

ESPORTE E POLÍTICA EM INVICTUS, DE CLINT EASTWOOD¹

DR. CLEBER DIAS

Departamento de Educação Física, Escola de Educação Física,
Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais
(Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil)
E-mail: cleberdiasufmg@gmail.com

RESUMO

O uso político do esporte na África do Sul é reconhecido como um dos mais bem sucedidos. O filme Invictus, de Clint Eastwood, explorou o assunto, narrando ficionalmente os esforços do governo Mandela (1994-1999) para promover a reconciliação racial através da Copa do Mundo de Rúgbi, realizada em 1995. Este trabalho o toma como objeto de análise, refletindo, a um só tempo, sobre as circunstâncias ao qual a obra se remete e sobre o contexto no qual ela foi produzida. O filme, então, é apontado como uma alegoria sobre os problemas norte-americanos, especialmente aqueles relacionados à imigração e ao multiculturalismo.

PALAVRAS-CHAVE: História; política; esportes; cinema como assunto.

"O patriotismo é o último refúgio dos canalhas"

Samuel Johnson

1. Agradeço aos comentários e sugestões dos revisores anônimos da RBCE.

INTRODUÇÃO

O filme *Invictus* (2009), de Clint Eastwood, narra a maneira pela qual Nelson Mandela, recém-eleito presidente da África do Sul, utilizou-se da Copa do Mundo de Rúgbi (CMR) como ferramenta política para criação de um sentimento de pertencimento em torno do projeto de construção da nação. O objetivo deste trabalho é analisar este filme a fim de refletir sobre a relação entre esporte e política. Todavia, mais do que refletir sobre o contexto ao qual o filme se remete (a África do Sul pós-apartheid), pretendo também tratá-lo como uma ferramenta de investigação, isto é, tomá-lo como objeto de análise em si mesmo, evidenciando as relações entre a obra e o contexto que a produziu, as circunstâncias históricas na qual ela se insere, bem como o seu sistema de regras e referências próprias (BOURDIEU, 1997).

Nos âmbito dos estudos do esporte, anotam-se já numerosos trabalhos que tomam filmes como objetos e também como instrumentos de análise.² Em todos os casos, destaca-se o potencial de filmes sobre esporte apresentarem metáforas, sugerirem temas e entrelaçarem formas de enquadramento que exprimem uma determinada economia moral sobre esse fenômeno. Tudo isso, em suma, torna-os potencialmente capazes de expressar certas peculiaridades desse universo social, cujo uso teórico amplia as possibilidades para sua compreensão.

ESPORTE EM CLINT EASTWOOD

Uma das principais características de *Invictus* é sua forma de apresentação com claras pretensões documentais, sugerindo tratar-se de um relato fiel dos acontecimentos que se desenrolaram durante a CMR. Conforme comentou Buarque de Holanda (2010, p. 2), “o filme se quer histórico”.

Esta tem sido uma característica frequente nas obras de Eastwood, que em outras ocasiões também se basearam em fatos reais, como é o caso de *Menina de Ouro* (2004), *A conquista da honra* (2006), *Cartas de Iwo Jiwa* (2006) ou *A troca* (2008).³ No caso de *Invictus*, essa característica manifesta-se explicitamente logo em uma das suas primeiras cenas, onde o ator Morgan Freeman aparece representando o momento da libertação de Mandela. O tratamento dado às imagens, que as fazem parecer cenas de arquivo, além da própria semelhança física entre o ator e seu personagem, anuncia a sua pretensão documental.

2. Para exemplos recentes no Brasil, entre outros, ver Dias (2010); Melo e Rocha Junior (2012).

3. Nesse ponto, discordo de Buarque de Holanda (2010), que considera *Invictus* uma inflexão na obra de Eastwood. Além da recorrência de filmes “baseados em fatos reais”, os motivos de *Invictus*, como veremos, não parecem diferentes, por exemplo, do seu filme precedente, *Gran Torino* (2008), que narra a história de um velho xenófobo que vê a transformação do seu bairro pela presença de imigrantes hmong, em uma vizinhança já dominada por latino-americanos. Por intermédio de metáforas diferentes, ambas as realizações dramatizam as mesmas preocupações.

De fato, muito do que se registra no filme tem correspondência com fatos históricos reais, embora tal correspondência não seja absoluta, como veremos. A partida pela conquista do título contra a Nova Zelândia, por exemplo, foi realmente muito disputada, tal como representado nas telas. Não houve nenhum *try*, o que mostra o equilíbrio da partida.⁴ O temerário voo sobre o *Ellis Park* momentos antes do jogo final também ocorreu de fato. Para isso, inclusive, a Agência de Aviação Civil Sul-Africana suspendeu provisoriamente o regulamento sobre altura mínima de voos sobre áreas construídas (CARLIN, 2009). São situações em que a realidade colaborou com os apelos dramáticos da arte.

Além disso, o rúgbi, ao lado do críquete, era mesmo um esporte de brancos, enquanto o futebol era uma modalidade de negros, tal como representado no filme. Na vida real, o nível de vinculação racial a esses esportes era tal que muitos negros sul-africanos torciam pelas equipes adversárias nos jogos da seleção de rúgbi, composta quase inteiramente por brancos, ao mesmo tempo em que os brancos alimentavam certos preconceitos para com o futebol. A cisão racial, em suma, era algo que se manifestava claramente nas arenas esportivas sul-africanas (GEMMEL, 2004).

No filme, tentando exibir tal polarização racial, várias sequências focalizam a segregação no esporte. A mais emblemática é a primeira, que tenta simbolizá-la de maneira bastante incisiva. As imagens mostram um campo de futebol e outro de rúgbi, lado a lado, separados apenas por uma estrada, por onde logo passará a comitiva do recém-libertado Mandela. De um lado, negros de aparência pobre disputando uma partida de futebol; de outro, jovens brancos e bem cuidados treinando rúgbi.

Parte da crítica no Brasil tomou essa sequência como eixo básico para seus comentários, que oscilaram entre duas interpretações: ou o filme era avaliado como capaz de abordar um tema complexo de maneira direta, ou era tratado como clichê e superficial. Isabela Boscov (2010) foi uma das que ressaltou a simplicidade do filme como qualidade. Para ela, a lentidão da narrativa seria uma estratégia intencional para chamar a atenção dos espectadores para a densidade emocional dos personagens, uma das características do cinema de Eastwood, segundo ela. Mais ou menos no mesmo sentido, Luiz Zanin (2010) afirmara que toda a obra fazia concessões mínimas ao sentimentalismo, tornando-se, nas suas palavras, uma “lição de síntese de Clint Eastwood [...] A simplicidade conseguida à custa de muito esforço e experiência.

4. No rúgbi existem quatro maneiras de se obter pontos: o *try*, que vale cinco pontos e consiste em levar a bola até extremidade do campo adversário; o “chute de conversão”, concedido sempre que se consegue marcar um *try*, valendo dois pontos e que consiste em fazer a bola passar por entre a alta baliza em forma de Y; o *drop goal* e o *penalty goal*, ambos valendo três pontos, sendo o primeiro semelhante ao “chute de conversão”, só que realizado em qualquer momento da partida, de qualquer parte do campo, e o segundo um chute realizado após uma falta, cobrada do mesmo local onde ela ocorreu.

Um modo de ser taciturno que o leva a resumir frases e situações dramáticas ao essencial". Já para André Barcinski (2010), de outro modo, o filme era "melodramático" e "pobre". Para este crítico, "que Eastwood tenha escolhido uma cena tão óbvia para abrir o filme diz muito sobre seu cinema".

A despeito dessas divergências, a capacidade do filme retratar o esporte é algo que tem se reconhecido, com alguns chegando a tratá-lo como "um dos melhores filmes já realizados tendo um esporte como ponto de partida" (ZANIN, 2010). Talvez por isso a obra tenha despertado interesse entre pesquisadores, que já o tomaram para reflexão em mais de uma oportunidade (ver BUARQUE DE HOLANDA, 2010; CAPRARO; MEDEIROS; LISE, 2012; MUHLEN *et al.*, 2010; RYAN, 2009). Em *Invictus*, as possibilidades técnicas do cinema de fato foram bem mobilizadas para mimetizar as emoções do esporte. O *close-up*, a câmera lenta, a sucessão veloz de ângulos que acentua a sensação de velocidade, a trilha sonora, os sons de chutes e grunhidos dos jogadores, o cântico da torcida ao fundo, tudo, enfim, torna altamente envolventes as sequências de ação esportiva. A imaginação do espectador não é transportada para as arquibancadas dos estádios, mas para dentro do gramado onde se desenrola o jogo propriamente dito.⁵

O RÚGBI NA ÁFRICA DO SUL

O momento político em que se passa o filme era bastante delicado. A transição em direção à democracia precisava equilibrar-se entre as aspirações dos negros e os temores de parte da população branca por um possível revanchismo. Mais que isso, era preciso contornar uma longa história de opressão e hostilidades.

Os primeiros brancos de ascendência holandesa, chamados mais tarde africanos, começaram a chegar à região onde hoje se encontra a Cidade do Cabo em 1652. Entre o fim do século 18 e início do 19, como consequência das guerras napoleônicas e à bancarrota da Companhia das Índias Orientais, o império colonial da Holanda perdeu força e os ingleses passaram a dominar a região. Com suas ideias liberais, em 1828 decretaram direitos iguais entre brancos e negros, além de abolirem a escravidão em 1834. Os africanos, cuja cosmologia resultante de uma peculiar interpretação bíblica os fazia acreditar que eram "o povo escolhido", decidiram então migrar para outra região. Lutaram contra o povo zulu e estabeleceram uma república independente. Os ingleses não reconheceram o território

5. Em outra ocasião, Eastwood já havia tratado do esporte no cinema, recebendo elogios no mesmo sentido. Em *Menina de Ouro* (2004), as representações das cenas de luta, "exibindo golpes que você pode quase sentir", foram um dos elementos positivamente destacados (HEISKANEN, 2005, p. 440).

e decidiram anexá-lo à “Colônia do Cabo”. Os africanos, por sua vez, migraram novamente na década de 1850, estabelecendo-se no que chamaram de Transvaal (1852) e Estado Livre de Orange (1854) (JONGE, 1991).

Entre as décadas de 1860 e 1870, foram descobertos diamantes e ouro nessas regiões, o que levou os ingleses a anexá-las também. O governo de Transvaal, todavia, declarou guerra aos ingleses, reafirmando sua independência em 1881. Alguns anos depois, sob o argumento de que a pulverização do poder em pequenos Estados enfraquecia os governos locais da região, os ingleses sugeriram a criação de uma única unidade confederada. Sem contar com o apoio dos africanos, deflagraram sua maior guerra no continente africano, envolvendo mais de 300 mil soldados. O sucesso inglês na operação resultou no estabelecimento da União Sul-Africana, em 1910, que só depois da proclamação da sua independência da Grã-Bretanha, em 1961, chamar-se-ia África do Sul (JONGE, 1991).

Com a criação de uma única unidade federada, em 1910, os africanos, apesar de contrariados, passaram a ser maioria entre os brancos da nova nação, dominando esferas institucionais estratégicas, como as forças armadas, o que lhes permitiu impor parte de suas convicções. Já em 1913, foi promulgada a Lei da Terra, que impedia os negros de possuírem praticamente quaisquer terras produtivas. Em 1948, o racismo africano se consolidaria institucionalmente, quando o Partido Nacional assumiu o poder, criando todo um aparato legal que deu sustentação jurídica à segregação.⁶

Para os interesses deste trabalho, importa assinalar que desde os primórdios desse processo, o rúgbi alcançava grande popularidade entre os brancos. Os motivos para essa identificação, que remonta aos fins do século 19, foi sua constituição como um símbolo de masculinidade e demonstração simbólica do vigor da nação (GRUNDLINGH, 1994). Inicialmente, seguindo a regra do desenvolvimento de outros esportes, o rúgbi fora introduzido na África do Sul por ingleses através de clubes e escolas particulares, com a pretensão de replicar atividades culturais que enaltescessem sua suposta superioridade. Os africanos, especificamente, passaram a valorizá-lo na medida em que iam considerando-o semelhante à imagem que faziam de si mesmo, isto é, algo conquistador, forte, determinado: uma história de conquista de territórios através do emprego de força e estratégia. O rúgbi, em suma,

6. Em 1950 foi promulgada a Lei de Registro Populacional, que classificava a população em quatro grupos raciais: branco, mestiço, asiático ou negro. No mesmo ano foi promulgada a Lei das Áreas de Grupo, que estabelecia uma separação espacial entre as “raças”, designando-lhes respectivas regiões para moradia. Por fim, em 1953, foi promulgada a Lei da Conservação de Diversões Separadas, que instituiu espaços de lazer apartados para cada um desses grupos raciais. Ginásios, praias, piscinas ou bibliotecas destinadas aos brancos, não poderiam ser frequentadas por negros e vice-versa.

seria na África do Sul um espaço social chave para a representação das noções de “raça” e nação (BOTH, 1998).

Com o sistema mais rígido de segregação, o rúgbi foi cada vez mais sendo identificado como um dos elementos chave da cultura branca. Depois da institucionalização formal do *apartheid*, em 1948, o rúgbi foi se tornando uma atividade de grande interesse político. Nessa época, as forças conservadoras conseguiram estabelecer que todos os capitães da seleção sul-africana deveriam ser ligados ao Partido Nacional, ao mesmo tempo em que a oposição passava a contestar duramente esse tipo de interferência política no esporte.

A CMR NA ÁFRICA DO SUL

Tais circunstâncias históricas tornam os acontecimentos da CMR extraordinários. No fim, a histórica relação do rúgbi com a cultura branca racista não impediu que sul-africanos negros apoiassem o *Springboks*, nome pelo qual se conhece a seleção nacional deste esporte. A Liga da Juventude do Congresso Nacional Africano, que mantinha uma postura mais hostil frente à pacífica política de apaziguamento do governo Mandela, chegou a divulgar nota de apoio ao time durante as competições (CARLIN, 2009).

Essa relativa “conversão” a favor do rúgbi, a despeito de tudo o que o esporte representava, foi resultado de várias ações articuladas para dramatizar uma postura de coalizão através do respeito, tanto para com os símbolos africanos, quanto para com os símbolos das culturas negras. Nesse sentido, as partidas de rúgbi deveriam servir para dissipar as hostilidades recíprocas, além de demonstrar através de exemplos práticos a possibilidade de convívio entre as diversas etnias sul-africanas.

O slogan da competição, *One team, one country*, criado pela empresa publicitária responsável pela divulgação do evento – e não por Nelson Mandela, como o filme de Eastwood insinua – já era uma clara ação nesse sentido. Também o eram iniciativas como as de incentivar os jogadores a cantar o segundo e novo hino da África do Sul, *Nkosi Sikelele*, ou então de levá-los para treinar junto a crianças de um bairro pobre e de maioria negra. Da mesma forma, escolheu-se estrategicamente como canção oficial da CMR, *Shosholozza*, antiga canção popular utilizada por mineradores negros, que costumava ser cantada nos estádios de futebol. Um segundo nome para equipe também foi criado. Além de *Springboks*, que em língua africâner é o nome de um etíope da savana, o time também passou a se chamar *Amabokoboko*, seu equivalente na língua xosa.⁷ Eminentemente negros do país, como o

7. A Constituição sul-africana de 1996 reconhece 11 línguas oficiais para o país. Nove delas estão relacionadas aos grupos étnicos nativos do país: os *zulus*, *xosas*, *basutos*, *bapedis*, *vendas*, *tswanas*, *tsongas*, *swazis* e *ndebeles*. Além

próprio Mandela, frequentemente apareciam em público vestindo uniformes da equipe. Tudo isso pretendia favorecer o inédito interesse dos negros pelo rúgbi e pela seleção sul-africana (CARLIN, 2009).

O filme de Eastwood, mais do que simplesmente explorar esses elementos, que por si só já são suficientemente formidáveis, também os superdimensiona em alguma medida. Se alguns aspectos históricos foram fidedignamente representados, outros tantos foram distorcidos. Por exemplo, o time sul-africano não era, na realidade, tão desacreditado na época da competição quanto o filme sugere. Há tempos que as equipes sul-africanas gozam de reputação internacional. O campeonato nacional sul-africano, a *Currie Cup*, é uma das mais antigas e tradicionais competições de rúgbi do mundo, disputada desde 1889. Em parte por causa dessa longa tradição, à época da CMR, a seleção sul-africana tratava-se, no mínimo, de uma força intermediária entre as 16 equipes que disputariam o certame. Durante a preparação para a competição, os *Springboks* jogaram uma série de partidas amistosas contra importantes equipes, se não com vitórias, sempre ao menos com boas exibições. Sua vitoriosa campanha durante a CMR só reforça o relativo favoritismo com que a equipe iniciara a competição.⁸

Outro aspecto exagerado no filme é o papel desempenhado por Mandela. *Invictus* engendra uma trama em que o ex-presidente aparece como o principal – e quase único – agente empenhado em utilizar-se do esporte como ferramenta política. No filme, Mandela é praticamente o único a se engajar com a conquista do título. É ele quem se atenta para as possibilidades que a competição poderia trazer ao país; é ele também quem se esforça na valorização do time, às vezes, inclusive, enfrentando forças contrárias, como acontece na cena em que ele sozinho convence o Conselho Nacional de Esporte a não diluir o nome, as cores e os símbolos do *Springboks*.

Na realidade, no entanto, o interesse da política sul-africana pelo esporte, e particularmente pelo rúgbi, não ocorreu repentinamente, tampouco foi resultado da mente de um único homem. A noção de que o esporte poderia desempenhar

dessas, tem-se ainda o inglês e o *afrikaaner* (antigo dialeto holarândês). Em parte, a relativa proeminência simbólica do *xosa* (ou *xhosa*) está ligada ao destaque nacional alcançado por certas lideranças políticas oriundas desse grupo, como o arcebispo Desmond Tutu e o próprio Nelson Mandela.

8. Antes da Copa, empataram em 20 a 20 com a França, uma importante força nesse esporte; venceram a Inglaterra por 27 a 9; venceram também duas partidas contra a Argentina; além de duas vitórias contra a Escócia e o País de Gales. É verdade que a primeira partida da equipe depois dos muitos anos de exclusão das competições internacionais foi uma derrota contra a Nova Zelândia, considerada então um dos melhores times de rúgbi. Mesmo assim, a diferença no placar foi pequena e outros jogos contra a mesma equipe foram vencidos depois, o que dá uma dimensão do equilíbrio. Já durante a CMR, venceram a Austrália no primeiro jogo, que era a atual campeã do torneio e encontrava-se invicta há 14 meses, com um placar de 27 a 18. Em seguida, venceram a Romênia por 21 a 8 e depois o Canadá por 20 a 0. Na sequência, venceram a Samoa Ocidental por 42 a 14, antes de vencer a França por 19 a 15 no jogo que os classificou para a final contra a Nova Zelândia.

poderosa função política na África do Sul era algo que já se debatia sistematicamente entre lideranças *antiapartheids* ao menos desde a década de 1970 (para não mencionar a intervenção do Partido Nacional na década de 1940). Desde essa época, algumas organizações adotaram os boicotes esportivos internacionais como estratégia privilegiada de luta contra o regime de segregação racial, particularmente o Congresso Nacional Africano (CNA), do qual Mandela era uma das principais lideranças. Oliver Tambo, presidente da organização, propunha o apelo à pressão internacional como estratégia de enfraquecimento do governo segregacionista. Não por acaso, o CNA foi também um dos principais articuladores dos boicotes esportivos, que chegaram a ser chamados de “Campanha Anti-Rúgbi do CNA”.

Em 1976, logo após a cerimônia de abertura das Olimpíadas de Montreal, 22 países africanos abandonaram as competições em repúdio a uma série de jogos de rúgbi entre África do Sul e Nova Zelândia. Depois disso, uma série de outras partidas de rúgbi envolvendo a seleção sul-africana sofreria grande pressão política internacional em contrário.

Quando uma paulatina política de dissensão do *apartheid* começou, por volta do quartel final de 1980, o esporte manteve sua importância política. Desde 1988, momento em que se iniciam negociações nesse sentido, lideranças sul-africanas *anti-apartheid* já consideravam, ao mesmo tempo, o fim dos boicotes esportivos. O esporte tinha mesmo lugar relativamente importante nessas negociações. Em 1991, o Comitê Olímpico Internacional readmitiu a África do Sul em seus quadros (MACIINTOSH, 1993), e em 1993 o país foi escolhido para sediar a CMR, no mesmo ano em que se fixou a data para as suas primeiras eleições multirraciais.⁹ Não por acaso, todo esse movimento político, que é coletivo e se desenvolve por décadas, tem sido reconhecido como um dos mais bem sucedidos no âmbito do esporte (STEENVELD; STRELITZ, 1998).

É certo que o culto à figura de Mandela colabora na supervalorização da ação de indivíduos isolados em detrimento das ações de caráter coletivo, reforçando o paradigma narrativo que de certo modo minimiza ou até mesmo despreza o papel desempenhado por uma ampla rede de atores. Além disso, essa forma de enquadramento talvez fosse mais conveniente às necessidades de uma narrativa bastante conformada às convenções dramáticas de Hollywood.

9. Alguns anos depois, no contexto das mobilizações para a realização da Copa do Mundo de Futebol na África do Sul, que aconteceria em 2010, grande apoio aos esportes com finalidades claramente políticas continuar-se-ia registrando no país. Exemplo nesse sentido, além da própria realização do evento, fora a produção do filme *No futebol, nasce uma esperança*, que contou com ampla rede de apoio financeiro para sua realização (ver LISE; CAPRARO; SANTOS, 2011).

DA ÁFRICA PARA AMÉRICA

A verossimilhança do filme, portanto, oscila entre uma fidedignidade relativa e uma ficção com um “*happy end* esperável e tradicional”, conforme anotou Buarque de Holanda (2010, p. 5); uma obra “previsível”, segundo Muhlen et al. (2010, p. 7). Discutir a obra de Eastwood nesses termos não é fortuito. Fazê-lo traz consigo uma série de implicações sobre as possibilidades e limites do uso de filmes para a reflexão sobre o esporte.¹⁰

Murray Phillips, Mark O'Neill e Gary Osmond (2010, p. 9) já criticaram historiadores do esporte por tenderem a se concentrar na acusação de erros factuais quando trabalham com filmes. “O que sustenta essa pretensão”, de acordo com os autores, “é a ideia de que a história escrita tradicional é não problemática e indiscutível”. Segundo eles, nessas ocasiões o objetivo não deveria se reduzir à busca de distorções na representação de eventos ou à identificação de ausência de evidências. Em sentido oposto, eles sugerem que a história acadêmica e o cinema são tão somente duas maneiras diferentes de produzir sentidos sobre o passado; ambas igualmente legítimas. No caso dos filmes de ficção, particularmente, eles ainda mencionam a pouca atenção que os historiadores do esporte têm dedicado a esse tipo de produção. Para eles, “dá-se atenção mínima aos filmes de ficção porque eles são vistos como formas de história ainda menos legítimas que os documentários” (PHILLIPS; O'NEILL; OSMOND (2010, p. 12).

Meu objetivo nesse trabalho, no entanto, afastando-se daquilo que criticam Phillips, O'Neill e Osmond, não é apenas o de avaliar a distância do filme em relação à realidade anunciada como suporte para ficção, pois, conforme dissera Aumont (1995, p. 134, grifo no original), “o realismo cinematográfico só é avaliado em relação a outros modos de representação e não em relação à realidade”. Ao mesmo tempo, continua Aumont, “é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que expressem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto (s) de vista sobre o mundo real” (AUMONT, 1995, p. 61). Em outras palavras, as relações de um filme com a sociedade (ou com a realidade) podem ser apreendidas, entre outros procedimentos, através da análise das cosmologias mobilizadas pelo filme, implícita ou explicitamente. E a maneira através da qual um filme manipula a realidade pode dizer muito a esse respeito.

10. *Menina de Ouro* (2004), também baseado em fatos reais, tem sido analisado, da mesma forma, nas suas tensas relações entre ficção e realidade. Boyle, Millington e Vertinski (2006, p. 101), por exemplo, iniciam sua interpretação situando-o no contexto da vida real do boxe: explorando, nas suas palavras, “a extensão em que a representação do boxe e das boxeadoras no filme está congruente com as experiências vividas pelas atletas e eventos atuais”. No mesmo sentido, Heiskanen (2005, p. 441) afirmara que a maior falha de *Menina de Ouro* tinha sido “ignorar os intrincados detalhes endêmicos do boxe”.

Conferir verossimilhança ao fantasioso, ou corromper aspectos da realidade, portanto, é uma característica das linguagens artísticas. *Invictus*, no entanto, mais do que simplesmente fazer invenções tidas como necessárias para o passado funcionar como drama, parece ter o propósito de transmitir uma imagem que pode ou deve ser tomada como registro fidedigno e documentação confiável de uma realidade concreta. Estamos, portanto, sutilmente além dos mecanismos típicos às linguagens artísticas. Os expedientes narrativos utilizados por Eastwood para reforçar a “impressão de realidade” do filme, como a cena de abertura que simula imagens de arquivo, além do próprio fato do filme ser apresentado como “baseado em fatos reais”, podem induzir uma disposição no espectador de tomar a narrativa como um relato do que de fato aconteceu.

Aqui, não teria relevância discutir a efetiva capacidade do filme de convencer ou não seus espectadores a esse respeito. A questão é que o reforço das dimensões realísticas de *Invictus*, se não aumenta propriamente sua capacidade de convencimento, ao menos caracteriza-se como um expediente deliberadamente utilizado para acentuar a legitimidade da narrativa. Assim, o filme deixa de se apresentar como a manifestação de um ponto de vista particular e ficcional a respeito dos eventos representados, para fazê-lo como uma interpretação objetiva do passado – tal qual a pretensão da história escrita tradicional. Na medida, pois, em que o próprio filme, através do reforço desta sua “impressão de realidade”, vai se atribuindo um estatuto histórico, torna-se legítimo interrogá-la nos mesmos termos que aqueles utilizados para verificar a confiabilidade e a lógica argumentativa de outros modos de produzir sentidos sobre o passado, como a história escrita, por exemplo.

Assim, a maneira pela qual o cineasta e sua equipe de produção manipularam informações históricas do contexto ao qual sua própria obra faz alusão parece-nos reveladora sobre os sentidos da sua composição artística. De maneira mais óbvia, é a bem sucedida política de apaziguamento entre brancos e negros na África do Sul pós-*apartheid* o que está em tela. No período em que se passa o filme, a África do Sul viveu uma aguda agitação social e esteve à beira de uma guerra civil. Organizações *anti-apartheid* mais radicais, como o Congresso Pan-Africanista, alimentavam rancores pelos anos de injustiça a que os negros estiveram submetidos. De maneira mais profunda, todavia, é a capacidade de convívio com as diferenças o que atrai e interessa Eastwood. É esse o assunto exibido à sua plateia em *Invictus*.

John Carlin (2009, p. 10), autor do livro que deu origem ao roteiro do filme, já havia alertado que o tema do qual se ocupara “seria relevante em qualquer lugar onde surgissem conflitos gerados pela incompreensão e pela desconfiança, que andam de mãos dadas com o tribalismo”. Nesse sentido, é o drama do multiculturalismo de um país que em certas regiões têm atualmente mais rádios falando

espanhol do que inglês o que está na tela em *Invictus*: um país cujo presidente é um democrata negro, nascido de um casamento inter-racial entre um queniano e uma norte-americana, empenhado – ao menos retoricamente – em reformar sua política de imigração.

Nesse sentido, *Invictus* reduz as particularidades da sociedade sul-africana a uma rede comum de símbolos, supondo um plano de similaridade capaz de torná-la inteligível. *Invictus*, em outras palavras, fala de si mesmo, não dos outros. É o olhar de um norte-americano sobre os sul-africanos o que se vê através das lentes de Eastwood; os Estados Unidos, não a África do Sul em última instância. Trata-se de uma espécie de alegoria cinematográfica que através de uma história sul-africana fala de um dos principais problemas norte-americanos da atualidade. Nesse caso, de acordo com a interpretação que estou sugerindo, a relação do artista com sua obra remete mais ao contexto do artista do que ao contexto ao qual sua arte diz representar.

NACIONALISMO E MULTICULTURALISMO NOS ESTADOS UNIDOS

Interesses temáticos de Eastwood manifestam – conscientemente ou não – suas visões de mundo e posições políticas. Membro do partido republicano desde os anos 1950, prefeito de uma pequena cidade da Califórnia nos anos 80, Eastwood e suas obras articulam-se profundamente com o contexto e os conflitos políticos norte-americanos (MCGILLIGAN, 2002). Todavia, no caso de *Invictus*, especificamente, em que pese os paralelos possíveis entre Obama e Mandela, ambos negros, eleitos sob promessas de contornar as crises dos seus respectivos países, entre as quais os conflitos étnico-culturais, não se trata propriamente de um elogio ao governo democrata norte-americano.

Em entrevista recente, Eastwood declarou que não é fã do atual presidente americano (VEJA, 2010). Por outro lado, suas posições políticas têm sido por vezes ambíguas, oscilando entre espectros ora mais, ora menos conservadores, o que de certo modo se manifesta em seus filmes (MCGILLIGAN, 2002). No entanto, mais do que identificar ou atribuir colorações ideológicas aos filmes de Eastwood, importa, de fato, analisar o registro perceptivo no qual o seu filme se dá. Interessa, enfim, refletir sobre as marcas do contexto de produção impressas em *Invictus*, o que em certa medida pode remeter a questões políticas e ideológicas.¹¹ Nesse sentido, é o próprio contexto social e político mais geral no qual está imerso o artista e sua obra que deve ser considerado.

11. De acordo com Turner (1997, p. 143), a relação entre o filme e a sociedade remonta em larga medida a raízes ideológicas. Nesse sentido, dizia Turner, "as considerações ideológicas nos permitem começar a entender a relação entre os textos cinematográficos e seus contextos culturais". É mais um motivo pelo qual a discussão sobre a verossimilhança de *Invictus* nos termos sugeridos aqui ganha pertinência.

Observando outros filmes americanos de esporte, percebe-se a maneira pela qual eles projetam metaforicamente corolários políticos e debates sociais mais amplos. De acordo com Demetrius Pearson e colaboradores (2003, p. 146), que analisaram 590 filmes norte-americanos sobre esporte realizados entre 1930 e 1995, “filmes descrevem e refletem uma miríade de assuntos socioculturais na sociedade americana e através dos anos tem servido como um fornecedor de valores, hábitos e costumes”. Rocky Balboa 6, por exemplo, segundo comentários de Melo (2008, p. 3), seria um desses filmes capazes de dizer “algo sobre o contexto internacional e sobre a cultura norte-americana na contemporaneidade”. Para Melo (2008, p. 7), a luta entre Rocky Balboa e Mason Dixon, o antigo ídolo carismático de origem italiana, de um lado, e o atual campeão impopular afrodescendente, de outro, exhibe algumas das atuais fraturas dos Estados Unidos. Ainda de acordo com Melo, “o problema já não parece ser mais o outro de um país distinto, mas o outro dentro do próprio cenário norte-americano”.

É exatamente este o contexto em que Eastwood se vê imerso e para o qual sua arte tenta sugerir alternativas. Analistas reconhecem que a partir de meados da década de 1970, o fenômeno da imigração nos Estados Unidos – que fora uma das principais marcas da própria história do país – estava mudando. Desde essa época, pela primeira vez os imigrantes não tinham suas origens na Europa. De acordo com Lukacs (2006), de 1820 a 1960, 80% dos imigrantes vinham da Europa, enquanto de 1970 a 1980, essa origem representaria menos de 18%. A partir daí, México, Filipinas, Cuba, Coreia e China ofereceriam os maiores contingentes migratórios para os Estados Unidos, numa época em que as taxas de imigração alcançaram o maior nível da história do país. Em 1980, para se dimensionar a transformação, a população de Miami tornou-se metade cubana.

Além das mudanças na origem dos imigrantes, uma alteração mais estrutural acerca da própria natureza geral da imigração se operava pouco a pouco. Os novos residentes, cuja aparência rompia com os traços físicos habituais dos antigos imigrantes europeus, chegavam, além disso, em meio a uma conjuntura econômica cada vez menos favorável. De certo modo, a promessa de prosperidade econômica, muitas vezes realizada, favorecia a conformação dos antigos imigrantes aos padrões prevaletentes de comportamento, fala e pensamento da sociedade americana. Isto é, sob a expectativa de enriquecerem e com as efetivas chances de conforto material pelo menos, os imigrantes tendiam a criar vínculos emocionais com o país que os recebera. Atualmente, contudo, tais condições já não estão mais disponíveis, o que tende a diminuir a empatia dos contingentes migratórios à cultura norte-americana. Tudo isso parece tornar os imigrantes recentes mais visíveis, o que acaba reforçando os preconceitos diante da imagem do estrangeiro. Teme-se que os imigrantes de

agora estejam indispostos a suprimir suas memórias em favor do credo americano, mudando, dessa maneira, a constituição cultural da nação, o *american way of life* (LUKACS, 2006).

Nesse contexto, *Invictus* pode ser lido quase como uma tese favorável à exacerbação do nacionalismo como amálgama capaz de transcender as diferenças culturais, tal como supostamente ocorrera na África do Sul, de acordo com a representação que o filme apresenta. Apesar das aparências, porém, trata-se, no fim, de ideais politicamente conservadores. George Yúdice anotara a maneira como o governo (republicano) de George W. Bush valeu-se do apelo à unidade nacional após os ataques de 11 de setembro, chamando atenção para o que ele diz ser o “papel problemático” do “pressuposto de uma sociedade civil unificada”. Nas suas palavras:

Quando se aceita a unificação do espírito nacional convocada pelo governo, corre-se o risco de que a cidadania deixe de lado aquelas faculdades críticas que permitem discernir a convivência do governo com o “feito rebote” de suas muitas intervenções no exterior, em especial com a rede de Al-Qaeda, responsável pelos ataques de 11 de setembro [...] Parte-se do pressuposto de que em tempos de temor necessitamos reagrupar-nos mediante experiências que proporcionem o mesmo tipo de segurança que proporciona a religião (YUDICE, 2004, p. 473).

A analogia entre o nacionalismo e a religião não é sem propósito, tampouco sua referência às “intervenções no exterior”. Outros eminentes teóricos do assunto já destacaram a forte afinidade do nacionalismo com a religião (ver ANDERSON, 2008). Por outro lado, a história recente dos Estados Unidos também corrobora as relações entre o discurso nacionalista e as posturas intervencionistas em sua política externa, quando “intervenções no exterior” pretenderam resolver problemas internos (como o foi nos casos da invasão de Granada, do Panamá e do Golfo Pérsico).

Nesse contexto, a mentalidade nacionalista que pretende unir todas as “raças” seria, na verdade, “uma extensão e uma celebração do militarismo americano, tão belicosa em suas implicações quanto o Estado xintoísta ou o nazismo [...] Na religião do nacionalismo, o estrangeiro é sempre uma espécie de ‘pagão’”, conforme disse Ehrenreich (2000, p. 224-215). Em outras palavras, esse projeto nacionalista, transmutado em patriotismo nos Estados Unidos, assume forte caráter conservador, por vezes preconceituoso. É o que Yúdice (2004, p. 462) chamou de “multiculturalismo tutti-fruti”. Sob a aparência de uma respeitosa atitude para com a diversidade étnica e cultural, continua-se advogando o sectarismo e a intolerância.

A edificação de identidades nacionais quase sempre implicou a supressão de diferenças, não a sua celebração (ver BOURDIEU, 2004). Em inúmeras ocasiões, o esporte esteve articulado a esse processo, nesses termos precisamente. Paradoxalmente, porém,

sua prática e difusão também serviram a interesses regionalistas, contrários, em certa medida pelo menos, às pretensões unificadoras do nacionalismo (ver, por exemplo, DAMO, 1999; GUERREIRO JIMENEZ, 2006). Por tudo, os argumentos de *Invictus* soam pouco convincentes, talvez, justamente, porque excessivamente esquemáticos.

Sport and Politics in *Invictus*, by Clint Eastwood

ABSTRACT: The political use of sport in South Africa during apartheid is recognized as one of the most successful. Recently, the film Invictus, by Clint Eastwood, explores these circumstances, telling the way in which Mandela's government did a policy of racial reconciliation during the Rugby World Cup, in the 1995. The objective of this work is to analyze this film, reflecting, at some time, about the historical circumstances of South Africa and the relationship of the film with the American cultural context. The film seems an allegory to talk about political problems of United States, specially the immigration and multiculturalism.

KEYWORDS: History; Politics; Sports; Motion Picture as Topic.

Deporte y política en *Invictus*, de Clint Eastwood

RESUMEN: El uso político del deporte en Sudáfrica es reconocido como uno de los más exitosos. La película Invictus, de Clint Eastwood, exploró el tema, narrando ficticiamente esfuerzos del gobierno de Mandela (1994-1999) para promover la reconciliación racial a través de la Copa del Mundo de Rugby, en 1995. Este trabajo toma la película como objeto de análisis, a fin de reflejar, al mismo tiempo, sobre las circunstancias a las que se hace referencia y el contexto en el que ella fue producida. La película, entonces, se promociona como una alegoría sobre los problemas de los Estados Unidos, especialmente los relacionados con la inmigración y el multiculturalismo.

PALABRAS-CLAVES: Historia; política; deportes; cine como asunto.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

AUMONT, J. et. al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARCINSKI, A. Joga Ensaíada. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 29 de janeiro de 2010, p. 1.

BOSCOV, I. Uma nação em jogo. *Veja*, São Paulo: Abril, 27 de janeiro de 2010, ed. 2149, p. 120.

BOTH, D. *The race games: sport and politics in South Africa*. London: Frank Cass, 1998.

- BOURDIEU, P. Por uma ciência das obras. In: BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BOURDIEU, P. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BOYLE, E.; MILLINGTON, B., VERTINSKY, P. Representing the female pugilist: narratives of race, gender, and disability in Million Dollar Baby. *Sociology of Sport Journal*, Champaign, vol. 23, issue 2, p. 99-116, jun. 2006.
- BUARQUE DE HOLANDA, B. Resenha do filme Invictus. *Esporte e sociedade*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 14, mar. / jun. 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/esportesociedade/>. Acesso 18 set. 2010.
- CAPRARO, A. M.; MEDEIROS, C. C. C. de; LISE, R. S. "Invictus" – integração racial na África do Sul e o poder político do esporte. *Pensar a Prática*, Goiânia, vol. 15, n. 3, p. 815-820, jul./set. 2012.
- CARLIN, J. *Conquistando o inimigo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
- DAMO, A. S. Ah! Eu sou gaúcho! O nacional e o regional no futebol brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 23, p. 87-117, jun. 1999.
- DIAS, C. Novos sonhos de verão sem fim: surfe, mulheres e outros modos de representação. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Florianópolis, vol. 32, n. 2-4, p. 75-88, dez. 2010.
- EHRENREICH, B. *Ritos de sangue: um estudo sobre as origens da guerra*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GEMMEL, J. *The politics of South Africa cricket*. London: Routledge, 2004.
- GRUNDLINGH, A. Playing for power? Rugby, afrikaner nationalism and masculinity in South Africa, c.1900-70. *The International Journal of the History of Sport*, London, vol. 11, n. 3, p. 408-430, dec. 1994.
- GUERREIRO JIMENEZ, B. Fútbol en el Norte Grande de Chile: identidade nacional e identidade regional. *Revista de Ciencias Sociales*, Temuco, n. 16, p. 4-15, 2006.
- HEISKANEN, B. Review of Million Dollar Baby. *Journal of Sport History*, Lemont, vol. 32, n. 3, p. 440-441, fall 2005.
- JONGE, K. de. *África do Sul: apartheid e resistência*. São Paulo: Cortez / Eboh, 1991.
- LISE, Riqueldi Straub; CAPRARO, André Medes; SANTOS, Natascha. Cinema, esporte e apartheid: considerações balizadas pelo filme *More Than Just a Game*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 55, p. 221-245, jul./dez. 2011.
- LUKACS, J. *Uma nova república: história dos Estados Unidos no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACIINTOSH, D.; CANTELON, H.; MCDERMOTT, Lisa. The IOC and South Africa: a lesson in transnational relations. *International Review for the Sociology of Sport*, London, vol. 28, n. 4, p. 373-393, dec. 1993.

MCGILLIGAN, P. *Clint: The Life and Legend*. New York: St. Martin's Press, 2002.

MELO, V. Rocky Balboa 6: o último suspiro do velho herói norte-americano? *Recorde*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 1-12, jun. 2008. Disponível em: <http://www.sport.ifcs.ufrj.br/recorde>. Acesso 18 jul. 2008.

MELO, V.; ROCHA JUNIOR, C. P. Esporte, pós-colonialismo, neocolonialismo: um Debate a partir de Fintar o destino (1998). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Florianópolis, v. 34, p. 1, p. 235-251, jan. / mar. 2012.

MUHLEN, J. C. V. et.al. Invictus: conquistando o inimigo? *Recorde*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, dez. 2010. Disponível em: <http://www.sport.ifcs.ufrj.br/recorde>. Acesso 23 dez. 2010.

PEARSON, D. et.al. Sport films: social dimensions over time, 1930-1995. *Journal of Sport & Social Issues*, London, vol. 27, issue 2, p. 145-161, may 2003.

PHILLIPS, M.; O'NEILL, M.; OSMOND, Gary Osmond. Expandindo horizontes na história do esporte. *Recorde*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, dez. 2010. Disponível em: <http://www.sport.ifcs.ufrj.br/recorde>. Acesso em 23 dez. 2010.

RYAN, J. Invictus. *Aethlon*, Los Angeles, vol. XXVI, n. 2, p. 195-196, Spring / Summer 2009.

STEENVELD, L; STRELITZ, L. The 1995 rugby world cup and the politics of nation-building in South Africa. *Media, Culture and Society*, London, vol. 20, issue 4, p. 609-629, oct. 1998.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VEJA. Clint Eastwood diz "não ser fã" de Obama, São Paulo, 25 out. 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br>. Acesso 03 dez. 2010.

YUDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZANIN, L. Mandela e Clint. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jan. 2010. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin>. Acesso 13 fev. 2010.

Recebido em: 21 nov. 2012

Aprovado em: 22 maio 2013

Endereço para correspondência:

Cleber Dias

Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte, MG.

CEP: 31270-901