

O LONGO CAMINHO PARA A LIBERDADE: A SUBJETIVIDADE NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DA AUTOBIOGRAFIA DE NELSON MANDELA¹

*LONG WALK TO FREEDOM: SUBJECTIVITY IN THE MOVIE
ADAPTATION OF NELSON MANDELA'S AUTOBIOGRAPHY*

Olegario da Costa Maya Neto²

RESUMO: A subjetividade na autobiografia de Nelson Mandela, *Longa Caminhada até a Liberdade* (MANDELA, 1994), está na voz do próprio Mandela como narrador, apresentando os eventos selecionados de sua vida, em um relato contínuo e inteligível, em tom de confidências. Porém, tendo em vista as especificidades do cinema como mídia e linguagem, o desafio passa a ser o de criar um efeito semelhante de subjetividade em uma cinebiografia. *Mandela: O caminho para a liberdade* (MANDELA, 2013), além de ser a primeira cinebiografia a cobrir o período inteiro da vida do líder sul-africano, consegue criar tal efeito subjetivo por meio da combinação de narrador-personagem, narração em *voice-over* e o uso de sequências de sonhos do protagonista.

Palavras-chave: Mandela. Subjetividade. Adaptação. Autobiografia. Cinebiografia.

ABSTRACT: Subjectivity in Nelson Mandela's autobiography, *Long walk to freedom*, lies in Mandela as the narrator who introduces the selected events of his life in a continuous and intelligible report with a confidential tone. However, considering cinema's specificities as a medium and a language, adapting the autobiography to cinema brings the challenge of recreating a similar subjective effect. *Mandela: long walk to freedom* (MANDELA, 2013), beyond being the first biopic to cover Mandela's whole life span, is able to recreate such subjective effect through the combination of character narration, voice-over narration and dream sequences of the protagonist.

Keywords: Mandela. Subjectivity. Adaptation. Autobiography. Biopic.

¹ Artigo recebido em 20 de março de 2019 e aceito em 18 de junho de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Anelise Reich Corseuil (UFSC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutorando do Curso de Pós-Graduação em Inglês da UFSC.
E-mail: olegariodacosta@gmail.com



*"Vocês não ficarão presos por muito tempo.
A pressão por sua liberdade é muito forte.
Em um ano ou dois, vocês retornarão
como heróis nacionais.
Multidões vão gritar seus nomes, todos quererão
ser seus amigos." (...).
Confesso que suas palavras me
animaram consideravelmente.
Infelizmente, a sua predição levou
quase três décadas para se realizar.*

(Mandela³)

INTRODUÇÃO

Na epígrafe, as palavras do tenente Van Wyck, responsável pelo transporte de Mandela e colegas até a prisão da ilha de Robben, apontam para a comoção nacional e internacional causada pelo julgamento de Rivonia, o qual, segundo Mandela, foi descrito pela mídia da época como o julgamento político mais significativo da história da África do Sul (MANDELA, 1994, p.306). Porém, o comentário tragicômico de Mandela, após as palavras de Wyck, nos lembra das dificuldades de se continuar a lutar contra um regime tão opressivo do lado de dentro de suas masmorras.

Preso em 1963, condenado em 1964, Mandela somente seria libertado em 1990. Ou seja, ele passou vinte e sete anos de sua vida preso por sua oposição ao regime opressivo do *Apartheid*. Contudo, em 1975, ainda preso, ele iniciou a escrita de sua autobiografia por sugestão de seus amigos Walter e Kathy⁴. O objetivo era aproveitar o aniversário de sessenta anos de Mandela, em 1978, para "lembrar as pessoas de porque eles lutaram e continuavam lutando" (MANDELA, 1994, p.415)⁵. Ou seja, destaca-se a importância política da memória como forma de inspirar a renovação da luta contra o *Apartheid*.

³ "You chaps won't be in prison long. The demand for your release is too strong. In a year or two, you will get out and you will return as national heroes. Crowds will cheer you, everyone will want to be your friend' (...) I confess his speech cheered me considerably. Unfortunately, his prediction turned out to be off nearly three decades" (MANDELA, 1994, p. 333). Assim como na epígrafe, todas as traduções, quando necessárias, foram realizadas pelo autor deste artigo.

⁴ Walter Sisulu e Ahmed Kathrada.

⁵ "(...) would serve to remind people of what we had fought and were still fighting for".



Tendo em vista que o regime havia proibido a publicação de palavras e fotos de indivíduos banidos, a escrita do manuscrito se tornou um ato de resistência. De dia, Mandela trabalhava numa mina junto com os outros presos políticos e, à noite, ele escrevia. À medida que Mandela ia escrevendo, seus amigos Walter e Kathy revisavam o manuscrito e faziam comentários. E, uma vez completo, o manuscrito de várias páginas foi reduzido a um pedaço de papel através da letra microscópica de Lalloo Chiba, facilitando assim o trabalho de Mac⁶ de levar secretamente o texto para fora da prisão (MANDELA, 1994, p. 415).

Portanto, ainda que o livro conte a história de Mandela, tendo o próprio como narrador, nota-se que o manuscrito que deu origem à autobiografia foi fruto de um esforço coletivo. A odisséia da escrita, porém, não estava encerrada. Era necessário se livrar das centenas de páginas de anotações, o que Mandela e companheiros tentaram fazer enterrando-as em uma área pouco monitorada do pátio da prisão. Por sua vez, Mac cumpriu sua missão, tendo conseguido levar o texto para fora do país com a finalidade de ser publicado. Apesar dos esforços de Mac, porém, o livro não foi publicado. Somente em 1990, após ser liberado da prisão, é que Mandela retoma a escrita de sua autobiografia a partir do texto escrito na prisão. Publicada em 1994, o mesmo ano em que Mandela assume a presidência da África do Sul, a autobiografia de quinhentas e cinquenta e oito páginas cobre a sua vida desde a sua infância na tribo Thembu da nação Xhosa, na região de Transkei, até as negociações de paz, e a vitória eleitoral da ANC⁷, organização da qual Mandela fez parte.

Desde a publicação da autobiografia em 1994, muitos filmes têm retratado o líder Sul Africano, tais como *Mandela* (2007) e *Invictus* (2009). Mas tais filmes enfocaram períodos específicos da vida de Mandela e ainda não havia um filme que cobrisse sua vida inteira. Em 2013, entretanto, o filme *Mandela: o caminho para a liberdade* foi lançado no mesmo ano que Mandela morreria. Dirigido por Justin Chadwick, *Mandela: o caminho para a liberdade* (2013) recebeu um Globo de Ouro por melhor trilha sonora em 2014.

Além disso, a performance de Idris Elba no papel de Mandela foi elogiada, mas o filme como um todo dividiu os críticos de cinema. Por exemplo, David Gritten disse que "o roteiro de William Nicholson faz um trabalho louvável em examinar as principais realizações" de Mandela (GRITTEN, 2018)⁸. Stephen Holden apresentou uma perspectiva similar ao elogiar os "momentos humanizantes" (HOLDEN, 2018) no filme, os quais evitam que ele "pareça abarrotadamente reverente" (HOLDEN, 2018)⁹. Por outro lado, Xan Brooks (2018) considerou o filme

⁶ Mac Maharaj.

⁷ Congresso Nacional Africano. Em inglês, *African National Congress*.

⁸ "(...) the script by William Nicholson does a creditable job of assessing the great man's achievements".

⁹ "That's how the movie picks and chooses its humanizing moments, and there are enough to keep its tone from seeming stuffily reverent".



conservador por causa de seu tom de reverência a Mandela. E Peter Travers criticou a atenção dada a fatos bem conhecidos acerca de Mandela, deixando "pouco espaço para investigar as mudanças políticas e pessoais que alteraram a concepção de Mandela a respeito da violência e de seus usos" (TRAVERS, 2018)¹⁰.

Quanto à pré-produção do filme, o processo de adaptação fílmica da autobiografia de Mandela levou dezesseis anos e foi realizado pelo roteirista William Nicholson. Em um artigo de jornal, Nicholson descreveu o longo e difícil processo de adaptação e também comentou suas próprias decisões de como contar a história. O processo de adaptação levou tantos anos por várias razões, entre elas por haver "demasiado material para um filme, [por se tratar de] uma história política muito complexa, [por haver] personagens demais. Adicione a isso a natureza icônica do herói" (NICHOLSON, 2018)¹¹. A solução encontrada pelo roteirista foi de focar a história de amor de Mandela e Winnie¹² como uma metáfora para a luta de libertação, de forma que "através de suas vidas paralelas nós pudéssemos representar os dois caminhos para a libertação: Mandela, isolado na ilha de Robben, aprendendo a perdoar; Winnie, torturada (...), aprendendo a odiar" (NICHOLSON, 2018)¹³.

Se na autobiografia a subjetividade está na voz do próprio Mandela enquanto narrador, apresentando os eventos selecionados de sua vida em um relato contínuo e inteligível, em tom de confidências, o desafio passa a ser de criar um efeito semelhante de subjetividade em uma cinebiografia, tendo em vista as especificidades do cinema enquanto mídia e linguagem. Nesse sentido, esse artigo objetiva analisar como a adaptação fílmica (re)cria o sentido de subjetividade presente na autobiografia de Mandela.

A SUBJETIVIDADE AUTOBIOGRÁFICA

O comentário de Mandela na epígrafe deste artigo, a respeito da predição feita pelo tenente Wyck, constitui um elemento marcante em toda a autobiografia: a sua voz que concede a nós, leitores, acesso a suas emoções, pensamentos e perspectiva subjetiva dos eventos por ele próprio narrados. Em

¹⁰ "(...) little room to investigate the political and personal changes that altered Mandela's thoughts about violence and its uses".

¹¹ "Too much material for one film, too complex a political story, too many key characters. Add to that the iconic nature of the hero".

¹² Winnie Madikizela-Mandela.

¹³ "Mandela and Winnie's love story – their love tragedy – was a metaphor for the struggle for freedom. Through their parallel lives we could represent the two paths to liberation. Mandela isolated on Robben island, learning to forgive. Winnie, tortured beyond endurance, learning to hate".



outras palavras, seus comentários ajudam a criar um tom confessional que aproxima o leitor, como se pode ver no seguinte excerto:

Eu revivi minhas experiências enquanto escrevia sobre elas. Naquelas noites, enquanto eu escrevia em silêncio, eu podia novamente experimentar as imagens e os sons de minha juventude em Qunu e Mqhekezweni; a empolgação e o medo de vir a Joanesburgo; as tempestades da Liga Jovem; os intermináveis atrasos do Julgamento de Traição; o drama em Rivonia. Era como sonhar acordado e eu tentei transferi-lo para o papel da forma mais simples e verdadeira que eu podia. (MANDELA, 1994, p.416)¹⁴

Há certa ambiguidade no excerto acima. Por um lado, esse trecho é um exemplo de metalinguagem, já que Mandela está falando para o leitor sobre o processo de escrita. De fato, podemos imaginar a difícil tarefa de escrever sobre o próprio passado, selecionando fragmentos de memória e estabelecendo conexões entre eles, sem a ajuda de documentos e fotos. Por outro lado, a voz do narrador dá um sentido de coesão ao relato, comparando o ato de lembrar a sonhar acordado, como se as memórias já fossem à priori coesas e a escrita se limitasse a uma ação de mera transferência.

Essa ambiguidade é explicada por Pierre Bourdieu, já que escrever uma autobiografia implica concomitantemente "tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência" (BOURDIEU, 1986, p. 185) e seguir as normas do mundo social, "que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável ou, no mínimo, inteligível" (p. 186). Observa-se, portanto, na escrita autobiográfica a interação entre duas forças ou potências contrárias: de um lado, a fragmentação, arbitrariedade e inconstância da vida; de outro, a expectativa social de oferecer um eu unificado.

Mas há também outra interpretação possível da voz subjetiva e do tom confessional de Mandela e, para a entendermos, devemos ter em mente o contexto de segregação racial e perseguição que Mandela viveu dentro e fora da prisão. Podemos entender essa voz que analisa retrospectivamente a própria vida

¹⁴ "I relived my experiences as I wrote about them. Those nights, as I wrote in silence, I could once again experience the sights and sounds of my youth in Qunu and Mqhekezweni; the excitement and fear of coming to Johannesburg; the tempests of the Youth League; the endless delays of the Treason Trial; the drama of Rivonia. It was like a waking dream and I attempted to transfer it to paper as simply and truthfully as I could".



também como um exemplo daquilo que W.E.B. Du Bois (2007) chamou de dupla consciência¹⁵, do que Frantz Fanon (2004) chamou de dicotomia¹⁶, e do que Gloria Anzaldúa chamou de interstícios¹⁷. Dito de outra forma, a voz de Mandela oferece lampejos de uma existência dual enquanto homem negro que tentava sobreviver em uma sociedade opressiva e enquanto líder na luta pelos direitos dos negros e indianos na África do Sul.

Ainda que haja episódios de rebeldia na sua infância e juventude, o que reforçaria a leitura de Mandela como um ser unificado ao redor da ideia expressa pelo seu nome Xhosa *Rolihlahla* – que Mandela traduz como "causador de problemas"¹⁸ (MANDELA, 1994, p. 3) – Mandela ocupa desde o início uma posição intersticial por ser filho do conselheiro do rei da tribo Thembu, o que lhe possibilitou uma educação anglicana formal por existirem expectativas tribais de que ele retornasse para tomar a posição de seu pai. No livro, é apenas gradualmente que Mandela toma consciência do racismo e de seu próprio racismo internalizado. Um dos primeiros episódios em que se observa tal tensão é no rito de passagem aos dezesseis anos, quando o chefe Meligqili diz que esse ritual "promete a eles virilidade, mas estou aqui para dizer que é uma promessa vazia e ilusória (...) porque nós, Xhosas, e todos os negros da África do Sul, somos povos conquistados. Somos escravos em nosso próprio país" (p.26)¹⁹. As palavras do Chefe deixam o jovem Mandela furioso, o qual as considera

(...) comentários abusivos de um homem ignorante que não conseguia apreciar o valor da educação e os benefícios que o homem branco havia trazido para o nosso país. Naquele tempo, eu olhava para o homem branco não como um opressor, mas como um benfeitor, e eu pensava que o Chefe era enormemente ingrato (...).

15 "(...) essa dupla consciência, no sentido de estar sempre olhando para si mesmo através dos olhos de outros, de medir a própria alma com a fita métrica de um mundo que olha com desprezo e pena. O indivíduo sente essa dupla existência enquanto Americano e Negro; duas almas, dois pensamentos, duas partes não reconciliadas; dois ideais em conflito em um corpo negro, cuja força é o que impede de ser completamente partido" (DU BOIS, 2007, p.8).

16 "O mundo colonial é maniqueísta. O colonizador não se limita a segregar fisicamente o espaço (...) mas torna o colonizado em um mal quintessencial" (FANON, 2004, p. 6). "O contexto colonial (...) é caracterizado pela dicotomia que inflige no mundo" (p. 10).

17 "Alienada de sua cultura materna, 'estrangeira' para a cultura dominante, a mulher de cor não se sente segura dentro da vida interior de seu Eu. Petrificada, ela não consegue responder, sua face presa entre os interstícios, os espaços entre os diferentes mundos que ela habita" (ANZALDÚA, 2012, p.42, ênfase no original).

18 "(...) troublemaker".

19 "(...) a ritual that promises them manhood, but I am here to tell you that it is an empty, illusory promise, a promise that can never be fulfilled. For we Xhosas, and all black South Africans, are a conquered people. We are slaves in our own country".



Mas sem entender exatamente o porquê, as suas palavras em breve começaram a me modificar. Ele havia plantado uma semente, e ainda que eu a tenha deixado dormente por uma longa estação, ela eventualmente começou a crescer. Posteriormente, eu percebi que o homem ignorante naquele dia não era o Chefe, mas eu. (MANDELA, 1994, p.26)²⁰

Esse despertar crítico de consciência se dá gradualmente a partir de episódios da vida de Mandela, o que o leva a questionar o racismo e o tribalismo, eventualmente sendo capaz de construir coalizões com outras tribos e nações negras e até mesmo com o contingente de imigrantes indianos na África do Sul. Mas a dicotomia ou existência dual também se faz presente no dilema existencial entre se dedicar à família e às expectativas tribais, por um lado, ou se dedicar à luta política dos povos oprimidos, por outro. Ao saber da morte de sua mãe, estando ainda preso, Mandela se questiona se "havia tomado a decisão correta em colocar o bem estar do povo acima do de sua própria família" (MANDELA, 1994, p.388) tendo em vista que "minha família não havia pedido ou querido que eu me envolvesse na luta política, mas minha participação a penalizou" (p.388)²¹. Ao final do livro, Mandela retoma essa questão:

Na vida, todo homem tem uma dupla obrigação – com a sua família, pais, esposa e filhos; e ele tem uma obrigação com seu povo, sua comunidade e seu país. Em uma sociedade civil e humana, cada homem consegue realizar essas obrigações de acordo com suas inclinações e habilidades. Mas em um país como a África do Sul, era praticamente impossível para um homem nas minhas condições cumprir ambas as obrigações. Na África do Sul, um homem de cor que tentasse viver como um ser humano era punido e isolado. Na África do Sul, um homem que tentasse cumprir sua obrigação com seu país era inevitavelmente arrancado de sua família e lar, sendo forçado a viver isolado, a uma existência de segredo e de rebelião na

²⁰ "I was cross rather than aroused by the chief's remarks, dismissing his words as the abusive comments of an ignorant man who was unable to appreciate the value of the education and benefits that the white man had brought to our country. At the time, I looked on the white man not as an oppressor but as a benefactor, and I thought the chief was enormously ungrateful... But without exactly understanding why, his words soon began to work in me. He had planted a seed, and though I let that seed lie dormant for a long season, it eventually began to grow. Later, I realized that the ignorant man that day was not the chief but myself".

²¹ "Had I made the right choice in putting the people's welfare even before that of my own family? (...). My family had not asked for or even wanted to be involved in the struggle, but my involvement penalized them".



penumbra. Eu não escolhi a princípio colocar meu povo acima de minha família, mas ao tentar servir meu povo, percebi que eu era impedido de cumprir minhas obrigações como filho, pai e marido. (MANDELA, 1994, p.543)²²

As palavras de Mandela ecoam a vida intersticial da qual Du Bois (2007), Fanon (2004) e Anzaldúa (2012) falam pelo fato de a África do Sul, assim como os EUA e Martinica, possuir um passado colonial que reiteradamente se faz presente. Nesse sentido, apesar das especificidades do regime opressivo do *Apartheid*, a violência e a segregação racial não são exclusivas da África do Sul, ocorrendo também em outros países marcados pela colonialidade, sejam eles antigas colônias ou antigas metrópoles. Aliás, a própria desvinculação por parte de Mandela da realidade da África do Sul em relação ao que ele chama de "sociedade civil e humana" resulta problemática, tendo em vista que a noção de civilização implica necessariamente a noção de barbárie, com aponta Fanon (2004).

Apesar disso, o dilema existencial entre se dedicar para a família ou se dedicar para a luta exprime a vida intersticial e é um exemplo da subjetividade de Mandela na autobiografia. O dilema existencial também é parte da intenção inteligível de Mandela de ser lembrado como alguém que se dedicou para seu povo e país com grande sacrifício pessoal.

A SUBJETIVIDADE FÍLMICA

Partindo da análise de um caso específico, a adaptação fílmica da autobiografia do escritor Tobias Wolff, Mooney (2007) tece comentários gerais sobre adaptações fílmicas de autobiografias. Mooney contrasta "o esforço colaborativo" (MOONEY, 2007, p. 285) de um filme biográfico, "em que mesmo que haja um autor, esse não será a mesma pessoa que o protagonista" (p. 285), com a

²² "In life, every man has twin obligations – obligations to his family, to his parents, to his wife, and children; and he has an obligation to his people, his community, his country. In a civil and humane society, each man is able to fulfill those obligations according to his own inclinations and abilities. But in a country like South Africa, it was almost impossible for a man of my birth and color to fulfill both of those obligations. In South Africa, a man of color who attempted to live as a human being was punished and isolated. In South Africa, a man who tried to fulfill his duty to this people was inevitably ripped from his family and his home and was forced to live a life apart, a twilight existence of secrecy and rebellion. I did not in the beginning choose to place my people above my family, but in attempting to serve my people, I found that I was prevented from fulfilling my obligations as a son, a brother, a father, and a husband". Ainda que gênero não seja meu foco neste artigo, não se pode deixar de notar que Mandela acaba reproduzindo nesse excerto a premissa patriarcal de que os homens podem ter uma vida pública e privada, enquanto as mulheres aparentemente só teriam a família.



"identidade entre autor, narrador e protagonista que define o gênero de livros autobiográficos" (p. 285)²³. De acordo com esse argumento, a confiança que o leitor de autobiografias deposita na figura do autor seria comprometida pela adaptação fílmica, uma vez que filmes seriam resultado de um esforço coletivo e autobiografias não, de forma que "o livro de memórias, por causa de sua peculiar dependência da inter-relação entre autor e protagonista por meio de narração em primeira pessoa, intrinsecamente resiste à adaptação fílmica por alguém que não seja o seu próprio autor" (p.294)²⁴.

Mooney se contradiz, uma que reconhece, por um lado, a "seleção, manipulação e reorganização de material" (MOONEY, 2007 p.292)²⁵ na escrita autobiográfica e, por outro, insiste em uma suposta unidade intrínseca autoral que emprestaria veracidade aos livros autobiográficos. Há, por exemplo, a prática comum de editoras contratarem *ghost writers*, escritores não creditados, para escrever ou melhorar um manuscrito. Além disso, a revisão e editoração de um livro autobiográfico também revelam um esforço colaborativo, complicando a questão da autoria individual do autor autobiográfico.

O argumento de Mooney, ainda que trate especificamente de cinebiografias, filmes ficcionais biográficos, é parte de um preconceito mais geral contra adaptações fílmicas. Segundo Robert Stam, pressuposições da superioridade da literatura em relação ao cinema são baseadas em diversas crenças, tais como a anterioridade da literatura como forma de arte em comparação com o cinema, o preconceito cultural contra as artes visuais e a centralidade da palavra em nossa cultura (STAM, 2006, p.21). Similarmente, Ismail Xavier aponta a arbitrariedade do argumento tradicional da crítica em relação a adaptações fílmicas, a qual se baseava em noções de fidelidade em relação ao texto de origem (XAVIER, 2003, p.61). Atualmente, entretanto, a adaptação fílmica é vista como um processo de criação artística que reflete as especificidades da mídia e que pode contribuir com novas interpretações de acordo com os contextos de adaptação e recepção.

Apesar desses avanços da crítica, Mooney baseia seu argumento de quebra de confiança no conceito de pacto biográfico²⁶ de Philippe Lejeune, sistema que foi proposto para mídia escrita, autobiografias e romances

23 "But generally speaking, when a filmmaker or movie producer becomes interested in an autobiographical book—whatever his or her motive—the movie is a collaborative effort. And even where the film has an identifiable 'author,' this author will not be the same person as the film's protagonist. Yet in the case of autobiography, identity among author, narrator, and protagonist defines the genre. In memoirs, the author, narrator, and protagonist are one and the same; the name on the book's cover and the voice of the narrator implicitly represent the protagonist later in life".

24 "Yet the written memoir, because of its peculiar dependence on the interrelation of author and protagonist by way of the first-person narration, inherently resists adaptation into film by someone other than its author".

25 "(...) selection, manipulation and reorganization of material".

26 "(...) o compromisso feito pelo autor de recontar sua vida diretamente em um espírito de verdade" (LEJEUNE, citado em MOONEY, 2007, p. 293).



autobiográficos, não para mídias audiovisuais. Além disso, pode-se questionar a retórica de verdade na qual o pacto biográfico se baseia, tendo em vista que a escrita autobiográfica envolve um ato de recontar, partindo de fragmentos de memória e documentos – quando disponíveis – para se criar uma narrativa inteligível, o que a aproxima do elemento de recriação envolvido na adaptação.

Outro elemento que aproxima a biografia da cinebiografia é a dupla estrutura de tempo, já que ambas envolvem o tempo dos eventos contados e o tempo da narração em si. Essa dupla temporalidade permite a manipulação de tempo na narrativa, de forma que "qualquer narrativa pode ser atualizada por qualquer mídia que consiga comunicar as duas ordens temporais" (CHATMAN, 1980, p.122)²⁷.

Em relação a aspectos específicos da linguagem fílmica, observamos que há diversos níveis narrativos. De acordo com Christian Metz, a narração fílmica ou diegesis é "a soma da denotação de um filme: a narração própria, mas também o espaço ficcional e as dimensões de tempo implicadas na e pela narrativa e, conseqüentemente, os personagens, o cenário, os eventos e outros elementos" (METZ, 1974, p.98)²⁸. Dessa forma, narradores que não são personagens são chamados de heterodiegéticos, enquanto que narradores personagens são chamados de homodiegéticos.

Uma das técnicas frequentemente usadas no cinema é a narração em voz-over, a qual é definida por Sarah Kozloff como "declarações orais que contam qualquer porção da narrativa, ditas por um falante invisível situado em um espaço e tempo diferente daquele que está sendo apresentado pelas imagens da tela" (KOZLOFF, 1988, p.5)²⁹. A voz-over pode ser de algum dos personagens, como no filme *Mandela: O Caminho para a Liberdade* (MANDELA, 2013), ou pode ser de um "comentarista anônimo" (METZ, 1974, p. 236)³⁰.

Além da narração em voz-over e do narrador homodiegético, há outro nível narrativo no cinema que não é tão óbvio. Metz o chama de "mestre de cerimônias" ou "criador de imagens" (METZ, 1974, p.21)³¹. Esse criador de imagens corresponde ao nível principal de narrativa, sendo responsável não apenas pelas imagens, mas também pelo diálogo, efeitos sonoros e musicais, assim como pela narração em voz-over. Geralmente identificado com a câmera, na verdade, esse nível principal de narração reflete o caráter coletivo e tecnológico do cinema,

27 "(...) any narrative can be actualized by any medium that can communicate the two time orders".

28 "(...) the sum of a film's denotation: the narration itself, but also the fictional space and time dimensions implied in and by the narrative, and consequently the characters, the landscapes, the events, and other narrative elements, in so far as they are considered in their denoted aspect".

29 "(...) oral statements, conveying any portion of a narrative, spoken by an unseen speaker situated in a space and time other than that simultaneously being presented by the images of the screen".

30 "(...) anonymous commentator".

31 "(...) master of ceremonies" ou "(...) image-maker".



sendo constituído por captura de imagens e sons, edição de imagens e som, adição de efeitos especiais e música, processos frequentemente não concomitantes e executados por equipes diversas mas que, ao final, compõem um todo.

Ainda que a estrutura narrativa do cinema seja mais complexa do que a de uma autobiografia impressa, o efeito de subjetividade é criado, pois o público tende a identificar uma figura humana como o responsável pela narração fílmica. Em outras palavras, "acreditamos que a voz é criadora, não criatura" (KOZLOFF, 1988, p.45)³². O efeito resultante é ainda mais forte quando um personagem realiza narração voz-over, como no filme em análise nesse artigo.

No filme *Mandela: o caminho para a liberdade* (MANDELA, 2013), Mandela é o protagonista e é o narrador em voz-over. Logo no início do filme temos um exemplo de narração em voz-over. Duas sequências oníricas, no início e no final do filme, criam uma moldura para a história. A câmera subjetiva segue algumas crianças que entram correndo em uma casa, onde os outros membros da família estão. O narrador diz, em voz-over: "(...) eu sonho o mesmo sonho, noite após noite. Estou indo para a casa em Orlando. Tudo está do jeito como era. Elas estão todas aqui, todas as pessoas que eu mais amei no mundo. Elas parecem estar bem, continuando suas vidas. Mas elas não me vêem. Elas nunca me veem" (MANDELA, 2013)³³.

Enquanto o narrador fala, vemos a sua família: muitas crianças e três mulheres – a mãe de Mandela e as suas duas primeiras esposas, Evelyn e Winnie (Figura 1). Essa sequência com a câmera subjetiva e o narrador em voz-over expressando seu desejo de ser notado pela família cria um efeito onírico, ou seja, é como se o público tivesse acesso aos sonhos do narrador personagem, o que David Bordwell e Kristin Thompson chamam de "subjetividade mental" (BORDWELL; THOMPSON 2008, p.91) e Metz chama de "interpolação subjetiva"³⁴ (METZ, 1974, p.125).

³² "(...) we put our faith in the voice not as created but as creator".

³³ "I dream the same dream, night after night. I am coming home to the house in Orlando. Everything is the way it was. They're all there, all the ones that I have loved mostly in the world. They seem fine, getting on with their lives. But they do not see me. They never see me".

³⁴ "Imagens retratando não o presente, mas um momento ausente experimentado pelo herói do filme, [tal como] imagens da memória, sonho, medo, premonição" (METZ, 1974, p.125). A ideia do sonho também evoca um excerto do livro, citado anteriormente neste artigo, em que Mandela se refere ao ato de relembrar sua vida como sonhar acordado.





Figura 1 – Primeira sequência onírica: mulheres rodeadas pelas crianças (MANDELA, 2013)

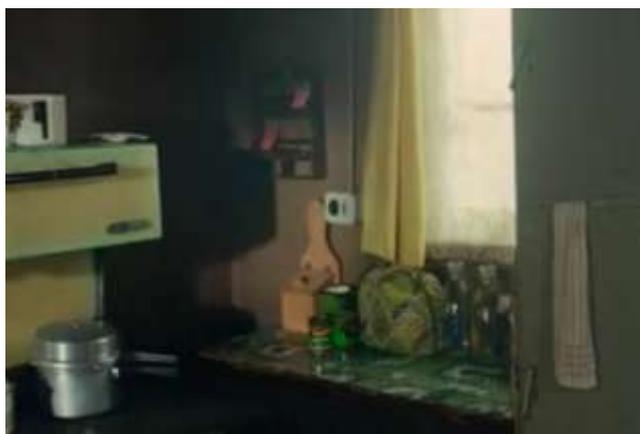


Figura 2 – Segunda sequência onírica: a casa está vazia (MANDELA, 2013).

Além disso, o desejo do narrador em voz-over de ser notado pela família, o movimento da câmera quase perseguindo os personagens e a indiferença dos mesmos à câmera subjetiva criam uma conexão emocional com o público. Essa primeira sequência onírica funciona como uma forma de orientação, já que o narrador em voz-over é estabelecido como se fosse a fonte diegética primária. E, ao final do filme, na segunda sequência de sonho, a câmera subjetiva retorna à casa, mas os familiares já não estão presentes (Figura 2). Ouvimos apenas o eco de suas vozes. E o narrador diz em voz-over: "Eu ainda sonho o velho sonho, lá na casa em Orlando. Posso escutar todas aquelas pessoas que mais amei no mundo. Eu quero alcançá-las, tocá-las, mas elas se foram" (MANDELA, 2013)³⁵.

Na segunda sequência de sonho, a câmera executa os mesmos movimentos da primeira sequência, mas em ordem inversa. O movimento de câmera, combinado com a narração em voz-over, é uma indicação de que o

³⁵ "I still dream the old dream, back in the house of Orlando. I can hear all the ones that I've loved most in the world. I want to reach them, to touch them, but they have gone".



narrador está refazendo seus passos em seu próprio sonho. De alguma forma, após repetir o mesmo velho sonho, este adquire um grau maior de realismo comparado ao primeiro sonho. Não há ninguém morando na casa em Orlando e as pessoas amadas são apenas um eco. Eles se foram e não há nada que Mandela possa fazer a respeito. Obviamente, essa inferência pode ser feita apenas a partir das informações que o filme oferece em relação ao relacionamento entre Mandela e família, tendo em vista que a segunda sequência onírica está no final do filme.

Curiosamente, a segunda sequência onírica é imediatamente seguida pela sequência de posse de Mandela como Presidente. A sequência começa com um plano médio curto de Mandela em seu escritório e a câmera se desloca panoramicamente à medida que se aproxima para um plano detalhe. No rosto de Mandela, podemos ver a tristeza associada à sua vida privada e ao relacionamento com sua família. Mas, à medida que a sequência continua, a câmera segue Mandela enquanto ele atravessa o prédio oficial *Union Buildings* para ser aclamado pela multidão lá fora. Essa é, portanto, uma perfeita transição da vida privada de Mandela para sua vida pública, um tema que discutimos na seção anterior. De fato, os problemas familiares são um tema recorrente no filme, desde o início, com a primeira sequência onírica. Como discutido na seção anterior, o dilema existencial de se dedicar à vida política e à vida familiar expressa uma dicotomia ou dupla consciência, reforçando a ideia de subjetividade no texto. Nesse sentido, o tema do sacrifício pessoal de Mandela no filme também contribui para criar um sentido de subjetividade.

O filme apresenta ao público as dificuldades que Mandela e família tiveram de passar por meio da alternância entre sequências: dele sendo maltratado na prisão, de sua companheira Winnie sendo assediada pela polícia e das crianças crescendo sem o pai. Essa alternância se dá entre o quinquagésimo terceiro minuto até o septuagésimo nono, criando assim um efeito de paralelismo, como se estivéssemos testemunhando os personagens sendo afastados uns dos outros pouco a pouco.

Essa alternância mencionada começa com sequências na prisão que ajudam a retratar a rotina de Mandela e as severas condições às quais os prisioneiros políticos eram submetidos durante o *Apartheid*. Após serem obrigados a se despirem e a vestirem calções – "as regras do *Apartheid* se estendiam até mesmo às roupas já que os calções para os Africanos serviam para nos lembrar que éramos considerados moleques" (MANDELA, 1994, p.334)³⁶ – os prisioneiros são levados às suas respectivas celas. Cada cela era um espaço de cinco metros quadrados onde um prisioneiro deveria passar o resto de sua vida. "É isso aí,

³⁶ "(...) apartheid's regulations extended even to clothing [since the] short trousers for Africans were meant to remind us that we were 'boys'".



moleque. Seu lar, pelo resto de sua vida" (MANDELA, 2013)³⁷, diz um dos guardas com um sorriso malicioso.

Vemos a frustração de Mandela expressa em seu próprio rosto. Uma alternância entre planos e contra planos de Mandela e da câmera subjetiva cria o efeito de que nós, como público, assumimos a perspectiva de Mandela ao olhar o minúsculo quarto, o que Bordwell e Thompson chamam de "subjetividade sensorial" (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p.91). Com Walter, Kathy e Mandela separados cada um em sua cela e frustrados pela dura perspectiva que a prisão da ilha de Robben apresentava, Mandela se vira para a janela, segura a barra de ferro e parece buscar conforto no horizonte. A câmera se desloca panoramicamente revelando todo o seu rosto, seguido por um contra plano em que vemos Mandela pelo lado de fora, atrás das grades e da janela (Figura 3).



Figura 3 – Mandela encara o horizonte por trás das grades (MANDELA, 2013).



Figura 4 – O olhar panóptico dos guardas (MANDELA, 2013)

Para reforçar o sentimento de isolamento e impotência do protagonista, a câmera do lado de fora da janela se move para cima em movimento

³⁷ "This is it, boy. Home, for the rest of your life".



de grua, mostrando-nos que essa prisão está localizada em uma ilha. Ou seja, é uma prisão dentro de outra prisão. Logo após, há um corte para uma sequência em que a polícia invade a casa em Orlando e assedia Winnie, o que aumenta a impotência de Mandela.

Depois, há sequências que apresentam a rotina da prisão, tais como Mandela se exercitando, os guardas gritando para os detentos acordarem, os prisioneiros esvaziando seus baldes sanitários, trabalhando na mina e comendo, tudo sob o olhar panóptico dos guardas (Figura 4). De fato, a rotina é essencial em uma prisão. De acordo com Michel Foucault, as autoridades prisionais têm poder absoluto sobre todo aspecto da vida dos prisioneiros. E o propósito da rotina e das regras é formar "uma massa homogênea e interdependente" (FOUCAULT, 1995, p.237)³⁸. Em outras palavras, identidade e subjetividade são perdidas nessa massa homogênea e o prisioneiro se torna nada mais do que um número. Como afirma Mandela:

A prisão rouba não apenas a sua liberdade, ela tenta remover sua identidade. Todo mundo usa o mesmo uniforme, come a mesma comida, segue a mesma rotina. É por definição um estado autoritário e um homem deve lutar contra a tentativa da prisão de roubar essas qualidades do indivíduo. (MANDELA, 1994, p. 291)³⁹

A prisão é pensada para quebrar o espírito de destruir a determinação de um indivíduo. Para tanto, as autoridades exploram toda fraqueza, destroem cada iniciativa, negam todos os sinais de individualidade – tudo com a ideia de esmagar aquela fagulha que nos torna a cada um o ser humano que somos (MANDELA, 1994, p. 341)⁴⁰.

Nesse sentido, o que Foucault, o próprio Mandela e o filme nos apontam é que sobreviver sem perder a subjetividade é uma forma de resistência política à uma prisão que, metonimicamente, representa um estado autoritário. Tendo em vista que o contato com a família é importante para a subjetividade do

³⁸ "(...) homogeneous and interdependent mass".

³⁹ "Prison not only robs you of your freedom, it attempts to take away your identity. Everyone wears the same uniform, eats the same food, follows the same schedule. It is by definition a purely authoritarian state and as a man, one must fight against the prison's attempt to rob one of these qualities (...)"

⁴⁰ "Prison is designed to break one's spirit and destroy one's resolve. To do this, the authorities attempt to exploit every weakness, demolish every initiative, negate all signs of individuality – all with the idea of stamping out that spark that makes each of us human and each of us who we are".



prisioneiro, ao limitar as visitas de familiares, limitar o número de cartas e censurar seus conteúdos, as autoridades na ilha de Robben tentaram privar Mandela da companhia familiar e do conforto que ela poderia lhe trazer.

Por exemplo, o filme retrata a censura das cartas de Mandela. Ao receber uma carta em frangalhos (Figura 5), praticamente ilegível, vemos uma alternância entre Mandela desolado na sua cela com tomadas de Winnie e o bebê (Figura 6). Observa-se um contraste na fotografia entre o azul escuro e cinzento da prisão com o amarelo intenso das tomadas de Winnie, o que indica que o público está tendo acesso à memória de Mandela. Outra indicação é o fato de a câmera estar levemente fora de foco e de Winnie e o bebê olharem diretamente para a câmera. Ou seja, esse é um exemplo que combina a subjetividade mental – acesso à memória do personagem – com subjetividade sensorial – a câmera subjetiva na tomada de Winnie e o bebê corresponde à perspectiva de Mandela –, o tema do dilema existencial entre luta política e família e a resistência à tentativa das autoridades de remover a subjetividade de Mandela. Apesar de Mandela se apegar às suas memórias, querendo manter os vínculos familiares, ele é cada vez mais afastado de sua família.



Figura 5 – Câmera subjetiva de Mandela segurando uma carta censurada (MANDELA, 2013)



Figura 6 – Winnie e o bebê (MANDELA, 2013).



Outro exemplo interessante é a sequência em que Mandela recebe um telegrama com a notícia da morte de seu filho mais velho. Através de plano e contra plano, vemos a mensagem do telegrama e a reação emocional de Mandela (Figura 7). Depois, Mandela tem o pedido de ir ao funeral do filho negado pelas autoridades, o que aumenta seu sofrimento, tendo em vista que sua mãe havia falecido também recentemente e que Winnie estava presa naquele momento. Em luto, Mandela retorna à cela. Com um primeiro plano de Mandela, tendo o fundo ainda em foco, o guarda abre a porta da cela e deixa Walter entrar (Figura 8). Sem encarar seu amigo, Mandela diz: "(...) estou perdendo todos eles. Minha mãe. Meu filho. Minha esposa" (MANDELA, 2013)⁴¹. Esse isolamento corresponde ao papel da solidão em "assegurar uma certa auto-regulação da pena (...): quanto mais o condenado é capaz de refletir (...) mais vivo é o remorso, mais dolorosa é sua solidão" (FOUCAULT, 1995, p.237).



Figura 7 – Reação de Mandela ao receber o telegrama (MANDELA, 2013).



Figura 8 – Walter consola a Mandela (MANDELA, 2013).

⁴¹ "I'm losing them all. My mother. My son. My wife".



Apesar dos esforços das autoridades em destruir sua subjetividade, o filme traz sinais da resistência de Mandela, seja quando afirma a sua resolução de continuar escrevendo as duas cartas anuais a que têm direito, apesar da censura, seja quando luta pelo direito de usar calças. Como afirma o próprio Mandela:

Para nós, tais lutas – por óculos de sol⁴², calças, direito ao estudo, comida igual [em relação aos presos comuns] – eram corolários da luta que fazíamos fora da prisão. A campanha para melhorar as condições de vida na prisão era parte da luta contra o Apartheid. Era, nesse sentido, tudo a mesma coisa; lutávamos contra a injustiça onde a encontrássemos, não importando quão grande ou pequena, e lutávamos contra a injustiça para preservar nossa própria humanidade. (MANDELA, 1994, p. 355)⁴³

A solidão, a distância física em relação à família e o sentimento de impotência poderiam conduzir à perda de identidade, a um questionamento da dedicação à luta contra o *Apartheid* e, conseqüentemente, a um conformismo, a uma autorregulação da pena. Porém, Mandela e companheiros encontram diferentes formas de manter viva a luta política, afirmando assim as suas subjetividades frente a um regime opressivo. Em outras palavras, a ação política serviu como um lembrete constante de que o encarceramento era incapaz de negar por completo a identidade militante.

CONCLUSÃO

Como discutido anteriormente, as autobiografias se baseiam no esforço de selecionar, organizar e conectar episódios de uma vida em uma narrativa inteligível. Elas envolvem também um ato de recontar eventos e uma dupla estrutura temporal, elementos que aproximam as autobiografias de outras formas de narrativa e até mesmo do processo de adaptação. Apesar do preconceito

⁴² Já que trabalhavam em uma mina de cal, os óculos serviriam para proteger os olhos da cegueira causada pelos reflexos do sol no pó de cal.

⁴³ "For us, such struggles – for sunglasses, long trousers, study privileges, equalized food – were corollaries to the struggle we waged outside prison. The campaign to improve conditions in prison was part of the apartheid struggle. It was, in that sense, all the same; we fought injustice wherever we found it, no matter how large, small, and we fought injustice to preserve our own humanity".



contra as adaptações de autobiografias para cinebiografias, observa-se que o cinema como mídia e linguagem possui elementos suficientes para permitir a recriação do sentido de subjetividade.

A autobiografia, por um lado, contribui à memória coletiva de Mandela com uma narrativa inteligível de sua vida como a de um indivíduo que lutou por seu povo com grande sacrifício pessoal; por outro, porém, ela traz a voz de Mandela acerca de diversos eventos, trazendo comentários em um tom confessional. A voz de Mandela permite identificar uma dicotomia ou dupla consciência em relação a questões como o racismo, o tribalismo e o dilema existencial de se dedicar à família ou à luta política.

O filme analisado, *Mandela: o caminho para a liberdade* (2013), consegue recriar a subjetividade através do uso de um narrador homodiegético, de narração em voz-over, de câmeras subjetivas que dão ao público o efeito de acesso à subjetividade mental e sensorial do protagonista, assim como através do dilema existencial entre luta política e vida familiar, e da resistência à autoridade aniquiladora da prisão. O resultado da interação entre os elementos fílmicos supracitados é que o filme proporciona a identificação do personagem Mandela como o narrador da história, permitindo associar a voz-over e a câmera subjetiva ao narrador homodiegético, possibilitando assim uma empatia do público que reforça o sentido de subjetividade no filme.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, G. *Borderlands la frontera: The new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute, 2012.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: An introduction*. Nova Iorque: MacGraw Hill, 2008.

BOURDIEU, P. A ilusão bibliográfica. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1986, p. 183-191.

BROOKS, X. *Mandela: Long walk to freedom* – Review. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2014/jan/05/mandela-long-walk-to-freedom-review>. Acesso em: 25 set. 2018.

CHATMAN, S. What novels can do that films can't. *Critical inquiry*, v.1, n.7, Chicago, 1980, p. 121-140.

DU BOIS, W. E. B. *The souls of black folk*. Nova Iorque: Oxford, 2007.

FANON, F. *The wretched of the earth*. Nova Iorque: Grove, 2004.



FOUCAULT, M. *Discipline and punish: The birth of the prison*. Nova Iorque: Vintage, 1995.

GRITTEN, D. *Mandela: Long walk to freedom*, review. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10323655/Mandela-Long-Walk-To-Freedom-review.html>. Acesso em: 25 set. 2018.

HOLDEN, S. *The high road through a struggle is never easy to navigate*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/11/29/movies/mandela-long-walk-to-freedom-with-idris-elba.html>. Acesso em: 25 set. 2018.

KOZLOFF, S. *Invisible storytellers: Voice-over narration in American fiction film*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

INVICTUS. Direção de Clint Eastwood. EUA: Gary Barner e Spyglass Entertainment; Warner Bros, 2009. 1 DVD (134 min).

MANDELA, N. *Long walk to freedom: The autobiography of Nelson Mandela*. Nova Iorque: Little Brown and Company, 1994.

MANDELA. Direção de Bille August. UK: Michel Houdmont e Banana Films; Image Entertainment, 2007. 1 DVD (118 min).

MANDELA: O caminho para a liberdade. Direção de Justin Chadwick. RSA: Sanjeev Singh e Video Vision; The Weinstein Company, 2013. 1 DVD (141 min).

METZ, C. *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

MOONEY, W. Memoir and the limits to adaptation. In: WELSH, J. M.; LEV, P. *The literature/film reader: Issues of adaptation*. Lanham: Scarecrow, 2007, p.285-296.

NICHOLSON, W. *How I turned Nelson Mandela's life into a screenplay*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/12/nelson-mandela-long-walk-to-freedom-winnie>. Acesso em: 25 set. 2018.

TRIVERS, P. *Mandela: Long walk to freedom*. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/mandela-long-walk-to-freedom-103332/>. Acesso em: 25 set. 2018.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, v.2, n.51, Florianópolis, 2006, p.19-53.

XAVIER, I. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p.61-89.

