

A ETIQUETA DA DANÇA E O PAPEL DA MULHER NA SOCIEDADE DO SÉCULO XX

Maria do Carmo ALMEIDA CORREA*

INTRODUÇÃO

Segundo os princípios da SEMIÓTICA SOVIÉTICA, toda sociedade pode ser estudada através dos códigos por ela utilizados, ou, como quer IVANOV, "a avaliação de uma coletividade pode ser dada mediante a descrição de todos os sistemas signícos de níveis diversos (...) os quais são utilizados pela coletividade dada." (12, p. 21)

Já, segundo BAKHTIN, "os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela" e "toda modificação da ideologia encadeia uma modificação da língua" (apud Marina Yaguello, 2, p. 15). Ampliando o sentido de "língua", constatamos que tais alterações ideológicas refletem-se em todos os códigos sociais, donde a utilidade de se fazer um estudo diacrônico desses códigos para se ter uma visão das transformações ideológicas ocorridas em determinada sociedade.

Advém daí nossa intenção de ensaiar uma análise diacrônica da etiqueta da dança de salão em nosso século, procurando relacionar as alterações por ela sofridas com as transformações que ocorreram na postura da sociedade com relação à mulher.

Para viabilizar nosso projeto, efetuamos uma delimitação do campo a ser examinado; trabalharemos, pois, com a dança das classes mais favorecidas, realizada nos salões públicos, tomando como ponto de partida o início do século. Não levaremos em conta, portanto, a dança popular, a rural, a

*Aluna do Programa de Pós-Graduação.

folclórica, etc., nem aquelas realizadas ao ar livre ou em residências particulares, embora, sob muitos aspectos, estas se aproximem daquelas por nós analisadas. Por outro lado, como nos interessa uma visão diacrônica da dança, obviamente selecionamos para nossa descrição apenas os aspectos que sofreram transformações no decorrer do tempo e, destes, apenas os que nos permitam estabelecer relações com as alterações sofridas no comportamento da mulher dentro da sociedade.

Dada a precariedade da bibliografia referente à descrição das danças de salão, utilizamos também depoimentos e nossa própria memória.

Quanto ao instrumental utilizado para a análise, servimo-nos, preferencialmente, de textos dos semioticistas russos, embora não tenhamos tido escrúpulos em nos servir também de outras fontes, desde que não conflitantes com os princípios adotados pela SEMIÓTICA SOVIÉTICA.

Visto que pretendemos descrever as alterações sofridas no plano da expressão para, através delas, chegarmos a uma possível significação no plano do conteúdo, nosso trabalho se dividirá em duas grandes partes: a da descrição formal dos signos por nós selecionados e a do seu investimento semântico.

1. DESCRIÇÃO FORMAL

Nossa descrição levará em conta, sempre, uma oposição considerada fundamental para o nosso estudo: a oposição homem/mulher, que designaremos por vezes como M (masculino) e F (feminino).

1.1. INICIO E FIM DA SITUAÇÃO DE ETIQUETA

Tomando como referencial teórico o texto de Civ'ian (7, p. 201ss.) consideramos que o continuum do comportamento social pode dividir-se numa série de situações de etiqueta (S.E.), cada uma delas limitada por um princípio e um fim. Considerando-se que a finalidade principal da etiqueta é a de "determinar a posição dos indivíduos relativamente aos restantes membros da sociedade" (7, p. 202), ou, em outras palavras, "identificar posições numa hierarquia" (9, p. 89), revestem-se de grande importância o início e o fim da S.E., visto que "é exatamente nestes diferentes momentos que se afirma e se acentua com maior determinação a relação de posição social (dos pesos) dos participantes." (7, p. 205). Enfim, cabe ao participante hierarquicamente superior determinar o início e o fim da S.E.

No sistema por nós analisado, observamos que, até o aparecimento do "iê-iê-iê", que se deu na década de sessenta, a iniciativa de principiar a S.E. sempre coube ao homem. Com o "iê-iê-iê", surge a dança individual. A mulher já não precisa ser "tirada" para dançar. A partir daí, a oposição M/F se dilui e as regras são as mesmas para ambos os sexos. Com a volta da dança aos pares (década de setenta), a oposição é tênue. Algumas mulheres ainda esperam ser "tiradas", mas a maioria incorpora os padrões da igualdade comportamental, e hoje em dia a iniciativa de iniciar a situação de etiqueta parte indiferentemente de M ou F; assim como a recusa que pelos códigos do passado era condenada (como se não coubesse ao "subalterno" senão a resignação de se submeter aos designios do "superior") é hoje aceita e praticada tanto pelo homem como pela mulher (o que desfaz completamente a noção de

"superior/subalterno").

Resumindo: antigamente cabia a M a iniciativa de principiar a situação de etiqueta e a F restava aceitar passivamente; agora cabe a qualquer um (M ou F) iniciar, havendo sempre a possibilidade da recusa.

Quanto ao fim da S.E., antigamente era determinada exclusivamente por uma circunstância externa, ou seja, pelo final da "seleção"; hoje em dia a liberdade com relação ao fim é a mesma que com relação ao começo; embora geralmente se espere o fim determinado pela orquestra, não se é obrigado a isso, e qualquer dos participantes pode decidir encerrar a situação de etiqueta, se assim o desejar.

1.2. NÚMERO E SEXO DOS PARTICIPANTES

Até os anos sessenta, as danças eram realizadas aos pares (M/F), mesmo quando os participantes permaneciam fisicamente separados (como no charleston) ou quando se agrupavam em blocos (como na conga, que, sob esse aspecto, conservava a forma das danças do passado; como o minueto, a pavana, a quadrilha, etc.).

Com o hully-gully, ressurgue a dança em bloco, mas, pela primeira vez, não há necessidade do parceiro do sexo oposto; os participantes podem ser todos do mesmo sexo, assim como haver maior número de participantes de determinado sexo. Mas é definitivamente com o "iê-iê-iê" que os pares se desagregam, visto que pode "ser praticado indiferentemente por uma só pessoa, por dois homens, duas mulheres, um casal ou mesmo um grupo." (5, p. 1240)

A partir daí, durante vários anos perdura a individualidade, até que, na década de setenta, há um retorno aos pares (M/F).

Hoje em dia, o que se vê é uma tendência à diversidade, visto que coexistem vários comportamentos, determinados (mas não necessariamente) por alguns fatores como:

- ritmo executado: os rocks e congêneres se prestam mais à dança individual, enquanto os ritmos "tradicionais", como bolero, samba, etc., determinam a dança aos pares;
- envolvimento emocional: a dança aos pares é preferida pelos namorados, noivos, casados ou "paqueras";
- idade dos participantes: os mais jovens preferem a dança separada, os mais velhos a dança aos pares;
- estado civil: os solteiros preferem a dança separada, os casados, mesmo jovens, preferem a dança aos pares.

Naturalmente, a opção é feita mediante a combinação desses elementos, cujo peso não pode ser objetivamente determinado.

É preciso considerar também a tendência atual para a dança solta, porém aos blocos, ou "coreográfica", que é executada por número indefinido de pessoas, podendo ser todas do mesmo sexo ou não, geralmente jovens, solteiros, e ao som de ritmo moderno.

Concluimos, pois, que também sob esse aspecto, há uma tendência a se quebrar a dicotomia M/F.

1.3. A ESPACIALIDADE

1.3.1. O AMBIENTE FÍSICO

Até há alguns anos, podia-se considerar nitidamente três "territórios" num baile: o da pista, o da mulher e o do homem (não consideramos o da orquestra porque não significativo, visto que permanece imutável).

A pista ocupava o centro do ambiente (núcleo) e só podia ser "penetrada" para execução da dança; já os territórios M e F rodeavam a pista (periferia) e eram ocupados por aqueles que não estivessem naquele momento participando da situação de etiqueta de dança. Na verdade, esses dois últimos se mesclavam e se confundiam, mas havia uma grande diferença entre eles: o da mulher era estático, pois ela permanecia em cadeiras colocadas ao redor da pista, ou, mais recentemente, colocadas ao redor de mesas, sempre rodeando o núcleo; já o território de M era dinâmico, móvel, pois o homem não permanecia sentado e podia locomover-se à vontade em torno da pista.

Como vimos, a passagem do território periférico para o núcleo era sempre realizada por iniciativa do homem, visto que cabia a ele iniciar a situação de etiqueta. Assim, a mulher só podia passar da periferia para o núcleo com a intermediação do homem.

A partir da década de setenta, começa a haver um rompimento desses rígidos limites territoriais. A mulher adquire o direito de ficar de pé e se mover livremente se assim o desejar, passando de um território fixo para um móvel; por outro lado, tanto o homem quanto a mulher passam a invadir a pista sem preencher a condição necessária até então para essa penetração, que era a de se dançar; além disso, ambos passam a executar a dança também fora da pista, por entre as mesas. Enfim, o que se nota hoje é que não há definitivamente mais uma diferença entre o território M e F, e que mesmo a diferença entre pista como lugar para se dançar e território circundante como lugar para não se dançar está desaparecendo.

1.3.2. A QUINÉSICA

Cabe à quinésica o estudo dos movimentos que também podem atuar como signos dentro de um determinado código cultural. Sabe-se que "a comunicação gestual faz transparecer os comportamentos psicológicos e sociológicos do homem" (4, p. 84).

No sistema da dança, é evidente que os movimentos ocupam papel primordial; a dança é movimento; assim sendo, no continuum do baile, a participação na situação de etiqueta da dança constitui-se (pelo menos em tese) no objetivo de todos os participantes. Portanto, é importante salientar que, até por volta dos anos sessenta, a mulher só podia passar da imobilidade para a mobilidade (que era o objetivo do baile) através da intermediação do homem. Ou seja, para que seu corpo deixasse a situação de inércia e se transformasse em comportamento-expressão, em mensagem significativa (cf.11, p. 163), ela precisava do homem.

Ainda dentro da quinésica, é interessante que o direito à mobilidade da mulher coincide com seu direito de escolher os passos de dança, sem ser obrigada a seguir o cavalheiro. Essa independência manifesta-se timidamente com o charleston, mas é abafada para só voltar, com força maior, na época do twist e "iê-iê-iê", perdurando, como vimos, por cerca de dez anos. Por volta dos anos setenta, a mulher volta a "seguir" os passos do homem, com o retorno aos pares unidos, mas resta-lhe a opção de dançar individualmente ou em blocos; neste último caso, a coreografia pode ser planejada em conjunto ou por um líder cujo sexo é indiferente.

Julgamos oportuno analisar mais dois itens:

- a posição do corpo da mulher e do homem

imediatamente antes do início da situação de etiqueta e

- a posição das mãos e braços durante a situação de etiqueta, ou seja, durante o ato da dança.

Já dissemos que, nos intervalos das danças, as mulheres encontravam-se sentadas e o os homens de pé. Para que F passasse de uma posição inferativa para uma superativa era preciso a intervenção de M. Atualmente, como já dissemos, M e F podem encontrar-se indiferentemente sentados ou em pé, portanto, a oposição inferativo/superativo, correspondendo à oposição F/M deixa de existir. Sabemos que na maioria das culturas a oposição superativo/inferativo denota hierarquia; na dança isso é particularmente importante porque ela, no seu início, tinha como objetivo a comunicação com os deuses; assim, o ato de elevar os pés do chão, lançando o corpo para o alto, conota a ambição de atingir os deuses; é interessante que, durante a Idade Média, somente os homens podiam praticar a "dança alta", enquanto as mulheres só podiam executar as "danças baixas", impedidas que eram pelas "pesadas vestes".

As maiores transformações gestuais ocorreram na posição das mãos e braços durante o ato de dançar. Desde o início da dança de pares unidos, que se deu com o aparecimento da valsa, a posição dos braços e mãos foi a seguinte: a mão esquerda da dama na parte anterior do ombro do cavalheiro, a mão direita deste nas costas daquela (lado esquerdo das costas); o braço direito da dama afastado do corpo e flexionado para cima, na mesma posição que o braço esquerdo do cavalheiro, com as palmas das mãos unidas. Com o passar do tempo, a mão que se apoiava no ombro "Para manter distância" foi-se

deslocando em direção à parte superior do ombro e ao pescoço, até chegar à parte posterior do pescoço. Já o braço que se mantinha afastado do corpo, embora mantendo a flexão para o alto, chegou-se ao corpo, vindo a colocar-se contra o peito, lado direito da dama e lado esquerdo do cavalheiro. Passa-se depois para uma fase em que os braços unidos são voltados para baixo, colados lateralmente ao corpo. Talvez a partir dos anos setenta tenha havido a mudança mais radical: rompe-se a assimetria direita/esquerda e a mulher enlaça com os dois braços o pescoço do homem, ao passo que este enlaça com os dois braços a cintura (ou as costas) da dama.

Hoje, o que se observa, também sob este aspecto, é uma multiplicidade de comportamentos: braços afastados do corpo, braços unidos ao corpo mantendo a assimetria e braços na posição simétrica (pares abraçados). Mais uma vez, podemos assinalar como fatores determinantes da escolha:

- idade dos participantes: os mais jovens preferem a terceira opção, os mais velhos a primeira e a segunda;
- envolvimento afetivo: a segunda e a terceira opção caracterizam um envolvimento com o parceiro, a primeira caracteriza o não-envolvimento;
- ritmo: a segunda e a terceira opção são adequadas para o ritmo lento, a primeira para um ritmo mais rápido, como o samba.

1.3.3. A PROXEMICA

Cabe à proxêmica trabalhar com a distância entre os participantes da situação de etiqueta, visto que esta assume também um significado dentro do código cultural.

Numa visão diacrônica da dança, observamos que, na de pares unidos, os

participantes vão gradativamente aproximando os corpos que, no início da valsa, tocavam-se apenas com as mãos, para, por volta dos anos cinquenta, chegarem ao "rosto colado", denotando envolvimento, chegando aos nossos dias em que os corpos mantêm-se bastante próximos, ou mesmo unidos, a prática do "rosto colado" nem sempre denotando envolvimento maior entre os parceiros.

É interessante notar que essa evolução não se faz de maneira contínua, mas foi várias vezes interrompida por "surto" de danças em que os pares se separam, total ou parcialmente. Vemos, pois, na década de vinte, o charleston, em que os pares não se tocam, convivendo com o swing, em que os pares unem-se e soltam-se, e com os blues, em que não se soltam. Da década de trinta até meados de cinquenta, retoma-se a linha evolutiva da dança de pares unidos, para, com o rock, voltar a mescla unido/separado, chegando ao twist, em que os pares se soltam completamente, culminando no "iê-iê-iê", em que, como vimos, não só se dança solto como o parceiro se torna desnecessário. Em setenta, retoma-se a linha evolutiva dos pares unidos, em que estes já voltam bem mais próximos, com o rosto colado como prática generalizada.

Hoje, também sob este aspecto, convivem harmoniosamente os corpos separados, nas danças soltas, os corpos que se unem e se separam durante a dança, os que dançam juntos mas não excessivamente próximos e aqueles que dançam com o corpo e o rosto colados. Também aí as variações dependem das oposições que podem dever-se ao envolvimento (envolvimento maior pede aproximação maior), ao ritmo (alguns propiciam pares soltos ou meio-soltos), à idade (casais mais velhos tendem a dançar juntos, mas sem aproximar demasiadamente os corpos), mas também muito a variantes individuais.

1.4. OS ACESSÓRIOS

Segundo Civ'ian, "a cada S.E. (...) corresponde um determinado conjunto de objetos, que tem um significado ritual, que tem de usar-se de maneira justa." (7, p. 220). Deixando de lado as roupas, visto que a evolução da moda tornaria nosso estudo muito complexo, observamos que alguns acessórios desempenham papel significativo na dança, dos quais mencionaremos o leque e o lenço. Destes, analisaremos somente o papel do lenço, por nos parecer o mais significativo.

Embora fuja aos limites temporais por nós impostos, vamos começar pelo século passado, em que o lenço se colocava entre a mão direita do cavalheiro e as costas da dama, para que ele não tocasse a pele que ela expunha através dos amplos decotes; a outra mão mal tocava a da dama, visto que esta a utilizava para segurar a cauda do vestido. No início do nosso século, o lenço passa para a mão esquerda do homem, para que o suor não se transfira da mão de um para a mão do outro. Por volta dos anos cinquenta (pós-guerra), abandona-se o uso do lenço como elemento separador, embora ele continue sendo um acessório indispensável, sendo oferecido à dama para que enxugue a mão após a dança, costume este que perdura até cerca dos anos sessenta.

1.5. CONCLUSÃO

Após essa descrição concluímos que se pode observar, na evolução da etiqueta da dança, algumas tendências, como:

- tendência à aproximação: os braços aproximam-se do corpo, os corpos dos parceiros se aproximam, as barreiras

- (lenço) são suprimidas, o núcleo aproxima-se da periferia, etc;
- tendência à simetria, com o desaparecimento das diferenças relacionadas com a oposição M/F e também centro/periferia, direita/esquerda;
 - tendência à multiplicidade de comportamentos;
 - tendência à individualidade, com a eliminação da necessidade de se ter um parceiro.

2. INTERPRETAÇÃO SEMÂNTICA

Após a análise feita a nível formal, cabe-nos a tentativa de investir semanticamente o objeto analisado, ou seja, de aventar quais as significações que os comportamentos descritos podem comportar.

Nós o faremos em dois planos: o do simbólico e o do social.

2.1. A DANÇA COMO EXPRESSÃO DE UM CONTEÚDO MÍTICO

Partimos do princípio de que os gestos de etiqueta conservam resquícios de um significado mítico que se perdeu a nível consciente mas que, segundo recentes estudos, permanecem no inconsciente coletivo (cf. Jung, por exemplo).

Assim, procuraremos mostrar esses remanescentes nos signos por nós analisados.

Dissemos que na S.E. da dança, a oposição mais significativa é a oposição M/F; ora, segundo estudos recentes sobre as culturas primitivas, elas possuem sistemas que se apóiam em contradições binárias, das quais Ivanov estuda algumas, como central/periférico, direita/esquerda, etc.

Diz o autor que "na maior parte dos sistemas humanos de classificação simbólica conhecidos, a contraposição masculino/feminino organiza séries classificatórias inteiras" (7, p. 183).

Através dele, científicamo-nos de que ao masculino correspondem o sagrado, o centro, o alto, o céu, o lado direito; ao feminino correspondem o profano, o periférico, o baixo, a terra, o lado esquerdo.

Aplicando esses conhecimentos à nossa descrição, podemos dizer, com relação à dança "tradicional", ou seja, antes dos anos sessenta, que:

- a pista de dança, sempre colocada no centro, constituía o núcleo, ou seja, a parte em que se realizam os ritos de comunicação com os deuses;
- o ato de dançar, ao se dar obrigatoriamente nesse núcleo, investe-se de um significado sagrado, reforçado pela própria história da dança que, em sua origem, era meio de comunicação com os deuses;
- o território M e o território F constituíam a periferia, o não-sagrado;
- antes da "iniciação", ou seja, do ato da dança, o homem, embora também na periferia, ocupava uma posição superativa, que simbolizava o céu, o sagrado, ao passo que a mulher, por se conservar sentada, ocupava uma posição inferativa, que simbolizava a terra, o profano;
- para que a mulher passasse a uma posição superativa, assim como para sair da periferia e penetrar no núcleo, era preciso que o homem tomasse a iniciativa; este também precisava da mulher para penetrar no espaço sagrado do núcleo, mas isso não é significativo, visto que a mulher não poderia recusá-lo;
- a assimetria esquerda/direita mantinha-se

sempre, estando, de acordo com os preceitos, a mão direita do homem, ou seja, a mão que caracteriza a masculinidade apoiada no lado esquerdo da mulher, lado que caracteriza sua feminilidade, conduzindo-a, através desse toque, para a direção que lhe aprouvesse.

Analisando agora a dança de nossa época, notamos que:

- a pista de dança perde paulatinamente seu caráter nuclear, visto que se pode dançar fora dela;
- a mulher já não precisa do homem para sair da periferia e penetrar o núcleo, nem para passar de uma posição inferativa para uma superativa, ou seja, ela já não precisa do homem para penetrar no espaço sagrado;
- a assimetria esquerda/direita desaparece, ou, pelo menos, deixa de ser obrigatória.

Enfim, nessa simbologia mítica, se a dança continua assumindo seu papel de comunicação com os deuses, ou de sacralização, notamos que a mulher de hoje já não precisa do homem para se sacralizar e que a oposição M/F que, como se vê, nas origens míticas, concedia uma posição hierarquicamente superior ao homem, tende a ser abolida pela sociedade atual.

2.2. A DANÇA COMO EXPRESSÃO DE UM CONTEÚDO SOCIAL

Na primeira parte do nosso trabalho, procuramos descrever algumas transformações sofridas no código da dança de salão. Ora, essa evolução coincide com o progresso do feminismo, cujo principal objetivo é desfazer a assimetria M/F. Como se lê em Branca

Moreira Alves (1, p. 63), "o movimento feminista vem travando uma luta no sentido de denunciar os conceitos de 'masculino e feminino' na sua posição de 'superior e inferior'. Esta hierarquização entre o masculino - 'superior' - e o feminino - 'inferior' - é uma construção ideológica e não o reflexo de uma diferenciação biológica. Essa diferenciação não implica em desigualdade."

Como consequência dessa "simetria" de posições, o feminismo advoga o livre exercício da sexualidade feminina, colocando a mulher numa posição de igualdade frente ao homem.

Por outro lado, parece evidente a todos nós que não há unanimidade na adoção desses valores, mesmo por parte das mulheres. Assim, as tendências que apontamos na evolução da etiqueta da dança talvez possam ser assim explicadas:

- tendência à aproximação: reflete a liberação sexual da mulher, que já não precisa "manter distância" corporal com relação ao parceiro;
- tendência à simetria: revela a decisão da mulher de hoje de não aceitar desempenhar um papel inferior, ou seja, sua luta pela igualdade de direitos;
- tendência à multiplicidade de comportamentos: revela a diferença entre a posição adotada conscientemente pela mulher e a pressão dos valores antigos, assim como a diferença entre aquelas que assumem uma postura feminista e as que ainda mantêm uma postura mais conservadora e dependente;
- tendência ao individualismo: revela a crescente independência da mulher.

Analisando mais de perto as transformações sofridas, notamos que:

- a moda do charleston, em que se dança solto, e a do swing, em que os pares se soltam parcialmente, coincide com a vitória do movimento sufragista na Inglaterra e Estados Unidos, movimento este que, se "não se confunde com o feminismo, foi, no entanto, um movimento feminista, por denunciar a exclusão da mulher da possibilidade de participar nas decisões públicas." (1, p. 48)

Já a volta à dança de pares em blocos (que representa um retorno aos primórdios da dança de salão, antes da inovação da valsa), assim como o abandono da dança solta e a primazia da dança aos pares unidos (boleros, blues, etc.) coincide com a época em que ocorre "um refluxo na organização das mulheres" (1, p. 49), nas décadas de trinta e quarenta.

A volta, e desta vez com maior força, da dança solta (twist) e finalmente o aparecimento da dança individual ("iê-iê-iê"), que vai dominar o cenário na década de sessenta e parte de setenta, coincide com o ressurgimento do movimento feminista ("que ressurgirá a partir da década de 60", sg. 1, p. 52).

O retorno, embora não como única opção, da dança aos pares, marca uma época em que o feminismo já não precisa marcar tão nitidamente a independência da mulher, visto que já é uma força política com enorme potencialidade de transformação social; é o retorno à sensualidade, ao romantismo, porém já num outro nível, o da simetria M/F.

CONCLUSÃO

Como vimos, a relação expressão-conteúdo nos permite analisar diacronicamente as alterações ideológicas de uma coletividade através das alterações de seus códigos sociais.

No caso da dança de salão, essa relação se torna bastante clara no que concerne às mutações do papel da mulher, que passa de passiva a ativa, de objeto a sujeito, na sua tentativa de ocupar um espaço ao lado do homem, como ser humano e digno.

Como toda análise, a nossa foi parcial, visto que sempre é preciso estabelecer-se o que é nuclear a um sistema, deixando, assim, de lado os elementos considerados periféricos.

Procuramos, trabalhando o tema com honestidade e seriedade, prestar um tributo à luta que continua sendo empreendida pela mulher, na obtenção de seus direitos.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, B. M. e PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

BENOIST, L. *Signos, Símbolos e Mitos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

CULTURA. Brasília, MEC, ano 5, nº 19, out/dez./75.

ENCICLOPÉDIA ABRIL, vol. 3, p. 1237 a 1240.

GUIRAUD, P. *A Semiologia*. Lisboa: Presença.

LÓTMAN, I. M. et alii. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981.

MENDES, M. G. *A Dança*. São Paulo, Atica, 1985.

RIBEIRO, R. J. *A Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Ignácio Assis et alii. *Bacab: Estudos Semiológicos*. São José do Rio Preto: Planalto.

TEMPO BRASILEIRO (A LINGUAGEM E OS SIGNOS).
Rio de Janeiro, nº 29, abril/junho, 1972.