos na parte superior do tronco e nas mãos, que contrastam com os movimentos dos pés que caracterizam a dança da máscara Zaouli. A performance da máscara Flali é extremamente representativa dos movimentos de uma mulher e a dança se torna exageradamente feminina, e bem mais delicada até do que são as danças das mulheres em geral na Costa do Marfim, e do que a dança da sua própria irmã, a máscara Zaouli.

Durante a performance que ocorreu no dia dezoito de novembro, e durante todos os ensaios que antecederam a mesma, eu observei e pude experimentar no meu corpo as semelhanças e diferenças entre as duas máscaras. Os gestos femininos presentes nas duas máscaras, que eram tão distintos da forma de movimentação e de atuação de Mamadou, só reafirmaram a transformação que ele passava ao incorporar a máscara, e o processo de *embodiment* ao dançar com as máscaras. Na tentativa de explicar a herança cultural que ele carregava, Mamadou se preocupava sempre em esclarecer a sua relação de pertencimento à tradição e afirmava: “Você tem que nascer para dançar com as máscaras. Não é para todo mundo”. Vale salientar que ele é considerado um especialista nas máscaras Zaouli e Flali, e independente do fato dessas máscaras não serem representantes dos espíritos dos seus ancestrais, Mamadou se refere a ele mesmo como um dos poucos de sua comunidade que têm a permissão para dançar com essas máscaras e para falar delas, numa relação onde a exclusividade e especificidade do saber está diretamente relacionada ao seu poder dentro e daquela sociedade. Durante todo o processo de pesquisa, Mamadou fazia questão de afirmar o seu poder como membro especial de sua comunidade, e exigia de forma autoritária e enfática que todos os respeitasse como um mestre, até se utilizando da expressão “rei da dança africana, ” para reafirmar a condição de superioridade hierárquica que nas palavras dele deveria ser mantida em “qualquer lugar do mundo que ele estivesse”.

Vale considerar que essa característica de pertencimento, autoridade, supremacia hierárquica, e exclusividade referente as pessoas que tem a permissão de utilizar as máscaras, aumentava o mistério e o exotismo do processo de pesquisa. Ainda até os dias atuais, sem conseguir distinguir as diferenças entre os traços culturais e os traços de personalidade do artista africano, em muitos momentos da pesquisa, o sobrenatural se sobrepôs as ações da própria pesquisa. A longo termo, a identificação desses traços contribuiu para a análise de dados, mas naquele momento, muitas vezes eles confundiam e dificultavam o processo. Atualmente, analiso esses fatos como formas de estranhamento e de afirmação de identidade diretamente relacionados a um processo de empoderamento, considerando a condição do artista africano como alguém de enorme prestígio social na sua comunidade de origem, mas que no momento da pesquisa ocupava a condição de imigrante recém-chegado em terras estadunidenses.

CONCLUSÃO

Para a mente ocidental, a existência de dois mundos paralelos, um humano e um espiritual, no mínimo causa desconforto. No mundo em que vivemos, pode-se afirmar ainda que para alguns, esse desconforto se transforma na criação de situações de discriminação e preconceito, vide as situações sofridas pelas religiões de matrizes africanas como o candomblé e a umbanda, e pelo espiritismo kardecista, muitas vezes praticadas de forma velada e até secreta no Brasil.

Se isso acontece para a população em geral, para os estudiosos da dança do Brasil, o mundo sobrenatural pode até ser considerado um campo de pesquisa fértil, mas é sempre visto como algo muito complexo e quase não explorado, ou até inatingível. São raros os trabalhos de análise do movimento que apresentam dados significativos sobre a influência do mundo sobrenatural no corpo dos humanos. Vale salientar que, apesar de no Brasil termos vários exemplos de práticas religiosas conectadas com diferentes formas de dançar e que inspiram a análise do movimento conectando o mundo humano com o mundo sobrenatural. Podemos afirmar que por questões e construções histórico-culturais, os tabus sobre o assunto acabam por distanciar os pesquisadores das suas fontes de pesquisa, que no Brasil, muitas vezes estão tão presentes no seu cotidiano.

Para a maioria dos pesquisadores da dança do Brasil na contemporaneidade, é como se adentrar o mundo espiritual fosse papel e assunto de pesquisa exclusivo da área de estudos da religião, da antropologia, da sociologia, mas não da Dança. No entanto, a tradição das máscaras da Costa do Marfim com suas danças nos prova- em tempo, em movimento e espaço- o significado e a intensidade desses mundos paralelos para o povo da Costa do Marfim, para o povo africano, e se quisermos considerar as influências africanas na formação do nosso povo brasileiro, podemos também afirmar, para a nossa população. No processo de pesquisa realizado e aqui traduzido e apresentado, concluímos que através da tradição e da dança das máscaras, o povo africano da Costa do Marfim diariamente e continuamente expande o conceito de Arte e, mais especificamente de desenvolve a sua Dança, incluindo em suas práticas formas de conectar mundos distintos, mas que para eles se retroalimentam, são imbricados e complementares, e por tanto, são impossíveis de existir um sem o outro. A tradição das máscaras na Costa do Marfim, as razões para que elas existam e para permanecerem e se perpetuem ao longo do tempo, podem ser melhor compreendidas se considerarmos o poder que a dança tem de se tornar uma “mensageira” de um mundo para o outro e um veículo de afirmação da nossa identidade no mundo em que vivemos.

Mais do que figuras de decoração de paredes, as máscaras, quando incorporadas e dançadas pelos membros da comunidade designados pela tradição, expressam as emoções, os sentimentos, e as ideias que servem para orientar aquela sociedade; e com frequência, elas usam as mãos dos espíritos para controlar, disciplinar e ordenar as vidas inseridas naquele contexto, as vidas dos membros daquele grupo social. Esse processo é facilitado pelo fato de que, na Costa do Marfim, durante as performances das máscaras, a público, composto por pessoas da mesma vila que participam dos rituais de apresentação das máscaras e constituem uma mesma comunidade, cresceu acreditando na tradição das máscaras e acredita nas suas histórias e nos seus poderes até os dias atuais. A tradição foi passada de pai para filho, e assim foi perpetuada e mantida. As máscaras aconselham, ordenam, e passam sentimentos de forma dinâmica e direta, numa linguagem específica de movimentos que acontecem na vida real, e em tempo real. Cada máscara se utiliza de movimentos estilizados com um propósito específico, com uma função social específica, e cada passo se torna uma ferramenta para a expressão precisa da força e do poder dos espíritos naquela sociedade.

O povo da Costa do Marfim assim como os outros povos africanos, acredita que a morte é um outro estado da vida e não o fim dela. Durante esse outro estágio da vida humana, o espírito é poderoso e respeitado pelos humanos por tudo que ele ou ela fez durante a sua vida na terra. Por causa disso, são dados aos espíritos poderes especiais e a capacidade de decidir sobre qualquer assunto naquela comunidade. Acredita-se que esses espíritos estão nas máscaras com suas danças e a elas designam seus poderes com seus movimentos.

Na Costa do Marfim, a dança das máscaras dá vida a figuras estáticas para que os espíritos possam construir sentido e afirmar seus valores na sociedade. Através do movimento executado pelas máscaras, conceitos são incorporados e continuam a ter vida e a se desenvolver no tempo e no espaço. Esses conceitos, então, são transmitidos de geração em geração. E ao mesmo tempo em que a dança das máscaras é uma forma de encontrar caminhos para que os espíritos

protejam a sociedade, ela também se torna uma estratégia crítica para se preservar, se praticar e se projetar a construção do sentido no futuro dos membros daqueles grupos sociais.

Ao pesquisar a tradição da dança das máscaras da Costa do Marfim, concluímos que, para a mente ocidental, de formação eurocêntrica, e principalmente para os pensadores da dança do ocidente, considerar a existência de dois mundos paralelos e interconectados pode ser bastante perturbador. No entanto, a tradição das máscaras da Costa do Marfim com suas danças imbuídas de valores e saberes sobrenaturais, nos prova- em tempo e espaço- o significado e a intensidade desses mundos paralelos para a sociedade africana. Através da tradição das máscaras, o povo da Costa do Marfim expande o conceito e a construção do sentido na Dança e inclui no seu cotidiano uma forma conectar mundos distintos. A tradição das máscaras na Costa do Marfim, as razões para que elas existam e para permanecerem ao longo do tempo, pode ser compreendida se considerarmos o poder que a dança tem de se tornar “mensageira” de um mundo para o outro, e na compreensão da diversidade presente em cada sociedade. Mais do que figuras de decoração de paredes, as máscaras quando incorporadas pelo pelos membros das comunidades da Costa do Marfim expressa as emoções, os sentimentos, e as ideias presentes na cultura de um povo. Olhemos para a África como lugar da nossa ancestralidade e se, culturalmente não fomos acostumados a conectar o mundo humano e o espiritual através da nossa Dança, que ao menos conectemos e reconheçamos a influência das práticas dos nossos antepassados nos nossos movimentos, nos símbolos que fazem a nossa tradição, ou as muitas tradições que fazem as diversas danças da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

DREWAL, HENRY JOHN AND MARGARET THOMPSON DREWAL. *Gelede: Art and female power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

DREWAL, MARGARETH THOMPSON. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FISCHER, EBERHARD AND LORENZ HOMBERGER. *Masks in Guro Culture, Cote D'Ivoire*. Museum Rietberg, Zurich. The Center for African Arts Eds. New York, 1986.

GREEN, DORIS. “Traditional Dance in Africa”. *African Dance: an historical and philosophical Inquiry*. Ed. Kariam. Welsh Asante. Tenton, New Jersey: Africa World Press, Inc, 1996. (21,22).

MBITI, JOHN S. *African religious and Philosophy*, 1996. Heineman, 1990.

POYNOR, ROBIN. *African Art at the Harn Museum: Spirit Eyes, Human Hands*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1995.

TIEROU, ALPHONSE. *La Danse Africaine cest la vie*. Paris. Maisonneuve et Larose, 1983.

DOOPLE: *Loi Eternelle de La Danse Africaine*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1989.