

JULIANA BRAZ DIAS*

DANÇA E CONFLITO: UMA REFLEXÃO
SOBRE O TOYI-TOYI SUL-AFRICANO

Este trabalho é uma discussão sobre o toyi-toyi, um tipo de dança que ficou conhecido na África do Sul como parte do movimento de resistência ao apartheid. Trata-se de uma forma cultural instigante por provocar uma reflexão simultânea sobre o domínio estético e a dimensão do conflito e da violência. O artigo traz uma descrição dessa dança e examina os movimentos corporais que configuram o toyi-toyi como signos integrados em diferentes sistemas de significação. Toma como material para análise dois filmes nos quais o toyi-toyi foi apropriado em cenas relevantes para o desenvolvimento de seus respectivos roteiros, com sentidos distintos sendo atribuídos ao fenômeno em questão. Sarafina! A celebration of song and dance (1992) e Stander: um policial contra o sistema (2004) revelam o caráter polissêmico da dança – um traço que fez dela instrumento especialmente importante na luta contra o apartheid.

Palavras-chave: África do Sul; toyi-toyi; dança; conflito; interpretação.

* Professora do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, onde se doutorou em 2004. É também pesquisadora associada na Universidade de Pretória. Possui experiência de pesquisa sobre culturas populares africanas, com realização de trabalho de campo em Cabo Verde e África do Sul. Organizou a coletânea *África em Movimento* (ABA Publicações, 2012).

INTRODUÇÃO

Este artigo é uma discussão em caráter ensaístico sobre o *toyi-toyi*, um tipo de dança que ficou conhecido na África do Sul como parte integrante do movimento de resistência ao *apartheid* – regime de segregação racial legalmente imposto naquele país entre 1948 e 1990. O *toyi-toyi* ainda se faz presente em alguns contextos específicos, como protestos políticos, comícios e movimentos sindicais. Trata-se de uma forma cultural instigante por provocar uma reflexão simultânea sobre o domínio estético (isto é, sobre os processos de socialização dos sentidos) e a dimensão do conflito e da violência. No presente texto, faço uma descrição desse tipo de dança. Em seguida, proponho olhar para os movimentos corporais que configuram o *toyi-toyi* como signos imersos em diferentes sistemas de significação. Desvelar algumas das maneiras como ele tem sido interpretado pode iluminar nossa compreensão sobre o fenômeno, além de reforçar a necessidade de ampliação do campo da semiótica da dança.

Minha experiência com o *toyi-toyi* não veio através de um investimento de pesquisa sistemático. Estive na África do Sul entre fevereiro de 2011 e setembro de 2012, com um projeto de investigação voltado para a economia política das culturas populares africanas.¹ Na dinâmica própria do trabalho de campo, a pesquisa ganhou foco, direcionando-se para as associações de poesia que mobilizam boa parte da juventude na região de Pretória, onde fixei residência.² Contudo, ainda que não fossem meu interesse primeiro, as performances de *toyi-toyi* sempre me sensibilizavam quando eu as observava, seja em um dos inúmeros registros sobre o período do *apartheid*, seja nas passeatas que atravessavam minha rua, com os manifestantes seguindo rumo ao National Department of Human Settlements (Departamento Nacional de Assentamentos Humanos), como parte de alguma reivindicação.

Desse conjunto de experiências, sem dúvida a mais marcante foi a que vivi na ocasião do que ficou conhecido como “o massacre de Marikana”. O trágico evento teve início com uma greve dos trabalhadores de uma mina de platina, na área de Marikana (perto de Rustenburg), em agosto de 2012. As manifestações dos trabalhadores, que duraram vários dias, foram seguidas por uma série de incidentes violentos, envolvendo os seguranças da empresa, o serviço de polícia sul-africano, os líderes do movimento sindical e a massa de mineiros grevistas, tendo como resultado a morte de aproximadamente 47 pessoas. O massacre de Marikana foi o evento que contabilizou o maior número de mortes de civis por ação do Estado sul-

¹ Durante o período, contei com o auxílio financeiro concedido pela Universidade de Pretória, na forma de uma bolsa de pós-doutorado.

² Alguns resultados dessa investigação podem ser encontrados em Braz Dias, 2012.

-africano desde o fim do *apartheid*. Tanto a mídia quanto a academia têm se dedicado a comentar e analisar os diversos fatores envolvidos no evento, que ainda deixa revolta e várias perguntas sem resposta (ver, por exemplo, KARON, 2012; SATGAR, 2012; SMITH, 2012; ALEXANDER *et al.*, 2013).

Poucos dias após a tragédia, a Universidade de Johannesburgo abriu as portas aos mineiros sobreviventes e aos familiares das vítimas, em uma sessão pública direcionada a externar o descontentamento geral e a debater sobre os reais motivos do massacre. Algumas centenas de pessoas estavam presentes, incluindo intelectuais e lideranças locais, construindo uma espécie de plataforma para que os mineiros pudessem dar a conhecer suas demandas e o desejo de continuar lutando.

A atmosfera era de luto e de revolta. Porém, a consternação geral foi, desde o início, expressa em cantos e dança. Quando cheguei ao local, o que se observava já não era a simples reunião de indivíduos, mas a forte presença de uma massa de manifestantes. O som ecoava ao longe: canções de protesto, em forma de canto e resposta, com predominância da língua xhosa. Algumas canções eram ainda herança dos tempos da luta *antiapartheid*; outras eram adaptadas ao novo contexto. Os movimentos corporais acompanhavam os sons cantados. Centenas de corpos construíam uma totalidade coesa por meio de movimentos sincrônicos. Lembravam uma marcha, embora – pela falta de espaço – não pudessem avançar adiante. Saltavam, levando os joelhos ao alto, de maneira alternada. Os pés batiam no chão com vigor, marcando o ritmo. As mãos permaneciam fechadas, firmes. Com a mão direita erguida, executavam um movimento que se assemelhava ao arremesso de uma lança. Foi assim que iniciaram o evento e que também o encerraram – interrompendo o pronunciamento do representante da NUM (National Union of Mineworkers), cuja presença não era bem-vinda, dada a complexidade do envolvimento do movimento sindical nos acontecimentos que culminaram no massacre.

Através do *toyitoyi*, os manifestantes desenharam a estrutura do evento, sua abertura e desfecho, e comunicaram sentimentos e volições. E eu me perguntava sobre as diversas possibilidades interpretativas a que se sujeitava aquela *performance* – especialmente depois que eu soube dos rumores sobre a ação dos seguranças da universidade, que tentaram impedir a entrada no campus de um grupo de pessoas que chegava para o evento, dançando e cantando músicas de protesto. O “mal-entendido” só teria sido desfeito após a intervenção dos organizadores daquela sessão pública (PATEL, 2012). Mas, afinal, qual era a possibilidade real de distúrbio provocado pelo *toyitoyi*? Quão tênue é o limite entre a dança e o conflito?

○ TOYI-TOYI NA LITERATURA: QUESTÕES E LACUNAS

A literatura – seja na antropologia, seja em áreas correlatas – tem abordado o *toyi-toyi* apenas indiretamente. Exemplo disso é o trabalho de Gilbert (2008). Em um artigo sobre a luta *antiapartheid* realizada por exilados sul-africanos, com foco nas atividades culturais do partido político ANC (African National Congress), Gilbert descreve o *toyi-toyi*, em uma nota de fim de texto, como uma “dança militante”. A autora também busca suporte em *The Oxford Dictionary of South African English on Historical Principles*, que assim define o *toyi-toyi*:

Um passo de dança quase militar caracterizado por movimentos em passos altos, executados seja no mesmo lugar, seja enquanto em lento deslocamento para frente, em geral por participantes (predominantemente negros) em aglomerações ou marchas de protesto, e acompanhados por cantos e gritos de palavras de ordem (*apud* GILBERT, 2008, p. 180).

A autora sugere ainda que esta dança teria sido aprendida pelos membros do ANC durante as guerrilhas no Zimbábue, quando uniram forças à Zapu (Zimbabwe African People’s Union), na década de 1960. Explicação próxima a esta é apresentada por McLaren (1992). O autor afirma que o *toyi-toyi* era originalmente um exercício usado nos campos do Zimbábue para treinar os combatentes. Apenas posteriormente teria sido apropriado nos protestos na África do Sul (McLAREN, 1992, p. 93).

Vale notar que o vínculo entre o *toyi-toyi* e a luta *antiapartheid* é tão recorrente na literatura quanto sua relação com o universo das artes. Vejamos, por exemplo, o já citado artigo de McLaren (1992). Tratando da luta *antiapartheid* nas regiões de fronteira com a África do Sul, o autor aborda o trabalho de ativistas que, através das artes, buscavam sensibilizar a população do Zimbábue sobre o que acontecia no território vizinho. No seu texto, o autor relata a produção do espetáculo teatral *Katshaa! The Sound of the AK*:

Uma característica proeminente da revolta em massa do povo sul-africano naquela época foi a luta armada. Frequentemente, os manifestantes em funerais e protestos exibiam réplicas da arma simbólica da guerrilha, o AK [fuzil produzido na União Soviética]. [...] A arma e a marcha se reuniram na palavra “Katshaa!” – onomatopeica para o engatilhar do AK – que foi usada como um canto durante o *toyi-toyi*: “Katshaa!Katshuu!” [...] Esse show foi em si uma parte da guerra no sul da África (McLAREN, 1992, p. 93).

Torna-se clara a impossibilidade de separação de duas dimensões do *toyi-toyi*: sua existência enquanto uma manifestação artística (uma dança, por vezes aliada a uma *performance* teatral) e seu uso enquanto instrumento de protesto – ou, nas palavras de McLaren, como “parte da guerra”. Tal é igualmente indicado no trabalho de Kirkwood (1987). Em um artigo sobre literatura e cultura popular na África do Sul, o autor chama a atenção para as formas culturais que se desenvolveram nos períodos mais intensos da luta *antiapartheid* e, dentre elas, destaca o *toyi-toyi*, apresentado uma vez mais como uma forma de “dança militante”, com movimentos ritualizados, como os chamados “granada de mão” e “bazuca” (KIRKWOOD, 1987, p. 659).

Não só a literatura é escassa e toca apenas de maneira tangencial na temática do *toyi-toyi*, como também é um tanto inconstante no tratamento que dá à questão da violência na prática dessa dança. Em um artigo sobre violência política, Adam e Moodley (1992) discutem os rituais de protesto na África do Sul e buscam explicações para o que entendem ser uma atenção exagerada a uma “luta armada imaginada”, especialmente pelos jovens daquele país.

Assim como o pisar dos pés no *toyi-toyi* e as canções de guerra estridentes (“Matem os bôeres”), ritualmente executados em cada comício do ANC e apenas interrompidos por gritos repetitivos de “Amandla!” (“Poder!”), as atitudes e os gestos militares expressam algo mais profundo do que mera belicosidade. O poder imaginado vem necessariamente substituir a autoridade verdadeira. A humilhação profunda resulta em fantasias de poder. Quanto mais a malfadada luta armada passa para segundo plano após a sua suspensão oficial, mais os jovens dos bairros negros querem ressuscitá-la. Uma expressão original das fantasias dos desprovidos de poder é encontrada nas numerosas imitações caseiras de armas de fogo, ostentadas em comícios. Projetados de maneira imaginativa e cuidadosamente montados como objetos de arte popular, os MK-47 e as bazucas são muitas vezes grotescamente feitos acima das dimensões convencionais. Seus portadores, de aparência severa, gritando *slogans* marciais, lembram os filhos de outras sociedades que fazem poses ao lado dos tanques de memoriais de guerra, ou brincam com brinquedos de guerra, a fim de pedir forças e vencer sua própria ansiedade (ADAM & MOODLEY, 1992, p. 508).

Para os autores, o *toyi-toyi* é parte de uma sequência de práticas que se referem à luta armada de maneira simbólica, apenas pela impossibilidade de realização da luta armada de fato. A partir de tal perspectiva, teríamos um caso de “compensação simbólica” para a ausência de poder e para o persistente desejo dos jovens negros sul-africanos de fazerem a guerra –

desejo, aliás, infantilizado na comparação com as crianças ocidentais e seus brinquedos.

Bem diferente, contudo, é a abordagem de Schock (2003). Em uma tentativa de atenuar os equívocos nos usos do conceito de “ação não violenta” nas Ciências Sociais, o autor toma exatamente o caso do *toyi-toyi*. Definindo o fenômeno como “uma dança imitando o treinamento físico de rebeldes guerrilheiros”, Schock não classifica o *toyi-toyi* como uma ação violenta. A dança apoia-se em símbolos da luta armada, mas uma campanha não violenta – segue o argumento do autor – não requer necessariamente um compromisso moral de renúncia a qualquer coisa relacionada à violência. Ainda que dançando o *toyi-toyi*, entoando gritos de guerra e portando em suas mãos uma imitação caseira do fuzil AK-47, um jovem que apenas participa de um protesto é um caso exemplar de ação não violenta (SCHOCK, 2003, p. 710).

Vamos sendo levados assim a um campo complexo, onde – muito mais do que a intenção do ator que executa o movimento – parece ganhar destaque a interpretação daquele que o observa, classificando sua ação. O “sistema de movimentos estruturados” (KAEPPLER, 1985) que conforma o *toyi-toyi* é descrito ora como uma dança, ora como um exercício de treinamento de combatentes. Tais descrições destacam, de um lado, seu caráter bélico; de outro, apontam-no como exemplo de protesto não violento. O fenômeno está sujeito a interpretações várias que, por sua vez, repousam em diferentes concepções de violência e de experiência estética.

Na continuação deste ensaio, sigo o caminho apontado por Geertz (1989), construindo interpretações de interpretações. Para tanto, faço uma discussão analítica sobre dois casos. São dois filmes que se apropriaram do *toyi-toyi* em cenas relevantes para o desenvolvimento de seus respectivos roteiros, atribuindo sentidos um tanto distintos ao fenômeno em questão. *Sarafina! A celebration of song and dance* (1992) e *Stander: um policial contra o sistema* (2004) apresentam ao público duas diferentes perspectivas sobre o *apartheid*. No presente artigo, serão alvo de uma análise comparativa, mediada por algumas referências a uma terceira película, o documentário *Amandla! A Revolution in Four Part Harmony* (2002), que traz depoimentos de pessoas diretamente envolvidas na luta *antiapartheid*. O objetivo é colocar em relevo as diversas camadas de significados que recobrem o *toyi-toyi* e os desdobramentos de tal polissemia.

SARAFINA

Um clássico do cinema sul-africano (em coprodução com os Estados Unidos), *Sarafina! A celebration of song and dance* (1992) aborda o papel crucial

desempenhado pelos jovens na resistência ao *apartheid*. O foco recai sobre a história de uma adolescente, cujo nome dá título à obra. A película traz para o público a transformação vivida por Sarafina, uma jovem moradora de Soweto. Ao longo do filme, os sonhos e a inocência da protagonista dão lugar a um conjunto de duras experiências que direcionam seu percurso de amadurecimento.

Originalmente, *Sarafina!* era uma peça de teatro, de autoria de Mbongeni Ngema. Esteve em cartaz na Broadway antes de ter seu roteiro adaptado para o cinema. Sob direção de Darrell James Roodt, o filme colocou lado a lado a jovem atriz Leleti Khumalo (no papel principal) e as veteranas Whoopi Goldberg e Miriam Makeba. *Sarafina!* apresenta um viés inusitado ao retratar o drama histórico do *apartheid* por meio de um musical. Pouco depois de extinto o regime de segregação racial (e ainda antes das eleições democráticas que levaram Nelson Mandela à presidência), a história de resistência foi contada no cinema através de danças e canções.

Como outras tantas meninas da sua idade, Sarafina tem um sonho: ser uma estrela. Seus olhos adolescentes transformam tudo ao redor, trazendo novas cores ao mundo. Em sua imaginação, a rotina pobre e sofrida em Soweto torna-se um grande espetáculo. As ruas sem asfalto são o palco para o musical que ela encena: sucatas dão vida a um carro de luxo; roupas estendidas no varal passam por um sofisticado vestido de festa; os amigos de Sarafina são integrados na fantasia da protagonista, dançando e cantando, numa estetização da vida cotidiana. Tal cena, que introduz para o espectador a inocência e o caráter sonhador da personagem principal, só é interrompida pela aproximação de um tanque de guerra. Os jovens estudantes que dançam com Sarafina pelas ruas de Soweto dispersam-se ao notar a chegada dos militares brancos, substituindo sorrisos por olhares apavorados. E a cena dá o tom da transformação a ser vivida por esses personagens ao longo do filme, como um retrato daqueles que se fizeram adultos em meio à experiência do *apartheid*.

A trama do filme gira em torno do contexto escolar. É na escola que está Mary Masombuka, a professora que ensina os estudantes a não terem medo e que se torna particularmente próxima de Sarafina. É na escola que está Crocodile, o rapaz por quem Sarafina se apaixona. É também aí que começam as manifestações dos jovens contra o regime de segregação racial. A própria escola é alvo de um grupo de alunos que provoca incêndios como forma de resistência. Consequentemente, é ainda na escola que a polícia sul-africana intensifica sua ação repressiva.

A película mostra o movimento de resistência *antiapartheid* crescendo dentro de cada um dos personagens principais. Os eventos apresentados

vão se tornando cada vez mais violentos e dramáticos. A professora Mambuka é presa, seus alunos protestam contra o incidente e a polícia ataca, utilizando-se de armamento pesado. No pátio da escola, Crocodile é morto em ação policial. A revolta toma conta do grupo de estudantes, que mergulha cada vez mais na luta de resistência. No auge do conflito, alguns jovens planejam um ataque a Sabela, um policial negro acusado de traição. Sabela é queimado vivo e Sarafina acompanha tudo, observando o olhar do homem que arde em chamas. O policial perde a vida; Sarafina perde ali sua inocência. Como consequência desse evento, a jovem é presa e torturada.

Na saída da prisão, Sarafina quase não reconhece a si própria. Já não é mais a adolescente que sonhava ser uma estrela. As marcas do que viveu estão no corpo e na alma. Também não é mais a menina que criticava a mãe por se sujeitar a trabalhar como empregada doméstica na casa de uma rica família branca. Agora reconhece a força da mãe e é nos seus braços que busca refúgio. No encontro entre as duas, uma frase resume a transformação radical vivida pela protagonista: “Eu matei um homem, mãe”.

Se entendemos o filme como a história da transição de Sarafina – da adolescente sonhadora à jovem amadurecida que descobre seu papel na luta *antiapartheid* –, a atenção se direciona para os eventos que provocaram tal transformação: os sucessivos encontros com a violência e com a morte, construindo um percurso sem volta. Neste sentido, merecem destaque as cenas que se sucedem ao assassinato de Crocodile.

O funeral

O enterro dos estudantes mortos pela ação policial dentro da escola é marcado por um sentimento de dor profunda, expresso por meio de música e dança. Um canto religioso é o fundo musical para as cenas que apresentam o cortejo fúnebre pelas ruas de Soweto. O canto, em estilo *gospel*, é lento e revela densidade. Parece, a princípio, desconectado das imagens que o acompanham: uma multidão de jovens que carrega os caixões, além de cruzeiros brancos, bandeiras e faixas, em protesto. Os jovens, muitos vestidos com uniformes escolares, avançam pelas ruas daquele pobre bairro negro executando uma espécie de dança. É o *toyì-toyì*: ritmo acelerado marcado com os pés; movimentos corporais de caráter militar; expressão de revolta. O que parece, contudo, em desencontro com a melodia *gospel* executada ao fundo ganha sentido nas palavras do pastor que celebra o funeral. Ele menciona a fé na misericórdia divina e a certeza quanto ao poder da juventude como partes indissociáveis da resistência ao regime.

A liberdade está chegando

A película prossegue com nova cena musical. Agora Sarafina e outros estudantes, todos em uniformes escolares, realizam um número coreografado. A música é alegre, combinando com a mensagem positiva que carrega: “A liberdade está chegando amanhã!” Embora a coreografia apresente alguns traços dos espetáculos realizados na Broadway, traz também marcas do contexto sul-africano que busca retratar. Entre elas, o próprio *toyi-toyi*. Não se trata aqui da dança conforme realizada nas manifestações, com caráter de marcha. O número apresenta um *toyi-toyi* estilizado. Os saltos são muito mais suaves e a disposição no espaço é diferenciada. Os bailarinos fazem uma formação circular. Em fila, giram em torno do centro, ocupado por uma figura especial: Sarafina, a jovem que quer brilhar. Seus sonhos ainda se fazem presentes, embora ganhem aos poucos novos conteúdos.

Protesto nas ruas

A cena seguinte ajuda a concluir a transição. Uma vez mais o *toyi-toyi* se faz presente, agora na forma convencional. São os mesmos jovens da cena anterior, somados a outros. A música alegre dá lugar a canções de protesto. Líderes do movimento *antiapartheid* são mencionados. Clamam o auxílio de Oliver Tambo. Carregam faixas com mensagens incisivas: “A luta continua”; “Libertem Mandela”; “Educação para o povo, poder para o povo”. A suavidade da dança anterior dá lugar aos gestos firmes. Os pés batem com força no chão. Sarafina não é aqui a protagonista de antes. Ela é parte de uma massa de corpos indistintos que se movimentam em conjunto e crescem em poder, avançando em direção aos militares e aos tanques de guerra. Um dos oficiais, à frente de seu batalhão, anuncia pelo alto-falante que aqueles jovens devem deixar a área. Mas eles persistem. Os olhares e gestos são desafiadores. Diante da desobediência às ordens de dispersão, os militares atacam. São tiros e outras formas de agressão física. Os jovens se espalham e reagem queimando carros, quebrando lojas. A violência está instaurada.

Descrevo esta sequência de cenas para colocar em relevo a maneira como o *toyi-toyi* é utilizado no filme. As cenas apontam para três contextos bem distintos que, em sucessão, narram a transformação da protagonista. O *toyi-toyi* é elemento importante em todas essas cenas, ajudando a construir a continuidade entre elas. Se, de um lado, sua presença continuada suaviza o impacto das mudanças, de outro, ele põe em relevo a própria ideia de transformação, já que vai ganhando sentidos novos a cada *performance*.

No cortejo fúnebre, o *toyi-toyi* conjuga dor, fé e poder. Os movimentos que caracterizam a dança, com força e sincronia, servem para expressar simultaneamente a consternação geral, misturada a um sentimento de revolta, e o despertar da ideia de que, juntos, esses jovens podem mudar o rumo da história. Na cena seguinte, vemos o despertar da própria Sarafina. E se a protagonista carrega em si as ambiguidades dessa fase transitória, o *toyi-toyi* presta-se bem a condensar a pluralidade de valores que habitam o universo da jovem. Através da dança, agora estilizada, Sarafina expressa ainda sua alegria, leveza e esperança. Mas a articulação entre o canto e a coreografia sugere mais. A moça que ainda sonha em ser o centro das atenções canta agora a liberdade no seu país. Seus interesses começam a ganhar outro foco. Por fim, o uso do *toyi-toyi* em uma cena de manifestação nas ruas vem selar a inserção de Sarafina e seus colegas na resistência *antiapartheid*. Agora a dança é vinculada a um outro conjunto de signos. Os gestos firmes colam-se aos cantos de protesto. Os movimentos sincronizados criam o poder daquela massa de corpos que avança, sem medo. E a violência é marcante, atravessando diferentes dimensões do conflito.

O sistema de movimentos estruturados que conforma o *toyi-toyi*, como qualquer outro elemento estético, tem a capacidade de estimular os sentidos – daquele que dança, daquele que observa a dança. Tais estímulos são então integrados em sistemas de significados, ganhando sentido. Nas palavras de Howard Morphy, “as propriedades físicas têm um efeito nos sentidos, mas é o processo de transformação estética que dá um valor à propriedade, um valor que frequentemente é associado a uma resposta emocional” (MORPHY, 1998, p. 258). O *toyi-toyi*, portanto, pode ser vinculado a diferentes valores e ideias, podendo ainda provocar diferentes respostas emocionais. É esse potencial da dança que é explorado no filme. A cada cena, novas possibilidades interpretativas se abrem à análise desse conjunto de movimentos estruturados. O espectador é levado a inserir o *toyi-toyi* em diferentes redes de significados, reinterpretando a dança em cada novo contexto. Em última instância, poderíamos dizer que a dinâmica dos sentidos que vão sendo atribuídos à dança ao longo do filme funciona como uma espécie de metáfora para a transformação da própria personagem cuja trajetória é narrada.

STANDER

Stander: um policial contra o sistema (2004) é um filme de ação baseado em uma história real. Dirigido por Bronwen Hughes, com roteiro de Bima Stagg, é uma coprodução entre Canadá, Alemanha, África do Sul e Reino Unido, tendo o norte-americano Thomas Jane no papel principal. A pe-

lícula traz ao público a trajetória inusitada de Andre Stander, um jovem capitão de polícia sul-africano que, ao participar de um massacre de manifestantes negros que lutavam contra o *apartheid*, vivencia grande crise moral. Abalado, Stander acaba transformando sua vida. Torna-se assaltante de bancos, revelando a fragilidade e as contradições do sistema que um dia teve como missão defender.

Andre Charles Stander, nascido em 1946, era filho do major-general Frans Stander, que posteriormente assumiria ter desempenhado papel decisivo na vida do filho. A ascensão do jovem Stander na carreira militar foi rápida, tornando-se chefe do Departamento de Investigação Criminal de Kempton Park, com pouco mais de 30 anos de idade. Contudo, em 1977, ele começou a assaltar bancos nos seus horários de folga. Agia de maneira muito simples e audaciosa. Atuando sozinho, chegou a roubar quase 30 bancos.

Standar foi preso em 1980 e condenado a 75 anos de reclusão. Foi no presídio que conheceu os assaltantes Lee McCall e Allan Heyl. Em 1983, o trio fugiu da prisão e voltou a roubar bancos, agora agindo em conjunto. O grupo, que ficou conhecido na mídia como “The Stander Gang”, chegava a assaltar quatro bancos em um mesmo dia. Entre 1983 e 1984, totalizaram 20 assaltos a banco. Quando a polícia intensificou as investigações e chegou mais perto de alcançar os criminosos, Stander conseguiu fugir para os Estados Unidos com um passaporte falso. Porém, poucos dias depois, acabou sendo morto em solo norte-americano pela polícia local.

As razões que justificam a trajetória de Stander, na vida real, não são muito evidentes. Seu pai fez declarações à mídia responsabilizando-se por ter forçado o filho a se tornar um policial. Já seu melhor amigo, Car van Deventer, comentou em entrevistas que Stander se divertia com os roubos realizados e que havia uma dose de sadismo em seus atos. Ainda buscando respostas, alguns colocam em relevo os problemas pessoais vividos por Stander, particularmente a relação conturbada com a mulher com quem se casou (e se divorciou) por duas vezes. Outros acreditam que seu comportamento seria resultado de uma experiência traumática durante as ações de repressão à luta *antiapartheid*.³ É esta última hipótese a eleita para ser desenvolvida no filme. A história que vai para as telas de cinema por vezes parece uma versão moderna de Robin Hood, com cenas em que Stander doa o dinheiro roubado para negros oprimidos pelo regime de segregação racial. A nós interessa especialmente o fato de que toda a transformação do personagem é vinculada a um evento central, apresentado no oitavo minuto do filme, quando o capitão Stander se vê frente a frente com manifestantes numa *performance* de *toy-toyi*.

³ Todas essas hipóteses são desenvolvidas por Marsh (1991), em *Famous South African Crimes*.

O evento crucial do filme é anunciado por uma cena anterior, na qual Stander e sua esposa assistem ao noticiário na televisão. O repórter traz informações sobre a luta *antiapartheid*, que atravessa um período crítico naquele ano de 1976:

No rastro das manifestações realizadas em Soweto há dois dias, a violência continua nos bairros negros, com protestos de estudantes contra o “afrikaan[s]” como ensino obrigatório. [*sic*]⁴ Em Tembisa, escolas e prédios públicos foram queimados. Bares e lojas de bebidas foram incendiados e a polícia montou barreira nos acessos aos bairros. A Divisão Anti-Terrorismo mantém patrulha nos bairros e toda a polícia está em estado de alerta. Várias pessoas foram presas e as escolas foram fechadas em Soweto e Alexandra (STANDER, 2004).

Apesar do comentário de sua esposa, manifestando preocupação com os acontecimentos, Stander não se mostra especialmente tocado pelas notícias. Algo que viria a mudar drasticamente em pouco tempo.

A próxima cena já se passa em Tembisa, *township* onde trabalhou Stander.⁵ O dia ainda amanhece, quando a calma e pobre rotina local é alterada pela chegada de numeroso contingente militar, fortemente armado. Um oficial dá instruções em africâner. Procura encorajar seus subordinados, mencionando a importância daquela ação voltada a proteger o povo sul-africano de uma minoria de assassinos, incendiários e revolucionários. Stander está entre os militares escalados para aquela tarefa, aparentando relativa tranquilidade.

A aproximação dos manifestantes é anunciada por um grito cortante: “Amandla!” – que, em zulu e xhosa, significa “poder”. A resposta vem da multidão, em coro: “Awethu!” (“Para nós!”). As imagens passam agora a focar o movimento de resistência ao *apartheid*. São jovens que, sob a mira das armas, entoam canções de protesto, evocando seus líderes: Oliver Tambo e Nelson Mandela. Carregam faixas em que se lê: “O africâner fede”; “Fiquem longe de nossas escolas, fiquem longe de nossas crianças”; “Liberdade, justiça e paz, agora!”; “Por quanto tempo seremos humilhados, chutados, estrangulados, espancados, estuprados e mortos?”. Muitos deles carregam na mão direita um pedaço de pau, empunhado como uma lança.

⁴ Os protestos de estudantes que marcaram uma etapa crucial da luta *antiapartheid* eram contra o *Afrikaans* (ou africâner) como meio de instrução, isto é, como a língua através da qual os demais conteúdos escolares eram ensinados.

⁵ As *townships* – ainda existentes na África do Sul – são aglomerados urbanos, afastados dos grandes centros, abrigando populações quase exclusivamente negras ou mestiças (*coloured*), financeiramente desfavorecidas. Em termos históricos, as *townships* são um dos traços mais marcantes do regime de segregação racial conhecido como *apartheid*.

Outros trazem apenas as mãos fechadas. Vários vestem uniformes escolares; alguns com a gravata – parte tradicional do uniforme – amarrada na testa, lembrando os adornos usados pelos guerreiros zulus.

As tomadas feitas do alto dão a conhecer o ponto de vista dos militares que sobrevoam a manifestação de helicóptero. Dali vê-se uma multidão que passa por entre as casas de Tembisa e agrega novos membros. Forma-se uma massa de corpos que se movem de maneira harmoniosa, sincrônica. São milhares. Saltando todos no mesmo ritmo, vão construindo a força daquela totalidade que não vê obstáculos à sua frente. As canções de protesto continuam. Mas a cada vez que a câmera direciona o foco para os rostos daqueles jovens, há algo de ambíguo no ar. Muitos trazem o semblante sério. Raiva, ódio e revolta são perceptíveis em suas expressões faciais. Outros revelam ligeiro sorriso enquanto entoam as canções e deixam seus corpos seguirem o movimento conjunto: joelhos ao alto, alternadamente, e punhos em riste.

Moças e rapazes negros dançam e cantam frente aos militares brancos, que permanecem imóveis e confusos. Embora prontos para atirar a qualquer momento, seus olhares revelam a dificuldade de processar aquilo que têm diante de si. Há algo naqueles sons e movimentos que parece fugir às expectativas, parece escapar à compreensão. Até que um dos oficiais encontra a saída. No alto-falante, ecoa uma frase curta e plena de sentido: “This is an illegal gathering” (“Isto é uma aglomeração ilegal”). O desconhecido estava agora identificado, nomeado, enquadrado e pronto para ser combatido.

Na continuação da cena, o oficial comunica aos manifestantes que todos devem se dispersar em, no máximo, três minutos. Mas são eles que agora se calam e se imobilizam – com a exceção de dois jovens que colocam fogo em alguns livros, em sinal de protesto. E a partir daí, os militares fazem uso de toda a sua força. Há espancamento, bombas de gás lacrimogêneo, muitos tiros e mortes.

No auge do conflito, um jovem corre em direção a Stander, punho erguido, gritando algo que o policial sequer compreende. Não há tempo para pensar. Ele aponta seu rifle e atira, vendo o jovem cair. Mais tarde, junto ao seu pai, Stander desabafa a enorme angústia que sente: “Matei um homem hoje”. O pai tenta convencê-lo de que, agindo assim, teria ajudado o povo sul-africano. Stander, porém, retruca: “Matando gente desarmada? A menos que considere isto uma arma”. E ele reproduz o movimento feito pelo rapaz pouco antes de morrer, levando ao alto a mão fechada.

MÚLTIPLOS PLANOS DE SIGNIFICAÇÃO

Em um artigo voltado para o estudo da dança como *performance* de identidades culturais, Desmond (1994) insiste na importância de nos dedicarmos a uma semiótica cinestésica, isto é, ao estudo dos movimentos corporais como “textos”:

[...] o estilo de movimento é um importante modo de distinção entre grupos sociais e é, em geral, ativamente aprendido ou passivamente absorvido na casa ou na comunidade. Tão ubíquo, tão “naturalizado” a ponto de ser quase despercebido como um sistema simbólico, o movimento é um “texto” social primário, e não secundário – complexo, polissêmico, sempre pleno de sentido, embora continuamente em transformação. Sua articulação sinaliza afiliação de grupo e diferenças entre grupos, seja conscientemente realizado ou não (DESMOND, 1994, p. 36).

O evento que nos é apresentado pelo filme *Stander: um policial contra o sistema* reforça a necessidade de apreensão da dança – e dos sistemas de movimentos estruturados em geral – como um texto polissêmico, aberto a múltiplas interpretações. Meu interesse aqui não é tanto em relacionar um estilo de movimento a um processo de construção de pertença. Isto é, não intenciono insistir na já comprovada (e sempre relevante) relação entre *performances* e identidades. Antes, busco deslocar a discussão para as fronteiras e margens, para os domínios em que se verifica o trânsito de sentidos, para os momentos de encontros e desencontros interculturais.

A cena de *toyi-toyi* em Tembisa revela uma *performance* aparentemente simples, que se torna complexa à medida que os personagens envolvidos procuram atribuir sentido a ela. Os militares observam, absortos, o movimento dos jovens manifestantes, sem saber como classificar o fenômeno à sua frente. Paira no ar uma dúvida sobre o grau de ameaça presente naqueles gestos e cantos. A imobilidade é a resposta de quem não sabe como agir diante do desconhecido. Os fatos só ganham clareza quando aquele conjunto de movimentos sistêmicos é, enfim, enquadrado dentro de uma categoria plenamente reconhecível: “uma aglomeração ilegal”. O comandante oferece aos seus subordinados uma chave de decodificação do fenômeno. Não é uma dança. Não é um ataque. Mas é, ainda assim, um crime previsto em lei, diante do qual está justificada a ação militar.

O jogo de significações não termina aí. O diálogo entre *Stander* e seu pai revela a continuação da procura por sentido(s). Como interpretar o gesto do rapaz que, antes de ser morto, levava ao alto sua mão fechada, seguindo o ritmo da canção entoada pela multidão? Seria uma arma? Um gesto inti-

midativo a ser duramente repreendido? Ou o manifesto inofensivo de um jovem cuja morte mudaria para sempre os rumos da vida de seu assassino?

Mesmo quando concentramos a atenção no interior do grupo de manifestantes, observando as expressões faciais dos jovens que tomam parte no *toyi-toyi*, é possível perceber variadas formas de apreensão daqueles movimentos. Na vida social, as pessoas estão constantemente buscando maneiras de tornar pública a experiência individual, íntima e exclusiva. A *performance*, com todos os elementos que a compõem, é uma via de acesso coletivo aos sentidos dessa experiência (TURNER, 1982). É também através da *performance* que os atores de *Stander: um policial contra o sistema* comunicam ao público diferentes processos de atribuição de sentido ao *toyi-toyi*. A diversidade de expressões faciais dos manifestantes é reveladora. O que para uns atravessa o domínio de sentimentos, como o ódio e a revolta, para outros carrega uma dose de prazer que provoca o riso. São, portanto, vários planos de significação que se desdobram ao longo da cena em Tembisa.

É preciso insistir no fato de que lidamos aqui com filmes. Adentramos um terreno delicado. De um lado, a película tem a vantagem de colocar em relevo questões que são culturalmente relevantes. De outro, há limites óbvios para a tentativa de fazer a descrição etnográfica da cena de um filme. Lidamos com um roteiro, um diretor, atores, uma série de técnicos e seu conjunto de intenções. O que pretendo é, portanto, apenas levantar sugestões sobre o que tal equipe buscava comunicar. E meu argumento vai no sentido de indicar que a cena de *toyi-toyi* em *Stander: um policial contra o sistema*, como o resultado final de estratégias várias na produção de um filme, põe em destaque a multiplicidade interpretativa desse sistema de movimentos estruturados. O *toyi-toyi* é apresentado de forma ambígua, deixando perguntas no ar sobre os sentidos que carrega. E é esse tipo de apropriação da dança no filme que vai justificar o desenrolar do enredo, colocando em questão igualmente a legitimidade do ato do protagonista na repressão à manifestação.

Para evitar o risco de hiperinterpretação, sem no entanto desprezar os possíveis *insights* que a obra cinematográfica possa oferecer, acrescento à análise depoimentos de personagens reais envolvidos em manifestações *antiapartheid*. Também nessas falas a ambiguidade é destacada, revelando uma disputa de forças que se sustenta na possibilidade de negociação dos vários sentidos da música e da dança. Os equívocos de interpretação na fronteira intercultural eram mais do que mero obstáculo. Constituíam um importante instrumento de ação na luta *antiapartheid*.

No documentário *Amandla! A Revolution in Four Part Harmony* (2002), há o registro de um fascinante diálogo entre as cantoras Sophie Mgcina e

Dolly Rathebe. As duas relembram a canção feita por ocasião da remoção forçada dos moradores de Sophiatown para Meadowlands – uma das ações mais marcantes do Estado durante o *apartheid*. Apesar da gravidade do tema, compartilham o riso solto ao comentar a reação dos brancos diante da canção:

Eles batiam palmas... “A música é boa! Ah, esses negros cantam tão bem!” E nós dizíamos [cantando, em inglês, a tradução do idioma original]: “Nós vamos atirar em vocês, nós vamos matar vocês, cuidado com o que vocês dizem. Vocês vão morrer devagar. Cuidado com o que vocês dizem, com o que vocês fazem” (*apud* AMANDLA..., 2002).

Com relação ao *toyi-toyi* especificamente, a falta de compreensão plena entre as partes era traduzida em uma sensação de medo – novamente, usada como importante estratégia em um conflito em que as forças eram muito desiguais. O ativista Andile Magengefele refere-se assim à dança: “Era uma arma, para lutar e também para provocar medo no inimigo” (*apud* AMANDLA..., 2002). Na mesma linha, segue a afirmação do músico Hugh Masekela, intimamente vinculado à luta *antiapartheid*: “Porque nós não podemos vencer essas pessoas fisicamente, mas nós podemos apavorá-los com as músicas” (*apud* AMANDLA..., 2002).

A estratégia de usar o *toyi-toyi* explorando a sua polissemia e alimentando no outro o temor diante da dificuldade de interpretar a dança parece ter sido bem-sucedida. É o que podemos perceber na fala do general Adrian de la Rosa, que participou ativamente das ações policiais de repressão ao movimento *antiapartheid* e relembra assim as experiências que teve com o batalhão que comandava:

Era especialmente duro para os mais jovens... porque em muitas das unidades os membros eram muito novos – dezoito, dezenove, vinte anos de idade – e você os mandava para uma situação em que eles encaravam cem mil pessoas gritando, cantando, armas perigosas, uma multidão se aproximando de você, e você tem que ficar lá. Você não pode ceder. Você tem que ficar. [...] Mesmo para os caras mais velhos. Apesar de que a maioria deles não admitiria. Mas eu posso lhe garantir que muitos dos mais velhos também ficavam apavorados. [...] Na verdade, essas pessoas [os manifestantes negros] queriam mesmo fazer a guerra ali (*apud* AMANDLA ..., 2002).

Fazer a guerra. Seria este o objetivo dos participantes no *toyi-toyi*? A discussão apresentada no presente artigo não nos permite arriscar uma resposta a tal pergunta. A guerra é certamente uma das ideias que pode, a depender

do contexto, ser associada aos movimentos corporais que caracterizam o *toyi-toyi*. Porém, como um signo que carrega em si uma multiplicidade de significados, essa dança remete também a outros valores: dor, consternação, revolta, resistência, esperança, liberdade. A polissemia talvez seja seu maior potencial. Os dois filmes aqui analisados exploram o caráter polissêmico da dança como estratégia narrativa para melhor apresentar a trajetória de seus respectivos protagonistas. E a própria história do *toyi-toyi* revela essa riqueza do fenômeno. Sua capacidade de atravessar múltiplos sistemas de significação fez dele instrumento fundamental na luta *antiapartheid*.

ABSTRACT

This paper is a discussion on the toyi-toyi, a type of dance that became known in South Africa as part of the resistance movement against apartheid. It is an instigating cultural form that triggers a reflection on both the aesthetic domain and the field of conflict and violence. The article gives a description of this dance and examines the body movements that shape the toyi-toyi as signs integrated in different systems of meanings. It takes as material for analysis two movies in which the toyi-toyi has been appropriated in relevant parts of their respective screenplays, with different meanings being assigned to this phenomenon. Sarafina! A celebration of song and dance (1992) and Stander (2004) reveal the polysemic character of the dance— a feature that made it a particularly important instrument in the struggle against apartheid.

Keywords: South Africa; toyi-toyi; dance; conflict; interpretation.

REFERÊNCIAS

ADAM, Heribert; MOODLEY, Kogila. Political Violence, ‘Tribalism’, and Inkatha. *The Journal of Modern African Studies*, v. 30, n. 3, p. 485-510, 1992.

ALEXANDER, Peter et al. *Marikana: a view from the mountain and a case to answer*. Cidade do Cabo: Jacana Media, 2013.

AMANDLA! A Revolution in Four Part Harmony. Direção: Lee Hirsch. África do Sul: Kwela Productions; Bomb Films; HBO; Cinemax Documentary Films; The Ford Foundation; South African Broadcasting Corporation. Distribuidora: Artisan Entertainment. 01 DVD (108 min.), color, 2002.

BRAZ DIAS, Juliana. Dançando ao som da poesia: novos gêneros de cultura popular e a transformação de categorias sociais. In: TRAJANO FILHO, Wilson (org.). *Travessias Antropológicas: estudos em contextos africanos*. Brasília: ABA Publicações, 2012.

DESMOND, Jane C. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, n. 26, p. 33-63, 1994.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

GILBERT, Shirli. Singing Against Apartheid: ANC cultural groups and the international anti-apartheid struggle. In: OLWAGE, Grant (org.). *Composing Apartheid: music for and against apartheid*. Johannesburg: WitsUniversity Press, 2008.

KAEPLER, Adrienne L. Structured movement systems in Tonga. In: SPENCER, Paul (org.). *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

KARON, Tony. As South Africa Reels from Mine Shootings, Social Inequality Threatens to Undo the Post-Apartheid 'Miracle'. *Time*, 22 ago. 2012. Disponível em: <<http://world.time.com/2012/08/22/as-south-africa-reels-from-mine-shootings-social-inequality-threatens-to-undo-the-post-apartheid-miracle/?iid=gs-main-lede#ixzz24HhQr2bE>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

KIRKWOOD, Mike. Literature and Popular Culture in South Africa. *Third World Quarterly*, v. 9, n. 2, p. 657-671, 1987.

MARSH, Rob. *Famous South African Crimes*. Cidade do Cabo: Struik Timmins, 1991.

McLAREN, Robert Mshengu. Theatre on the Frontline: The Political Theatre of Zambuko/Izibuko. *The Drama Review*, v. 36, n. 1, p. 90-114, 1992.

MORPHY, Howard. Aesthetics is a cross-cultural category – For the motion (1). In: INGOLD, Tim (org.). *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1998.

PATEL, Khadija. Reporter's Notebook: NUM drowned out at UJ meeting on Marikana. *Daily Maverick*, 23 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.dailymaverick.co.za/article/2012-08-23-reporters-notebook-num-drowned-out-at-uj-meeting-on-marikana/>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

SARAFINA! A celebration of song and dance. Direção: Darrell James Roodt. Roteiro: William Nicholson; Mbongeni Ngema. Estados Unidos: Distant Horizon; Ideal Films; BBC Films; Videovision Entertainment; Les Films Ariane; Vanguard Films. Distribuidora: Impact Video. 01 DVD (94 min.), color, 1992.

SATGAR, Vishwas. Beyond Marikana: The Post-Apartheid South African State. *Africa Spectrum*, v. 47, n. 2-3, p. 33-62, 2012.

SCHOCK, Kurt. Nonviolent Action and Its Misconceptions: Insights for Social Scientists. *Political Science and Politics*, v. 36, n. 4, p. 705-712, 2003.

SMITH, David. Marikana mine shootings revive bitter days of Soweto and Sharpeville. *The Guardian*, 7 set. 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/world/2012/sep/07/marikana-mine-shootings-revive-soweto>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

STANDER: um policial contra o sistema. Direção: Bronwen Hughes. Canadá; Alemanha; África do Sul; Reino Unido: Seven Arts; Grosvenor Park; The Imaginarium; Industrial Development Corporation of South Africa. Distribuidora: Europa Filmes. 01 DVD (117 min.), color, 2004. Título original: *Stander*.

TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.