

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

JOÃO GUILHERME PELLANDA

**DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL: FUTSAC - O NASCIMENTO DE UM
ESPORTE**

CURITIBA
2016

JOÃO GUILHERME PELLANDA

**DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL: FUTSAC - O NASCIMENTO DE UM
ESPORTE**

Trabalho apresentado como requisito à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Elson Faxina

CURITIBA
2016

*Aos meus pais, por
tornarem tudo possível.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Elson Faxina, por transmitir sempre a tranquilidade e a inspiração que eu precisava para concluir este projeto.

À Flávia Cassias Pereira, por estar sempre comigo e me apoiar em todos os momentos.

Aos meus amigos, José Eduardo Pereira e Thiago Marcinko, pela parceria e por toparem fazer esse filme comigo.

Ao Marcos Juliano Ofenbock e a toda a equipe do futsac, pelo grandioso exemplo de empreendedorismo e por mostrar que é possível realizar nossos sonhos.

Sem vocês, nosso filme não existiria. Registro aqui minha eterna gratidão.

“No país do futebol não existe esse esporte?”

Austrália, 1998.

RESUMO

O presente trabalho pretende mostrar, na forma de documentário audiovisual, a história do futsac, o primeiro esporte criado no Paraná. Além de vários aspectos que envolvem a produção do filme, serão realizadas algumas discussões importantes sobre o ato de fazer documentário e suas múltiplas possibilidades. Tais reflexões serão feitas com base em autores importantes desta área, especialmente Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols e Silvio Da-Rin.

Palavras-Chave: Documentário. Audiovisual. Jornalismo. Futsac.

ABSTRACT

The present report aims to show, in the form of audiovisual documentary, the story of futsal, the first sport created in Paraná. Besides several aspects that involve the production of the film, there will be some important discussions about the act of making documentary and its multiple possibilities. Such considerations will have support on important authors in this area, especially Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols and Silvio Da-Rin.

Keywords: Documentary. Audiovisual. Journalism. Futsal.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 – TOMADA DIRETA EM IBAITI-PR | 42 |
| FIGURA 2 – ENCENAÇÃO NO RESTAURANTE PRESTO | 43 |
| FIGURA 3 – PRIMEIRA DIÁRIA DE GRAVAÇÃO | 44 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 O QUE É DOCUMENTÁRIO? | 13 |
| 2.1 DEFINIÇÕES DE DOCUMENTÁRIO | 13 |
| 2.2 DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO | 15 |
| 3 TIPOS DE DOCUMENTÁRIO | 19 |
| 3.1 A TEORIA DO GÊNERO | 19 |
| 3.2 O MODO EXPOSITIVO E A “VOZ DE DEUS” | 19 |
| 3.3 O MODO POÉTICO | 21 |
| 3.4 O MODO OBSERVATIVO | 22 |
| 3.5 O MODO PARTICIPATIVO | 23 |
| 3.6 O MODO REFLEXIVO | 25 |
| 3.7 O MODO PERFORMÁTICO | 26 |
| 4 DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO | 28 |
| 4.1 OS CINEJORNAIS | 28 |
| 4.2 AS PRINCIPAIS DIFERENÇAS | 29 |

| | |
|--|----|
| 5 A HISTÓRIA DO FUTSAC | 32 |
| 5.1 O INÍCIO | 32 |
| 5.2 O CAMINHO ATÉ A OFICIALIZAÇÃO | 35 |
| 5.3 A EXPANSÃO DO ESPORTE | 39 |
| 6 DOCUMENTÁRIO: “FUTSAC - O NASCIMENTO DE UM ESPORTE” | 40 |
| 6.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA | 40 |
| 6.2 ESCOLHAS ESTÉTICAS | 41 |
| 6.3 MÉTODOS E TÉCNICAS | 44 |
| 6.4 DISTRIBUIÇÃO | 45 |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 46 |
| REFERÊNCIAS | 48 |
| APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE GRAVAÇÃO | 50 |
| APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE MONTAGEM | 52 |

1. INTRODUÇÃO

Foi em 1998, na Austrália, que nasceu a ideia para o que viria a se tornar o primeiro esporte criado no Paraná. O curitibano Marcos Juliano Ofenbock estava em intercâmbio naquele país quando foi apresentado ao Footbag - um esporte em que o jogador faz malabarismos com os pés, com uma pequena bolinha feita de pequenos grãos de plástico. De volta ao Brasil, Marcos Juliano começou a adaptar a bolinha de Footbag para um jogo mais competitivo. Inicialmente, batizou sua criação de *footsack* e passou a elaborar algumas regras. Com o passar do tempo, o *footsack* passou a ser chamado por sua versão brasileira: futsac – futebol de saco.

O futsac é uma mistura de futevôlei, tênis, futebol e footbag. É praticado com uma pequena bolinha de crochê, recheada de plástico granulado reciclado, confeccionada por uma associação de crocheteiras de Curitiba. É disputado em uma quadra que mede dez por quinze metros, com uma rede divisória de um metro e meio de altura. O objetivo é derrubar a bolinha no campo adversário, sem utilizar as mãos: é permitido o uso dos pés, pernas, tronco e cabeça. Em uma partida oficial, são disputados três sets de 21 pontos cada.

A cerimônia de oficialização do futsac aconteceu na praça Oswaldo Cruz, em Curitiba, no dia 29 de março de 2014, aniversário da cidade. Contou com a presença do Prefeito de Curitiba Gustavo Fruet, além dos presidentes das Federações e Confederação do Futsac.

O Futebol de Saco foi reconhecido e oficializado como o primeiro esporte criado no Paraná. Como foi o processo de criação desse novo esporte? Como aconteceu a elaboração das regras? Quem são as crocheteiras que produzem as bolinhas? Qual é o nível de reconhecimento atual? Quais são os desafios para os criadores? Quais as perspectivas para o futuro?

A ideia de realizar o documentário audiovisual “Futsac - o nascimento de um esporte” surgiu da vontade de contar e valorizar essa história paranaense e responder essas questões. Para tal, serão utilizados conhecimentos adquiridos durante o curso de Comunicação Social - Jornalismo (UFPR), especialmente na disciplina optativa Documentário Audiovisual I, ministrada pelo orientador deste trabalho, o professor

Elson Faxina. Além disso, também foi relevante para o processo de feitura do filme o curso de Cinema (Centro Europeu), durante o qual cursei a disciplina de documentário ministrada por João Menna Barreto e tive a experiência de participar da realização de um curta-documentário sobre a Orquestra Harmônicas do Paraná - outro patrimônio regional.

O objetivo secundário da realização deste projeto é o de explorar outras visões, para além do formato clássico da reportagem jornalística. Com base em autores especializados na narrativa documental, como Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols e Silvio Da-Rin, as escolhas narrativas são justificadas no quinto capítulo deste trabalho. Não há um formato único para se fazer documentário. Não há um conjunto fixo de técnicas, tampouco apenas um conjunto de formas ou estilos a serem utilizados (NICHOLS, 2005).

O documentário produzido como resultado desse trabalho, “**Futsac – o nascimento de um esporte**”, honra tal título. Busca apresentar, a quem assiste, exatamente a forma como nasceu a nova modalidade, desde a costura dos primeiros protótipos de bolinha e os primeiros testes de quadra do futsac, realizados em um restaurante. Em relação às escolhas estéticas, está fortemente inserido nas características do modo participativo do documentário audiovisual, descrito mais adiante, no capítulo 2.

2. O QUE É DOCUMENTÁRIO?

2.1 DEFINIÇÕES DE DOCUMENTÁRIO

É árdua a tarefa de definir documentário. Suas fronteiras são nebulosas, repletas de zonas cinzas e permeadas por incertezas. Antes de qualquer tentativa de conceitualização, se faz necessário separar as coisas. Como explica Fernão Pessoa Ramos (2013), é comum que se confunda o conceito de documentário com a forma estilística da narrativa documentária em seu modo clássico. Tal confusão é um erro catastrófico, já que delimita um universo repleto de possibilidades a um formato, apenas.

Ramos (2013) explica que o modo clássico de documentário foi predominante nos anos 1930/1940. Tinha como característica marcante a locução em voz *over*, fora da tela, que detinha o conhecimento acerca do mundo retratado no filme. Segundo o autor, por volta dos anos 1990 cria-se o consenso de que o documentário é um campo que existe para além de sua narrativa mais clássica. Assim, abre-se espaço para assumir como tal as mais diversas formas narrativas - com certos aspectos em comum - , algumas das quais serão abordadas mais adiante.

Podemos afirmar que documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. (RAMOS, 2013, p. 22)

O documentário, portanto, segundo Ramos (2013), se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si. Já Bill Nichols (2005), por outro lado, tem uma visão distinta. Para ele, todo filme é um documentário.

Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Segundo o autor, tais documentários de satisfação de desejos seriam o que costumemente chamamos de filmes de ficção. Eles expressam de forma tangível os nossos desejos, sonhos, terrores e aquilo que a realidade seja ou possa vir a ser - tornam visíveis e audíveis, portanto, os frutos da imaginação de seus criadores.

Os documentários de representação social, do outro lado, seriam os filmes conhecidos como não-ficção. Segundo Nichols (2005), tais filmes representam de forma tangível o mundo que já ocupamos e compartilhamos. Expressam a compreensão do autor sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Ainda para o autor, os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que tais visões sejam exploradas e compreendidas por quem faz e por quem assiste aos filmes.

Teixeira (2006) recorre às primeiras décadas do século XX para entender o surgimento do documentário. É nessa época que o mero registro visual dos primeiros cinematógrafos vai se transformando em arte propriamente cinematográfica. Isso acontece com a conquista da narratividade, ou seja, o saber contar histórias através de imagens captadas e rodadas em sequência, gerando sensação de movimento. Segundo o autor, é logo nesse período que começam a surgir métodos e maneiras diferentes de construir a narrativa, com propósitos distintos - o domínio do documentário.

Ainda de acordo com Teixeira (2006), não se tratava do surgimento de um “gênero”, mesmo que nas releituras atuais haja quem o defenda como o gênero cinematográfico inaugural. Sobre o assunto, o autor explica:

A questão do documentário não era, apesar das tentativas, a de constituir um conjunto de convenções comuns, uma espécie de consenso cultural para onde pudesse confluir determinada prática das imagens. Tal consenso nunca se realizou e, em seu lugar, o que se formulou foi uma série de concepções com matizes bastante diferenciados, muitas vezes até antagônicas, com base em uma diversidade muito grande de filmes. (TEIXEIRA, 2006, p. 254)

Torna-se clara, a partir do que diz Teixeira (2006), a dificuldade em definir documentário como uma fórmula de se produzir audiovisual. Assim que parece mais sensato assumir e procurar entender a vasta gama de modos narrativos, com suas

disparidades e pontos comuns, exemplificados a nós ao longo da história cinematográfica - todos, porém, documentários.

Como diz Nichols (2005), se documentário fosse uma simples reprodução da realidade, não haveria tanta discussão para defini-lo, já que teríamos simplesmente uma réplica de algo já existente. Para o autor, é na verdade uma representação do mundo em que vivemos, e dessa representação espera-se mais do que da reprodução. Ele resume bem as incertezas que pairam sobre o documentário em sua história:

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (NICHOLS, 2005, p. 48)

2.2 DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

Como vimos, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo (RAMOS, 2013). Ora, filmes de ficção também estabelecem asserções sobre o mundo. Em que, então, o documentário difere das produções ficcionais? Segundo o próprio autor, embora na ficção também haja tais asserções, elas possuem formas diferentes - e isso fica claro principalmente no momento em que o filme é visto pelo espectador.

Ramos (2013) explica que quando o espectador assiste uma narrativa de universo ficcional - ainda que o filme possua uma série de características que tornam sua história verossímil - ele reconhece aquilo como ficção, logo passa a entreter-se com tal universo. Aqui, “entreter-se” deve ser entendido em seu sentido amplo, para além do simples entretenimento: significa criar hipóteses, relações e previsões sobre os personagens, por exemplo.

Em qualquer definição de narrativa cinematográfica é importante termos claro que a narrativa é feita para alguém, o espectador, e que se efetiva na forma de recepção deste. Na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar

vendo uma ficção ou um documentário e estabelece sua relação com a narrativa em razão desse saber. (RAMOS, 2013, p. 24)

No documentário, ao contrário do que acontece em uma ficção, apenas o entretenimento - em sua definição mais ampla - não é suficiente. Segundo Nichols (2005), buscamos no documentário diferentes visões (fílmicas) de mundo. Tais visões, para o autor, colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis para esses problemas: há um forte vínculo entre o documentário e o mundo histórico. Ainda de acordo com Nichols (2005), o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. Ele diferencia ficção de documentário da seguinte maneira:

A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real). É isso que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também. (NICHOLS, 2005, p. 29)

Tal afirmação determinista de Nichols (2005), no entanto, é relativizada mais tarde por outros autores. Um deles é o próprio Fernão Pessoa Ramos (2013), que explica que, para esclarecer ainda mais as diferenças entre documentário e ficção, é de bom grado entendermos um pouco da origem do campo ficcional clássico no cinema. Segundo o autor, tal campo se definiu a partir de 1910, com o desenvolvimento da estrutura narrativa clássica, encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens.

Resumidamente, esse tipo de narrativa se configura como trama articulada por reviravoltas e acontecimentos ligados entre si que progridem até a chegada de um clímax e de um desfecho. De acordo com o autor, toda a estrutura espaço-temporal das imagens em movimento, através de unidades chamadas de planos, é organizada em razão do desenvolvimento da trama, na ficção.

Com base no que explica Ramos (2013), percebemos que o cinema ficcional, desde sua origem, conta suas histórias lançando mão da dramaturgia: a disposição dos planos em sequência, valendo-se de técnicas como a montagem paralela, por exemplo, narra a trama por si só, sem a necessidade de um narrador externo. Portanto, o autor

conclui que a utilização de voz *over*, ou locução, não é uma característica do estilo cinematográfico ficcional. Ao contrário, conforme veremos mais à frente, tal característica se tornaria um procedimento frequentemente adotado no formato do documentário clássico.

Apesar das diferenças, no entanto, há outros elementos da narrativa documentária que são comuns à narrativa ficcional. Por mais estranho que possa soar, uma das principais semelhanças é a presença da encenação. Negar o estatuto de documentário a um filme por conta da presença de encenação é, segundo Ramos (2008), desconhecer a história e a tradição documentária.

A encenação faz parte da história da narrativa documental desde seus primórdios. Seja em locução ou em ambientes fechados preparados especificamente, grande parte dos filmes que chamamos de documentários utiliza algum tipo de encenação, além de roteiro prévio (RAMOS, 2013).

Tal como faz o diretor brasileiro João Moreira Salles em *Santiago* (2007), ao solicitar abertamente a seu personagem a fala de textos previamente preparados, vemos também outros realizadores anteriores e posteriores a ele fazerem o mesmo. Documentários divulgados predominantemente pela televisão a cabo, por exemplo, são baseados em tomadas de estúdio e roteiros detalhados plano a plano (RAMOS, 2013). Fica clara, portanto, que a presença de encenação, em si, não torna o filme documentário ou ficção - é uma característica comum, o que varia é o contexto.

Há ainda um adendo, que aumenta as zonas cinzas da fronteira documentário-ficção: é necessário tomar cuidado para não confundir documentários que utilizam encenação com os chamados *docudramas*. Apesar de representar fatos históricos, *docudramas* não são documentários. Isso porque possuem todas as características narrativas de uma ficção no formato hollywoodiano, conforme tais características se configuraram na história do cinema (RAMOS, 2013). Segundo o autor, o docudrama é entendido pelo espectador como ficção: gera entretenimento a partir de sua trama dentro de um universo de *faz de conta*, independente de, neste caso, a realidade histórica modular o *faz de conta*.

O docudrama, na qualidade de discurso que enuncia pela forma da narrativa clássica, deve trabalhar a *história* a fim de transformá-la em *trama*. A história, em

si mesma, não basta para o docudrama. Sua significação pode parecer forçada, inverossímil, ou apenas tediosa ao espectador. O espectador, quando assiste a um docudrama, não busca asserções sobre a realidade histórica representada, no modo que é próprio ao documentário. (RAMOS, 2013, p. 53)

Outro ponto comum entre documentário e ficção, apontado pelo autor, é a presença de personagens: documentários os utilizam frequentemente para encarnar as asserções sobre o mundo. A ficção, por outro lado, faz com que os personagens sejam entes que conduzem a ação ficcional. Para isso, adiciona a eles aspectos de verossimilhança, sem perder de vista as possibilidades que esses aspectos proporcionam para reviravoltas na trama.

Podemos dizer que o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo. Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar com os próprios corpos que encarnam as personalidades do mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado. (RAMOS, 2013, p. 26)

Ainda de acordo com Ramos (2013), as asserções sobre o mundo estabelecidas pelo documentário se caracterizam pela presença de procedimentos que o diferenciam em relação às asserções sobre o mundo estabelecidas pela ficção. Antes de tudo, portanto, o documentário é definido pela intenção social de seu autor em realizar um documentário.

É com esta breve reflexão sobre os diversos conceitos de documentário em mente que se torna possível, enfim, partir para uma análise mais detalhada das diversas possibilidades narrativas e estéticas existentes. No próximo capítulo, serão abordados os seis tipos de documentário propostos por Nichols (2005) e suas principais características.

3. TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

3.1 A TEORIA DO GÊNERO

Cada documentário é dotado de características singulares, seja em relação ao próprio tema abordado ou às opções estéticas de seu realizador. No entanto, ao longo da história destes filmes, certos gêneros foram evidenciando-se paulatinamente aos olhos dos críticos e teóricos do audiovisual. Segundo Bill Nichols (2005), tais gêneros são formados por conjuntos de traços estéticos característicos: vozes compartilhadas, que prestam-se a uma teoria do gênero, em contraponto às vozes individuais, que prestam-se a uma teoria do autor.

O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. (NICHOLS, 2005, p. 135)

Assim como Nichols, Fernão Pessoa Ramos (2013) também aponta a existência de tais gêneros. Para ele, os gêneros nada mais são do que uma repetição de conjuntos, mais ou menos homogêneos, aos quais é possível nomear. São características comuns observadas em uma quantidade relevante de obras. A seguir, serão analisados os seis gêneros propostos por Nichols (2005).

3.2 O MODO EXPOSITIVO E A “VOZ DE DEUS”

Conhecido também como documentário clássico, o modo expositivo, segundo Ramos (2013), foi predominante principalmente nos anos 1930 e 1940. Ele explica que são narrativas enunciadas com base na *voice over*, chamada por alguns autores de “voz de Deus”: uma narração fora de campo, detentora de saber sobre o mundo que retrata.

Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao

espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. (NICHOLS, 2005, p. 142)

A tradição da "voz de Deus", segundo Nichols (2005), fomentou a cultura do comentário com narração feita por uma voz masculina profissionalmente treinada, de tom e timbre suave. Característica, esta, presente até hoje em documentários produzidos para a televisão, por exemplo.

Por serem produzidos a partir de uma intenção clara de passar uma mensagem específica, os documentários desenvolvidos sob a estética expositiva são completamente dependentes da linguagem verbal, presente aqui na forma de *voice over*. É o que aponta Nichols (2005), que argumenta que, numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham um papel secundário nos documentários expositivos – apenas ilustram o que é dito. Segundo o autor, os comentários do narrador servem para reduzir as múltiplas interpretações possíveis em um fotograma àquela pretendida pelo realizador do filme. A “voz de Deus” é, portanto, a perspectiva ou o argumento do filme e de seus idealizadores, sejam pessoas ou organizações.

O modo expositivo enfatiza a impressão da objetividade e argumento bem embasado. O comentário em voz-over parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2005, p. 144)

Por conta de seu tom explicativo e detentor da verdade, o modo expositivo deixa poucas brechas para a interpretação do espectador. Segundo Nichols, isso facilita a generalização, a argumentação abrangente, e a economia de análise. Um documentário clássico feito no formato expositivo, portanto, aumenta nossa reserva de informação, mas não nos leva a desafiar tal informação: ele simplesmente impõe a sua “verdade”.

Devido a estas características, este modo foi muito utilizado ao longo da história para grandes campanhas de mobilização popular. Um dos exemplos mais conhecidos é a série “Por que lutamos”, feita por Frank Capra para convocar os jovens americanos ao

alistamento para a luta na Segunda Guerra Mundial. Os filmes feitos por Capra lançavam mão, segundo Nichols (2005), do patriotismo e dos ideais da democracia norte-americana, mesclando com imagens de atrocidades cometidas pelo Eixo. Muito bem sucedida, a obra cumpriu seu papel de convencimento.

Para Silvio Da-Rin (2004), a estética expositiva veio a alimentar certo preconceito histórico contra o documentário, considerado por muitos sinônimo de um cinema educativo entediante. O motivo era que, segundo o autor, grande parte da produção desses filmes se assemelhava a palestras ilustradas e a peças de propaganda. O fato é que, mesmo sob críticas, o modo de documentário expositivo se perpetuou ao longo do tempo e está presente, até hoje, em diversos tipos de produção audiovisual, de maneira especial no jornalismo televisivo.

3.3 O MODO POÉTICO

Se no modo expositivo há uma forte preocupação em tecer a narrativa com argumentos sólidos e bem embasados na forma de linguagem verbal, que se posiciona em patamar superior à imagem visual, aqui temos uma vertente completamente oposta. Segundo Nichols (2005), no modo poético a montagem tem forte importância narrativa.

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (NICHOLS, 2005, p. 138)

Outro ponto abordado por Nichols (2005) em relação às obras do modo poético está na análise dos atores sociais desses filmes. Tais atores, segundo ele, raramente assumem a forma de personagens com complexidade psicológica e visão definida do mundo. Aqui, o autor aponta uma igualdade de condições entre pessoas e objetos: tudo é matéria-prima, selecionada e organizada em associações e padrões definidos pelos cineastas. Pouco importa quem são as pessoas que aparecem na imagem, em suas peculiaridades. O que interessa é a maneira como eles serão colocados pelo realizador e os símbolos que eles carregarão, se colocados de tal maneira.

A ênfase do modo poético está, de acordo com Nichols (2005), na fragmentação e na ambiguidade. O autor indica que, por ter nascido lado a lado com o modernismo, este modo de fazer documentário se preocupa em retirar matéria-prima do mundo para transformá-la em produtos novos – a realidade reapresentada em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Justamente em razão dessa característica principal, os filmes produzidos nessa vertente acabam por ser, grande parte das vezes, mais abstratos do que o grande público pode digerir.

3.4 O MODO OBSERVATIVO

A partir dos anos 1950, segundo Da-Rin (2004), passam a ser fomentadas pesquisas em equipamentos, de modo que a captação de imagem e som se tornasse portátil, ágil e pudesse ser realizada por equipes pequenas – algo muito complicado para a tecnologia do cinema na época. Tal desejo foi impulsionado pela alta demanda de material audiovisual para alimentar os recém nascidos telejornais, que haviam migrado há pouco tempo das salas de cinema para a televisão. Não se tratava mais, portanto, de produzir uma ou duas edições de alguns minutos por semana, agora eram várias transmissões por dia, sobre temas variados.

Ainda de acordo com Da-Rin (2004), em 1960 já se encontram reunidas as condições para a produção de um audiovisual livre das amarras dos grandes equipamentos: câmeras leves, que podiam ser operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis à pouca luz e gravadores portáteis sincrônicos. As novidades tecnológicas, segundo o autor, tão logo surgiram, já se refletiram em novos métodos de se fazer documentário. Com liberdade para sair às ruas, alguns cineastas se permitiram mergulhar na espontaneidade do mundo. Surgia, aos poucos, o documentário observativo.

Os equipamentos leves e sincrônicos possibilitaram uma agilidade inédita às filmagens, estimulando métodos de trabalho baseados na improvisação e na espontaneidade. Ao mesmo tempo, fomentou uma concepção tecnicista que atribuía às novas máquinas o poder redentor de 'captar a realidade' (DA-RIN, 2004, p. 103)

Segundo Nichols (2005), todo controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na composição de uma cena foi sacrificado em virtude da observação espontânea da vida, prezada pelos realizadores do modo observativo. Surgiram então, de acordo com o autor, filmes sem comentário em *voice over*, sem música ou efeitos sonoros, sem reconstituições históricas e até mesmo sem entrevistas. Eram apenas os atores sociais convivendo uns com os outros, sem qualquer aparente interferência do cineasta.

Ao contrário dos documentários expositivos e poéticos, portanto, as produções do modo observativo legam ao espectador a tarefa de produzir inferências acerca dos acontecimentos filmados. Para Nichols (2005), um filme produzido nas condições observativas é, de certa forma, desconfortável a quem assiste. Isso acontece porque o realizador coloca o espectador na posição de quem olha “pelo buraco da fechadura”: não há interação com os atores sociais expostos ali.

Outra característica marcante do modo observativo, ainda de acordo com Nichols (2005), está na montagem. Segundo ele, por buscar dar uma ideia da duração real dos acontecimentos, os filmes de tal vertente costumam romper com o ritmo dramático das ficções e também com a montagem rápida das imagens que sustentam documentários expositivos ou poéticos.

Apesar de ter surgido como uma tentativa de mostrar personagens, lugares e acontecimentos como eles realmente são, o documentário observativo suscita, frequentemente, discussões entre os estudiosos do cinema. O principal argumento dá conta de que, tão logo uma câmera é posicionada frente a um ator social, tal ator imediatamente altera seu modo de agir – impossibilitando, portanto, a não-influência do realizador no ambiente filmado. Este fenômeno é chamado por Ramos (2013) de *encen-ação*: um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera.

3.5 O MODO PARTICIPATIVO

O modo participativo é a segunda modalidade que aparece na virada estilística da tradição documentária dos anos 1960, como aponta Ramos (2013). Segundo o

autor, nos documentários participativos, o *sujeito-da-câmera* (a equipe que está produzindo o filme, personificada muitas vezes no diretor) interfere nos acontecimentos que serão gravados, age sobre a indeterminação e a flexiona com o peso de sua ação. Tal interferência fica propositalmente visível para o espectador no resultado do filme.

[...] esse sistema de valores sustenta o documentário participativo/verdade e acusa o observativo/direto, dizendo que, mesmo no recuo, há interferência. Diz também que a *intenção* do sujeito é intrínseca ao enunciar do discurso, não havendo espaço para mais ou menos *ambiguidade*. A saída ética está em jogar limpo com o espectador, deixando expostas pegadas da enunciação e o mapa da ação na tomada. (RAMOS, 2013, p. 100)

Fica claro, portanto, a principal diferença entre os modos observativo e participativo: enquanto um se propõe a observar, à distância, determinado acontecimento, ignorando a influência da câmera ali, o outro assume que há tal interferência e a faz propositalmente e abertamente ao espectador. O documentário participativo nos dá a ideia do que é, para o cineasta, estar em uma determinada situação e como aquela situação se altera com sua presença (Nichols, 2005).

Nichols (2005) explica que, nos filmes participativos, vemos – com diferentes graus de clareza, variando de obra para obra – como o cineasta e os atores sociais representantes do tema tratado negociam um relacionamento, a forma como interagem e os níveis de revelação e relação que surgem em tal forma específica de encontro. A verdade dos documentários participativos é uma verdade singular, fruto da interação do ator social com o *sujeito-da-câmera*, que existe só, e tão somente só, por conta da existência de tal interação (Nichols, 2005).

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (NICHOLS, 2005, p. 154)

Para alcançar tal perspectiva de “mosca na sopa”, um cineasta do modo participativo lança mão, costumeiramente, de artifícios como entrevistas, tomadas

diretas e improvisações provocadas pelas situações filmadas (GODOY, 2001). Em “*Nick’s Film: Lightning Over Water*” (“Um filme para Nick”, 1980), de Win Wenders, temos um exemplo muito forte dessa característica. O filme mostra a lenta agonia e morte do cineasta Nicholas Ray, que sofre de uma doença terminal. A história é toda filmada na convivência do personagem com o *sujeito-da-câmera* – neste caso, o diretor Win Wenders. Vemos em todo momento os dois, inclusive, conversando sobre o filme e decidindo algumas cenas que serão encenadas.

3.6 O MODO REFLEXIVO

Segundo Nichols (2005), ao contrário do que se vê no modo participativo, nos documentários reflexivos o foco não está mais em retratar o mundo histórico, e sim falar sobre os próprios processos de negociação entre cineasta e espectador. Ou seja, refletir de forma provocativa – às vezes, metalinguística – sobre o próprio documentário, ou ainda sobre questões políticas. De acordo com o autor, a ideia de que um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo questiona.

É comum nos documentários reflexivos, dentre outros artifícios, a utilização de atores e atrizes profissionais para a representação da realidade, no lugar dos atores sociais – caso observado em “*Daughter Rite*” (Michelle Citron, 1980), por exemplo. No filme, duas atrizes representam ideias reais, colhidas em entrevistas com diversas mulheres que realmente viveram aquelas situações, mas que têm suas vozes escondidas no filme.

Artifícios como este são utilizados de forma a fomentar a reflexão do espectador. Segundo Nichols (2005), o resultado é a desconstrução da impressão de acesso desimpedido à realidade – um convite a pensar sobre o processo pelo qual tal impressão é construída na montagem. Ainda de acordo com o autor, o documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes: é o modo mais consciente de si mesmo. Nichols (2005) resume os dois objetivos deste tipo de documentário, a estratégia formal e a estratégia política:

Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade. (NICHOLS, 2005, p. 154)

Esta faceta política do documentário reflexivo, portanto, difere da metalinguística. Para Nichols (2005), em vez de provocar primordialmente nossa consciência da forma, os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam. Em resumo, os realizadores que utilizam o modo reflexivo fazem os filmes para que o espectador passe a olhar para os documentários – e para o mundo – de maneira mais atenta e desconfiada.

“*La Educación Prohibida*” (2012), dirigido por Germán Doin, é um grande exemplo de documentário reflexivo que reflete sobre o mundo, e não sobre o ato de se fazer um documentário. O filme questiona o sistema de educação atual e abre diálogo para novas possibilidades de ensino não convencionais. O objetivo da obra, portanto, é provocar discussões acerca de uma instituição da sociedade, neste caso o formato tradicional de escola.

3.7 O MODO PERFORMÁTICO

Para os adeptos do modo performático, o conhecimento é descrito como algo concreto e material, porém baseado nas especificidades das experiências individuais (NICHOLS, 2005). Ou seja, objetos, lugares, pessoas e acontecimentos, por exemplo, são concretos, todavia têm significados diferentes para indivíduos diferentes – suscitam lembranças e sentimentos distintos para cada um. De acordo com Nichols (2005), os documentários performáticos, portanto, enfatizam as dimensões subjetivas e afetivas do complexo conhecimento que os seres humanos têm do mundo.

Nichols (2005) aponta que, no modo performático, os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. Ou seja, é muito comum neste tipo de filme o uso de licença poética, que permite estruturas narrativas alternativas e representações mais subjetivas do que é retratado. Os realizadores performáticos falam, na maior parte das vezes, sobre a estrutura institucional (governos e igrejas, por exemplo) ou práticas

sociais específicas (amor, por exemplo) da sociedade. Para tal, frequentemente lançam mão de poemas e cenas ensaiadas.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvermo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2005, p. 171)

Os documentários performáticos, portanto, são feitos para estimular a sensibilidade particular do espectador em relação à representação do mundo histórico, também particular, do diretor.

Feita esta diferenciação entre os vários tipos de documentário, partimos agora para outra reflexão teórica pertinente ao projeto. No próximo capítulo, será abordada a relação entre documentário e jornalismo, assim como seus principais pontos de divergência.

4. DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO

4.1 OS CINEJORNAIS

Desde o começo do século XX até por volta dos anos 1980, houve uma intensa produção, no Brasil, dos chamados *cinejornais* (RAMOS, 2013). Conhecido também como *atualidades*, este gênero era formado, em geral, por programas de notícia produzidos em série e exibidos nas salas de cinema antes dos filmes de ficção, como uma espécie de prólogo.

De acordo com Ramos (2013), os *cinejornais* eram comumente produzidos sob proteção e regulamentação do Estado. Nos anos 1930, inclusive, o governo de Getúlio Vargas investiu fortemente no Cine Jornal Brasileiro, utilizado como órgão oficial daquele regime. Esta característica foi anteriormente observada em países da Europa, cujos governos lançavam mão das *atualidades* de maneira a propagar suas ideologias à população.

Ainda segundo Ramos (2013), durante todo o início do século XX, boa parte da produção do cinema ficcional, no Brasil, foi sustentada pelos *cinejornais*. Como tais conteúdos eram constantemente produzidos sob encomenda, se tornavam uma fonte segura de recursos aos cineastas, que com isso conseguiam levar adiante seus projetos de ficção. Gustavo Souza (2006) aponta que a produção dos *cinejornais* no Brasil estava diretamente vinculada ao cotidiano, principalmente aos acontecimentos espetaculares, assim como ocorre no jornalismo diário atual.

Por isso, os crimes eram frequentemente relatados e, dependendo do desenrolar das investigações, rendiam várias edições de cinejornais. As informações sobre homicídios da época mobilizavam as redações de jornais e o público, ávido por novidades. O sucesso desse tipo de filme ocorreu porque até 1908 o interesse pelo ficcional era reduzido. (SOUZA, 2006, p. 02)

Assim como os documentários, as *atualidades*, ou *cinejornais*, também tratavam da realidade e de seus atores sociais. Em razão disto, é comum que até hoje se confunda documentário com grande reportagem – nome dado, atualmente, às *atualidades*. Adiante, trataremos deste grande equívoco.

4.2 AS PRINCIPAIS DIFERENÇAS

Tratando especificamente do documentário, o senso comum dá conta de que uma de suas principais características é a profundidade com que os temas abordados nos filmes são tratados. Entretanto, tal aspecto não pode ser considerado um diferenciador entre documentário e grande reportagem televisiva, isso porque as grandes reportagens também se aprofundam em seus temas (DE MELO; ISALTINA; DE MORAIS, 1999). Ora, então onde diferem estes dois tipos de trabalhos audiovisuais?

De acordo com Mauro Wolf (1987), há uma série de fatores que um determinado acontecimento necessita atender para ser noticiado na televisão. O autor chama estes fatores de valores-notícia. Ou seja, para o jornalismo, certos temas têm mais relevância que outros no momento da escolha do que será pautado.

Definida a noticiabilidade como o conjunto de elementos através dos quais o órgão informativo controla e gere a quantidade e o tipo de acontecimentos, de entre os quais há de se selecionar as notícias, podemos definir os valores/notícia (news values) como uma componente de noticiabilidade. Esses valores constituem a resposta à pergunta seguinte: quais os acontecimentos são considerados suficientemente interessantes, significativos e relevantes para serem transformados em notícias? (WOLF, 1987, p. 85)

Está aí o primeiro ponto em que diferem as grandes reportagens dos documentários. Ao contrário dos assuntos que serão noticiados, o tema escolhido por um autor na hora de produzir um documentário não necessita passar por crivo editorial, tampouco atender fatores quaisquer. No documentário de autor, não há temas mais relevantes que outros: qualquer coisa pode ser abordada, desde as grandes guerras até os assuntos mais intimistas e subjetivos, como o amor ou a solidão.

Até quando o documentário aborda um mesmo acontecimento já pautado por reportagens de telejornalismo, o modo como ele o faz é diferente. Para Souza (2006), nestes casos, o que o documentarista busca em seu filme é mostrar aquilo que os valores-notícia desprezaram. Segundo ele, são informações que os jornalistas deixaram de lado, mas que têm papel importantíssimo no enriquecimento da história para o espectador.

Outro ponto importante de diferenciação está na maneira como o jornalismo é estruturado, que difere muito dos métodos de produção dos documentários. De acordo com Souza (2006), os veículos noticiosos adotam cartilhas bastante específicas, as quais os produtores, repórteres e cinegrafistas devem seguir na hora de produzir uma reportagem que irá ao ar na televisão. Tais cartilhas indicam enquadramentos de câmera que serão utilizados e até mesmo o modo como deverá ser construído o texto do repórter.

Todos estes procedimentos adotados pelas empresas jornalísticas servem para dar prioridade à verdadeira função dos noticiários: primeiramente informar (SOUZA, 2006). Nos documentários, por outro lado, há uma preocupação muito maior com a narrativa, em detrimento da simples informação. Aqui, é válido observar a definição dada por Walter Benjamin (1994) para *informação e narrativa*:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994, p. 204)

Fica claro, portanto, que o documentário transcende o campo noticioso prezado pelas reportagens. Ramos (2013) frisa a diferença entre a narrativa utilizada pelos documentários e a maneira como a informação é transmitida no jornalismo. Segundo ele, as asserções sobre o mundo produzidas pelo documentário articulam-se como narrativas com começo e fim em si mesmas. Em contrapartida, as reportagens, apesar de também produzirem asserções sobre o mundo, estão vinculadas a acontecimentos cotidianos, que chamamos de *notícia*. Conclui-se que as reportagens possuem um caráter mais efêmero, próprio do conceito de informação colocado por Benjamin.

A frase clássica utilizada por John Grierson, que define documentário como um “tratamento criativo das atualidades” (“*creative treatment of actuality*”), evidencia outra diferença essencial entre os documentários e as reportagens. De acordo com Ramos (2013), quem produz documentário tem um grande espaço para a expressão de suas singularidades autorais, algo que um jornalista não possui ao fazer uma reportagem.

É justamente por conta do viés autoral que os documentários abrem espaço para uma construção discursiva mais elaborada (RAMOS, 2013). Para Souza (2006), a forte expressão das opções estéticas e narrativas de seus realizadores dão a cada filme documentário um aspecto singular importante.

O tratamento dispensado ao tema toma como baliza o aspecto autoral do cineasta, indispensável para qualquer documentário, que empresta ao filme uma singularidade própria. Através do caráter autoral, podemos adentrar novas zonas de significado e sentido, e dessa forma ter acesso a um determinado contexto que pode se apresentar plural e ambíguo - pré-requisitos-chaves para apreendermos a diversidade da natureza humana e social. (SOUZA, 2006, p. 07)

Por conta do tratamento autoral dado aos documentários, portanto, estes filmes são passíveis de múltiplas interpretações por parte dos espectadores, ainda que o grau de ambiguidade varie de estilo para estilo e de filme para filme. É justamente tal ambiguidade natural dos documentários que os torna ricos para a compreensão dos recortes de mundo retratados por eles (SOUZA, 2006).

Isto posto, vamos agora, no próximo capítulo, falar especificamente sobre o recorte de mundo que faremos neste projeto, que resultará no filme “**Futsac – o nascimento de um esporte**”. Começemos, portanto, conhecendo um pouco da história do futsac, o primeiro esporte criado no Paraná.

5. A HISTÓRIA DO FUTSAC

O futsal é reconhecido por Lei como o primeiro esporte criado no Paraná. Embora haja uma história riquíssima por detrás disto, ela é ainda muito recente. Por esta razão, não há bibliografia qualquer a respeito, com exceção do livro escrito pelo próprio criador do esporte: Marcos Juliano Ofenbock. Apesar de, até a presente data, o livro ainda não ter sido publicado, o autor cedeu gentilmente uma cópia do material para que pudesse servir de base, tanto para a produção deste trabalho escrito, quanto para a formulação do roteiro do documentário. Este capítulo, portanto, será baseado no livro **“O Nascimento de um Esporte: como inventei um esporte no fundo de quintal”**, além de algumas reportagens da imprensa televisiva e escrita.

5.1 O INÍCIO

Em 1998, Marcos Juliano Ofenbock está em um intercâmbio na Austrália. Lá, divide quarto com um neozelandês, que lhe apresenta ao *Hacky Sack* – uma pequena bolinha, com a qual os jogadores brincam de fazer embaixadinhas ou passar um para o outro sem que ela caia no chão. Ao saber que no país do futebol as pessoas não conheciam aquele jogo, o neozelandês fica surpreso. Na volta para o Brasil, Marcos Juliano traz consigo uma bolinha de *Hacky Sack* e a apresenta aos amigos de faculdade, que gostam muito. Pela primeira vez, pensa em produzir a bolinha para vender no Brasil, mas não leva a ideia adiante (OFENBOCK, 2016).

Três anos depois, em 2002, Marcos Juliano muda o rumo de sua vida. Enquanto trabalha em um escritório de consultoria empresarial, percebe que não é isso que deseja fazer da vida. Resolve finalmente colocar em prática a ideia de produzir as bolinhas: costura, ele mesmo, os primeiros protótipos. Após mais de quarenta tentativas, uma delas agrada. Era como uma bola de futebol em miniatura, com quatro gomos, parecida com uma pequena pirâmide (OFENBOCK, 2016).

A próxima etapa era pensar o recheio: tenta grãos de arroz, feijão e pequenas pedras, mas não fica satisfeito. Marcos Juliano descobre que o material utilizado nas

bolinhas de *Hacky Sack* era o plástico granulado, ou polietileno, que pode ser proveniente de plástico reciclado. Ele, então, visita algumas fábricas de plástico em Curitiba e consegue o material, que agrada também pelo fator da sustentabilidade (OFENBOCK, 2016).

Com o recheio das bolinhas definido, Ofenbock decide registrar a marca no Brasil. Descobre que *Hacky Sack*, na verdade, é apenas uma marca de bolinha, o nome do esporte que conheceu na Austrália era *footbag*. No entanto, tanto *Hacky Sack* quanto *footbag* já estavam registrados no Brasil por outras empresas. Sem poder utilizar nenhum dos dois nomes, cria um novo misturando ambos: *footsack*. Como era necessário uma pessoa jurídica para fazer o registro da marca, é criada, em novembro de 2002, a empresa Juba Materiais Esportivos Ltda., existente até hoje (OFENBOCK, 2016).

A partir disso, Marcos Juliano visita diversas costureiras de Curitiba para tentar costurar as bolinhas com mais agilidade e também encontrar um padrão para produzir em quantidade. Entrevista mais de vinte crocheteiras da cidade, até chegar na Dona Geci, que cria uma capa de crochê para revestir as bolinhas e deixá-las mais resistentes. Apesar de ainda não estar no padrão ideal, a bolinha passava por mais uma evolução (OFENBOCK, 2016).

Com as novas bolinhas revestidas de crochê em mãos, Marcos Juliano as distribui aos amigos, para ouvir suas opiniões. Em uma dessas ocasiões, alguém sugere que a bolinha talvez devesse ter um formato mais oval, ao invés da pirâmide de quatro gomos. Novamente, ele passa a criar diversos protótipos para substituir o formato. Outra dica vem do zelador de seu prédio, que sugere a utilização de meia-calças, como nas antigas bolas de meia, só que recheadas com o plástico granulado e revestidas de crochê. Duzentos exemplares deste novo modelo são produzidos e distribuídos. Além disso, um site com informações sobre o esporte é criado (OFENBOCK, 2016).

Em 2004, Marcos Juliano tem acesso a uma bolinha de *footbag* importada e descobre que não há nela nenhuma camada entre o crochê e o plástico granulado, isso porque o crochê era costurado de uma forma mais fechada, o que dispensava a necessidade da meia. Ele, então, volta a sua busca por crocheteiras que conseguissem

reproduzir aquela bolinha. Faz um anúncio no jornal: “Procura-se pessoas que saibam fazer crochê, paga-se bem.” Em pouco tempo, recebe o contato de mais de duzentas mulheres interessadas, mas apenas uma delas consegue reproduzir exatamente o que Marcos Juliano queria: Rosely Vaz, que é contratada logo para produzir um lote de 300 bolinhas. Era o início de uma parceria que duraria até hoje (OFENBOCK, 2016).

No início de 2006, Marcos Juliano e seu irmão, Mario Rodrigo, passam a elaborar uma forma de disputar o *footsack* em uma quadra, com rede divisória. Para isso, utilizam o salão do restaurante da família. Com ajuda de alguns amigos, improvisam um varal para testar a altura da rede, planejam quantos toques seria permitido dar na bolinha e outras regras. Uma das principais era a proibição do uso das mãos. Fica definida, por exemplo, a altura de 1,50m para a rede. Em relação ao número de toques, combinam que na modalidade individual seriam permitidos dois. Já em dupla, poderiam ser dados dois toques por pessoa e cinco no total (OFENBOCK, 2016).

No final daquele ano, Marcos Juliano tenta colocar as bolinhas para vender em grandes lojas, mas os comerciantes pedem o selo Inmetro. Ao solicitar o selo, é exigido que haja uma camada de proteção entre o crochê e o plástico, por questão de segurança. Surge, então, a última evolução da bolinha de *footsack*: a camada de um tecido chamado *suplex*. (OFENBOCK, 2016).

Julho de 2006 foi um dos momentos mais decisivos da história do primeiro esporte criado no Paraná. Isso porque Marcos Juliano e seu irmão decidem vender o restaurante da família e usar o dinheiro para investir no *footsack*: compram o sobrado onde hoje é a sede do esporte, com a intenção de criar lá a primeira quadra oficial. É nessa época, também, que surge a ideia de montar a Associação Curitibana de Crochê, que ficaria encarregada de produzir as bolinhas sob o comando da presidente Rosely Vaz. Este é outro aspecto importante do esporte, que se tornou uma fonte de renda significativa para as mulheres da associação (OFENBOCK, 2016).

Com o espaço físico para finalmente criar a primeira quadra oficial, Marcos Juliano estuda as regras de outros esportes, como vôlei, futevôlei, tênis, peteca, tênis de mesa, badminton, footbag net e sepaktrakraw, para criar suas medidas. Fica definido que a quadra teria dez metros de comprimento (reduzida para oito na modalidade

individual) por cinco de largura, com uma rede divisória de um metro e meio de altura (OFENBOCK, 2016).

No início de 2007, enfim, as regras do esporte já estão formatadas. Era hora, portanto, de construir de fato a quadra: ela é feita com grama sintética, nos fundos da sede do *footsack*. Como Marcos Juliano gosta de dizer, foi literalmente um esporte criado no fundo de quintal. Logo em seguida, em abril de 2007, é organizado o primeiro campeonato de *footsack* da história. Dezesseis jogadores participam e o título fica com o criador da modalidade, que vence justamente seu irmão na final (OFENBOCK, 2016).

5.2 O CAMINHO ATÉ A OFICIALIZAÇÃO

Com as regras formatadas e a quadra montada, Marcos Juliano passa a estudar as maneiras de oficializar a criação daquele novo esporte. Ele descobre a diferença entre um jogo e um esporte: em um jogo, existem regras e até mesmo competições, no entanto, em um esporte, tais regras são geridas por alguma entidade juridicamente formada (Associação, Liga, Federação ou Confederação) - suas competições devem ser homologadas por esta entidade. É por conta disso que, em 2007, surge a Associação Brasileira de Footsack. Forma-se uma diretoria de arbitragem, os atletas são associados e as competições oficializadas (OFENBOCK, 2016).

De acordo com o Ministério do Esporte, para que uma nova modalidade esportiva seja reconhecida pelo Governo brasileiro é necessário que ela possua uma Confederação brasileira. Para isso, o esporte deve ter ao menos três Federações estaduais. Era esse o caminho para o reconhecimento da modalidade (OFENBOCK, 2016).

Nesse meio tempo, o *footsack* é implantado pela primeira vez em uma escola, em Curitiba. É também em 2007 que uma rede de televisão grava a primeira matéria sobre o esporte, seguida de várias outras. Outra conquista importante foi a parceria com vários times de futebol do país, além de uma apresentação da modalidade na Arena da Baixada, antes de um jogo do Atlético Paranaense (OFENBOCK, 2016).

Dois mil e oito foi um ano muito importante para o *footsack*. No início do ano, uma rede de televisão de Portugal faz uma reportagem sobre o esporte. Mais tarde, no

dia 18 de outubro, acontece o primeiro campeonato da modalidade em Itapema-SC. Uma semana depois, *footsack* é lançado oficialmente como o primeiro esporte criado em Curitiba em uma cerimônia no Parque Barigui, realizada em parceria com a Prefeitura de Curitiba. (OFENBOCK, 2016). O jornal Gazeta do Povo noticiou o acontecimento, em 2008, com a manchete “Agora oficial, esporte sonha em ser olímpico”:

Quem passeava ontem pelo Parque Barigüi, em Curitiba, deparou-se com um momento importante para esporte curitibano. O *footsack*, criado na capital paranaense, foi oficialmente lançado em solenidade realizada no começo da tarde, que contou com a participação de adeptos da modalidade esportiva, curiosos e autoridades. A partir de agora, o novo esporte é reconhecido como o sexto criado no Brasil – frescobol, peteca, futsal, futevôlei e futebol de areia já constavam na lista. (GAZETA DO POVO, 2016)

Ainda em 2008, o programa Esporte Espetacular, da Rede Globo, grava uma matéria sobre o esporte. Na mesma semana, outras duas televisões regionais também produzem a pauta. Já no final do ano, dia 14 de dezembro, acontece o primeiro Campeonato Brasileiro de *footsack*, em Itapema-SC, com a participação de vinte e oito atletas (OFENBOCK, 2016).

O ano seguinte começa com a criação da Federação Catarinense de *footsack*, com sede em Itapema. Lá, são criadas as primeiras quadras públicas da história do esporte, que logo se chega também na cidade de Blumenau. E a expansão continua: no dia 17 de outubro, acontece o primeiro campeonato de *footsack* no Rio de Janeiro (OFENBOCK, 2016).

Em dezembro, é oficializada a criação da Federação Paranaense de *footsack*. Agora, restava apenas uma federação estadual para que pudesse ser criada a Confederação Brasileira e, enfim, a modalidade fosse reconhecida pelo Ministério do Esporte (OFENBOCK, 2016).

Em 2010, outro acontecimento importante: a inauguração de três quadras públicas de *footsack* no Parque Barigui, em Curitiba. O site da Prefeitura da cidade noticiou o fato, em 2010, com a manchete “Parque Barigui ganha três quadras de *footsack*”:

Curitiba ganhou as primeiras quadras públicas de *footsack*, instaladas pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente no parque Barigui. São três quadras

usadas pelos praticantes do esporte surgido em Curitiba, e que completa nesta terça-feira (26) dois anos de criação oficial. (PORTAL DA PREFEITURA DE CURITIBA, 2016)

No mesmo ano, acontecem também dois campeonatos brasileiros. O primeiro em Curitiba, no Park Shopping Barigui, e o segundo em São José dos Pinhais, no Shopping São José. Além disso, é realizado um trabalho de resgate social com o *footsack* na Colônia Penal Agrícola de Piraquara, em parceria com a Secretaria de Segurança do Paraná (OFENBOCK, 2016).

No início de 2011, pela primeira vez o *footsack* é praticado fora do país. Um professor venezuelano conhece o esporte através da internet, adapta uma quadra e apresenta aos amigos na cidade de Barquisimeto. Aqui no Brasil, são realizadas edições dos campeonatos Paranaense, Catarinense e Brasileiro. É nesse ano, também, que o *footsack* chega ao Rio Grande do Sul, na cidade de Lajes (OFENBOCK, 2016).

No final do ano acontece uma mudança importante para a história do novo esporte. Marcos Juliano decide mudar a grafia de *footsack* para o aportuguesado *futsac*, com o objetivo de conseguir uma maior conexão com o público e a fácil identificação de que aquilo era algo criado no Brasil. Para divulgar a mudança é realizado o Campeonato Interestadual de Futsac, em que participam atletas dos três estados do Sul (OFENBOCK, 2016).

Em março de 2012, Marcos Juliano é convidado pelo Conselho Regional de Educação Física do Paraná a receber uma homenagem pela contribuição ao esporte no estado. Inspirado por isso, ele decide concentrar esforços no ensino do *futsac*: com apoio do vereador Felipe Braga Cortes, implanta o esporte em dez escolas municipais de Curitiba. Para isso, capacita seis estudantes de Educação Física a darem aulas de *futsac* nessas escolas, nos finais de semana. No mesmo ano, a Federação Paranaense é reconhecida como utilidade pública pela Câmara Municipal de Curitiba (OFENBOCK, 2016).

Em janeiro de 2013, Marcos Juliano estuda toda a literatura científica sobre o desenvolvimento da coordenação motora do ser humano. O objetivo era aprimorar o ensino do esporte e torná-lo de mais fácil aprendizado, já que grande parte das pessoas tinha muita dificuldade em iniciar. De uma criança, surge a sugestão de uma nova metodologia de ensino: introduzir os novos atletas com a utilização da mão para o

domínio da bolinha, como uma forma de adaptação. O método é um sucesso e o aprendizado se torna muito mais fácil a partir de então (OFENBOCK, 2016).

No final de julho de 2013, a Federação Gaúcha e também a Federação Catarinense são oficializadas em cartório. Era finalmente possível a criação da Confederação Brasileira de Futsac. Assim, o esporte poderia ser reconhecido e oficializado pelo Ministério do Esporte como uma modalidade esportiva criada no Brasil (OFENBOCK, 2016).

Reportagens sobre o novo esporte são feitas em grande número, por diversos veículos de notícia, incluindo um site norte-americano. O futsac continua se expandindo em locais e no número de atletas: quadras são criadas no câmpus Jardim Botânico da UFPR e na Unibrasil. Além disso, o esporte chega também em outras cidades, como Japira-PR e Viadutos-RS (OFENBOCK, 2016).

Em setembro, o advogado da Confederação Brasileira viaja à Suíça para um curso sobre Direito Esportivo. Lá, fica amigo de um advogado local, que se interessa pelo futsac. Com o aval de Marcos Juliano, é criada a International Federation of Futsac (IFFSAC), com sede na Suíça (OFENBOCK, 2016).

No final de outubro de 2013, chega um contato da TV oficial da Fifa, que deseja gravar uma reportagem sobre o futsac. Eles estavam atrás de histórias interessantes da cidade, que iria ser sede da Copa do Mundo de 2014, e chegaram até o novo esporte. A equipe de reportagem fica impressionada com os fatores sustentáveis do futsac. A partir da publicação da reportagem, pessoas de países como Polônia, Vietnam, África do Sul, China, Paquistão e Sérvia entram em contato. (OFENBOCK, 2016).

Onze anos e mais de 30 campeonatos depois da idealização do esporte, a Confederação Brasileira de Futsac (CBFSAC) tem seu estatuto registrado em cartório. No dia 29 de março de 2014, é realizada uma cerimônia de oficialização, assim como uma edição do Campeonato Brasileiro. No evento, estiveram presentes autoridades das esferas municipal, estadual e federal, além de diversos veículos de imprensa. O Brasil ganhava oficialmente um novo esporte, criado em Curitiba nos fundos de um quintal. O Estado de S. Paulo noticiou o evento, em 2014, com a manchete “Futsac, mistura de tênis com futevôlei, será oficializado como esporte”:

O Brasil ganhará uma nova modalidade esportiva neste sábado. O futsal, criado em Curitiba, será oficializado justamente no dia do aniversário da cidade e começa a sonhar em ganhar fronteiras. A modalidade mistura futevôlei com tênis e é jogado com uma bola de crochê em formato de saco. (ESTADO DE S. PAULO, 2016)

5.3 A EXPANSÃO DO ESPORTE

Meses depois da cerimônia de oficialização, é construído o primeiro Centro de Treinamento de Futsal do Brasil, na cidade de Japira, interior do Paraná: é a primeira estrutura feita exclusivamente para o aperfeiçoamento da habilidade dos atletas de futsal. Além disso, Marcos Juliano recebe a notícia de que um professor do município de Braço do Trombudo, em Santa Catarina, está dando aulas de futsal nas escolas municipais. Em setembro, a notícia de que a South African Federation of Futsal (SAFSAC) havia iniciado seus trabalhos. Em fevereiro de 2015, a equipe do futsal recebe fotos de uma aula do esporte ministrada no Paquistão (OFENBOCK, 2016).

Capacitações de professores, reportagens e apresentações do esporte acontecem com cada vez mais frequência. Em julho, Marcos Juliano se reúne com o vereador Felipe Braga Cortes para estudar a implantação do futsal em todas as 187 escolas municipais de Curitiba. Consegue conversar com outros vereadores para realizar o projeto no ano de 2016. No mesmo caminho, o município de Mallet, no interior do Paraná, implanta o futsal em todas as suas oito escolas municipais. Ao todo, mais de mil crianças têm contato com o esporte em suas aulas de Educação Física (OFENBOCK, 2016).

O futsal é o primeiro esporte de quadra do mundo criado e oficializado no século XXI, além de ser o primeiro na história do estado do Paraná. Hoje, se expande em um ritmo muito acelerado. Para Marcos Juliano, no entanto, ainda não chegou nem na metade de seu potencial. Atualmente, o criador do esporte trabalha na criação do projeto Universidade do Futsal, uma escola online para capacitar e dar suporte a professores de todo o mundo (OFENBOCK, 2016).

O próximo capítulo tratará especificamente da realização do filme **“Futsal – o nascimento de um esporte”**, a que se propõe este projeto. Serão abordados, entre outras coisas, os aspectos técnicos e as motivações pela escolha deste tema.

6. DOCUMENTÁRIO: “FUTSAC - O NASCIMENTO DE UM ESPORTE”

6.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

A primeira vez em que tomei conhecimento do futsac foi em 2012, meu primeiro ano no curso de Jornalismo. Desde o primeiro momento, me identifiquei muito com o espírito empreendedor daquele projeto, especialmente por parte do criador do esporte, Marcos Juliano Ofenbock. Pouco tempo depois, tive a oportunidade de produzir uma pauta sobre o assunto para o jornal laboratório. Logo, percebi ali uma vasta gama de possibilidades a serem exploradas mais a fundo.

Estranhava o pouco conhecimento da população curitibana, em geral, sobre algo tão relevante para a cidade. Afinal, não é sempre que temos a oportunidade de presenciar a criação de um novo esporte. Resolvi, então, mergulhar nessa história e partilhá-la com a sociedade de uma maneira ainda inédita: na produção de um documentário audiovisual com fortes raízes no cinema.

A ideia de produzir o filme foi muito bem recebida por Marcos Juliano desde a nossa primeira reunião. Tivemos uma longa conversa, a qual me inspirou ainda mais a dar seguimento ao projeto. Naquela ocasião, fui presenteado com uma cópia da primeira versão do livro que ele estava escrevendo na época, contando toda a história do futsac. Ler aquilo fez com que eu conhecesse facetas do esporte que possivelmente passariam batidas a uma pesquisa comum.

Foi lendo o livro, por exemplo, que decidi que gostaria de falar no filme sobre um assunto paralelo ao esporte, em si: a Associação Curitibana de Crochê, criada por Marcos Juliano para produzir as bolinhas oficiais do futsac. A associação tem uma grande relevância social, pois permite que mulheres, antes desempregadas, tenham uma forma de rendimento importante para as finanças da família. Isso contribui, inclusive, para a autoestima dessas pessoas, que se identificam com o projeto ao se verem parte de algo importante.

Esses motivos, brevemente apresentados aqui, me levaram a escolher o futsal como tema do filme. Além da relevância para a cidade de Curitiba, criei um forte vínculo com este novo esporte durante meu período acadêmico. Nada mais justo, portanto, que falar sobre isso no momento de encerrar meu ciclo universitário.

6.2 ESCOLHAS ESTÉTICAS

Desde a primeira reunião com o a equipe do futsal para falar do filme, até a primeira diária de gravação, se passaram mais de seis meses. Por conta desta longa pré-produção, a relação – ou o contrato social, para usar uma linguagem do documentário – diretor-personagem estabelecida no início foi se alterando, de modo que, no momento de produzir o pré-roteiro, já havia um vínculo estabelecido entre os envolvidos no projeto: a equipe de produção e os atores sociais que seriam filmados. Isto alterou significativamente minhas escolhas estéticas para o documentário.

Em um primeiro momento, a intenção seria a de produzir um filme que mesclasse características dos modos expositivo e observativo, propostas por Bill Nichols (2005) e já descritas anteriormente, no capítulo 2. No entanto, paulatinamente, fui percebendo que não seria mais possível imprimir tais características no set de filmagem, justamente por conta da alteração no contrato social com os personagens: no modo observativo, por exemplo, o *sujeito-da-câmera* se distancia dos acontecimentos os quais está retratando (RAMOS, 2013).

Depois de refletir sobre as várias possibilidades estilísticas que o documentário oferece, decidi assumir a interferência que eu causaria nas cenas, na condição de *sujeito-da-câmera*, e evidenciá-la propositalmente ao espectador. A melhor escolha estética, portanto, seria utilizar as características que compõem o modo participativo (também descrito no capítulo 2) e imprimi-las no pré-roteiro e posteriormente no set de filmagem. De acordo com Nichols (2005), estas características incluem entrevistas, tomadas diretas e encenações pensadas pelo diretor em conjunto com os atores sociais, todas elas presentes em "**Futsal - o nascimento de um esporte**".

Apesar de as entrevistas estarem no roteiro de gravação, a intenção foi executá-las de maneiras alternativas ao formato mais comum, evitando colocar o entrevistado

em um enquadramento padrão, falando sozinho e olhando para a câmera ou para o diretor. A ideia era que, sempre que possível, as falas surgissem de diálogos entre os próprios personagens. Nas situações em que se fazia necessária a entrevista direta entre diretor e ator social, tentei ao máximo me colocar também como ator social: distante da câmera, no limite do possível.

As tomadas diretas aconteceram poucas vezes. O exemplo mais notável aconteceu quando tivemos a oportunidade de acompanhar a equipe do futsal em uma viagem à Ibaiti, pequena cidade no interior do Paraná, onde seria inaugurado um centro de treinamento do esporte. Neste caso, por conta da imprevisibilidade dos acontecimentos, não era possível planejar as cenas que seriam gravadas. Ao invés disso, a equipe de produção ficou a postos a todo momento, captando as situações no instante em que elas aconteciam. Mesmo aqui, no entanto, não se aplicou a estética do modo observativo: apesar de o que acontecia não ter sido preparado para o filme, os atores sociais presentes agiam de maneira diferente por conta da presença da câmera e da equipe de gravação. Era o que Ramos (2013) chama de *encen-ação*.

FIGURA 1 – TOMADA DIRETA EM IBAITI-PR



FONTE: Acervo pessoal do autor

As encenações presentes em algumas cenas, por outro lado, foram produzidas de maneira completamente diferente do que foi gravado em Ibaiti. Foram planejadas,

em conjunto com Marcos Juliano, para que fosse possível expressar alguns aspectos da história do futsal de maneira mais lúdica ao espectador. Ao contar, por exemplo, que as regras do esporte começaram a ser formatadas no salão de um restaurante, recriamos a forma como isso foi feito: fomos até o local com Marcos Juliano e seu irmão, Mario Rodrigo, para que eles pudessem lembrar. Os dois montaram uma rede improvisada com varal e panos de chão, exatamente como era feito na época embrionária do futsal.

FIGURA 2 – ENCENAÇÃO NO RESTAURANTE PRESTO



FONTE: Acervo pessoal do autor.

Em relação à montagem, a opção foi por fazê-la de maneira cronológica, com exceção da primeira cena. O filme começa mostrando alguns momentos registrados durante a final de um campeonato de futsal. O objetivo de abrir o documentário assim foi despertar o interesse do espectador que ainda não conhece o esporte, considerando a plasticidade das jogadas realizadas pelos atletas. Em seguida, entra a cartela com o título, "**Futsal - o nascimento do esporte**", que informa a tal espectador do que se trata aquilo. A partir daí, a história é contada desde o início, quando Marcos Juliano conheceu o *footbag* na Austrália e começou a costurar as primeiras bolinhas.

Outra opção de montagem foi a de esconder todos os *jumpcuts*, que consistem em "montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena,

eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 265). O objetivo em escondê-los foi para preservar a continuidade, essencial à montagem (COMOLLI, 2012), e com isso evitar que o espectador se distraia da história que está sendo contada em virtude de um aspecto técnico.

6.3 MÉTODOS E TÉCNICAS

Para a captação das imagens, foram utilizadas duas câmeras *Canon*, uma modelo 70D e outra 5D, variando entre as lentes *Canon 18-135mm*, *Canon 50mm* e *Rokinon Cine 24mm*, além de dois tripés. Para a iluminação de algumas cenas, também foram utilizados dois spots de luz. O som direto foi feito em separado, sincronizado por meio da claquete, com um gravador *Zoom H6* e um microfone *boom*, modelo *Sennheiser Shotgun ME 66*. A edição do material foi toda realizada no *Adobe Premiere CC*.

FIGURA 3 – PRIMEIRA DIÁRIA DE GRAVAÇÃO



FONTE: Acervo pessoal do autor.

Em relação aos métodos de filmagem, optamos por trabalhar com as câmeras fixas nos tripés na maioria das cenas, com algumas exceções. As imagens gravadas no interior do carro durante a viagem à Ibiati, por exemplo, foram feitas com câmera na mão, por conta do pouco espaço no veículo. Além disso, outro caso de câmera na mão foi no "bate-bola" entre Marcos Juliano e Mario Rodrigo, filmado no interior do restaurante Presto. Ali, foi uma questão de opção estética, para dar à cena o movimento e a fluidez que ela pedia.

6.4 DISTRIBUIÇÃO

A distribuição ao público será feita posteriormente à apresentação do trabalho, basicamente de duas maneiras. Primeiro através das redes sociais do futsac e da Duoscópio Filmes, produtora recém criada por mim: serão criados materiais de divulgação, que irão ao ar antes da publicação do filme na internet. Depois, o documentário será enviado a diversos festivais de cinema e de jornalismo, conforme estes tenham suas inscrições abertas. Além disso, a equipe do futsac terá o filme a sua total disposição para divulgar o esporte.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do resultado desse projeto, que culminou no documentário "**Futsac - o nascimento de um esporte**", reflito sobre todas as etapas passadas em seu desenvolvimento. Em geral, me sinto bastante satisfeito com o filme. Mas satisfeito, principalmente, com o aprendizado naturalmente gerado pelos erros e acertos, desde a pré-produção até a finalização do material.

Um grande acerto - talvez o maior - que enxergo ao me autoavaliar, foi a leitura do livro escrito por Marcos Juliano sobre toda a história do futsac. Acerto este, vale dizer, possível somente graças à generosidade do autor, que me cedeu gentilmente um exemplar com os escritos ainda crus, bem antes de sua publicação. Ter acesso a este material possibilitou que fôssemos, com o documentário, mais a fundo na história da criação do esporte do que qualquer outra produção havia ido até então. Pude compreender a essência do futsac, e foi ela que tentei imprimir no filme.

Outro importante acerto, na minha visão, foi ter acompanhado a equipe do futsac na viagem à Ibaiti, interior do Paraná, para registrar a inauguração de um centro de treinamentos do esporte. Conseguimos presenciar o alcance que o futsac tem naquela cidade, um exemplo que tem todo o potencial para se repetir por todo o Brasil. Além disso, o tempo em que passamos junto dos personagens durante a viagem rendeu um vínculo importante para as demais cenas, gravadas posteriormente. Ainda em relação a esta diária, um ponto negativo a ser apontado foi a cena gravada no interior do carro: como tínhamos pouco espaço, não foi possível utilizar tripé para a câmera. Isso resultou em imagens tremidas, que destoam do restante do filme. Contudo, elas trazem informações importantes no contexto do documentário.

Em algumas ocasiões, não pudemos contar com a equipe de gravação completa. Isso aconteceu por conta de problemas com a agenda do pessoal que me auxiliou na produção do filme e pode ter afetado a qualidade de algumas cenas. O ponto positivo foi que conseguimos superar ao máximo estas dificuldades. No final das contas, a equipe soube se adaptar e crescer com os imprevistos.

É importante refletir, também, acerca da relação deste projeto escrito com o filme de fato. Todas as leituras necessárias para a escrita enriqueceram imensamente minha maneira de entender o documentário e influenciaram muito o resultado do filme. Foi este processo, por exemplo, que me levou a reconhecer que a melhor medida ética para tratar o tema era a de imergir nele junto dos meus personagens. Por isso, muitas das cenas foram planejadas em conjunto com a equipe do futsac. Considero que conseguimos, assim, retratar o tema da maneira mais honesta possível. Creio que isto seja perceptível ao espectador do filme, mesmo que talvez inconscientemente.

Outra reflexão, que também só foi possível graças à escrita deste projeto, diz respeito à relação entre documentário e jornalismo. Eu, como futuro documentarista, cheguei a pensar em alguns momentos que deixaria de ser jornalista ao longo de minha carreira que está por vir. Agora, percebo que não. Tenho consciência de que todos os esforços em tentar separar jornalismo de documentário de maneira tão rígida são inúteis e, mais do que isso, prejudiciais tanto a um quanto a outro. Vivemos o momento do híbrido. Não é hora de estabelecer conceitos fixos: é hora de subverter estes conceitos. Não há motivos para que o jornalismo continue a ser uma fórmula a ser seguida nas redações. Meu dever como recém formado é o de aumentar as zonas cinzentas, e deste hibridismo criar novidades, errando e acertando no meio do caminho. Esta é a grande lição que tiro da realização deste projeto.

Em suma, creio termos em mãos um bom material para a divulgação do futsac. Considerando ser este o principal objetivo desde o início, avalio que consegui fazê-lo com êxito, com o essencial auxílio de meu professor orientador, Elson Faxina, e de minha equipe de produção, Flávia Cassias Pereira (assistente de direção e som direto), Thiago Marcinko (som direto) e José Eduardo Pereira (diretor de fotografia). No entanto, sem o espírito empreendedor de Marcos Juliano Ofenbock e toda a equipe do futsac, nada disso existiria. A todas estas pessoas, registro aqui minha gratidão.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 1 ed. SP: Papyrus, 2003. 336 p.

BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sérgio Paulo. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. SP: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean-louis. Algumas notas em torno da montagem. **Revista devires**, Mg, v. 4, n. 2, jan. 2012.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: Tradição e Transformação do Documentário**. RJ: Azougue Editorial, 2004.

_____. **Estratégias Auto-reflexivas no Filme Documentário**. 1996.

DOIN, Germán. **La Educación Prohibida**. Buenos Aires: Eulam Producciones, 2012. 145 min. Som, Cor, DCP.

MELO, Cristina T. V. de; ISALTINA, M^a de A. M.; MORAIS, Wilma P. de. **O documentário como gênero jornalístico televisivo**. 1999.

O ESTADO DE S. PAULO. **Futsac, mistura de tênis com futevôlei, será oficializado como esporte**. Disponível em: <<http://esportes.estadao.com.br/noticias/geral,futsac-mistura-de-tenis-com-futevolei-sera-oficializado-como-esporte,1146481>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

GAZETA DO POVO. Agora **oficial, esporte sonha em ser olímpico**. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/esportes/agora-oficial-esporte-sonha-em-ser-olimpico-b8w1cxbjr6gvu6sgpiopmbdji>. Acesso em: 13 jun. 2016.

GODOY, Helio. **Documentário: realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fonte de conhecimento**. 1 ed. SP: Annablume, 2001.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3 ed. SP: Papyrus, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. SP: Papyrus, 2005.

OFENBOCK, Marcos Juliano. **O nascimento de um esporte: como inventei um esporte no fundo de quintal**. PR: S.n., 2016. 233 p.

PORTAL DA PREFEITURA DE CURITIBA. **Parque Barigui ganha três quadras de futsack**. Disponível em: <www.curitiba.pr.gov.br/noticias/parque-barigui-ganha-tres-quadras-de-futsack/20911>. Acesso em: 13 jun. 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. 2 ed. SP: Senac, 2013.

SALLES, João M. **Santiago**. RJ: VideoFilmes, 2007. 80 min. Som, Preto e branco, 35mm.

SOUZA, Gustavo. **Aproximações e divergências entre documentário e jornalismo**. UNIrevista, Rio Grande do Sul, v. 1, n. 3, 2006.

WENDERS, Wim; RAY, Nicholas. **Um filme para Nick**. Nove lorque: Road Movies Filmproduktion, 1980. 91 min. Som, Cor, 35mm.

WOLF, Mauro; DE FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar. **Teorias da comunicação**. Presença, 1987.

APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE GRAVAÇÃO

CENA INICIAL

Marcos Juliano e seu irmão, Mario Rodrigo, trocando passes com uma bolinha de Hacky Sack em um quarto, remetendo ao início da história do futsac. Serão captadas falas dos dois sobre esse período, afim de explicar de forma lúdica como tudo começou, sem recorrer ao formato de entrevista clássica - o objetivo será sempre fugir disso.

COSTURA DAS BOLINHAS

Uma longa conversa com Marcos Juliano. Para, novamente, fugir do formato de entrevista clássica, aqui ele estará costurando do modo como fazia com os primeiros protótipos das bolinhas de futsac. Enquanto ele costura, conversaremos sobre como tudo começou.

Como foi seu primeiro encontro com o Hacky Sack na Austrália? Como você começou costurar as primeiras bolinhas? Como montou a Associação das Crocheteiras? Em que pé está o futsac hoje e como vê o futuro?

RESTAURANTE

Seguindo a mesma linha da cena inicial, aqui a ideia será recriar o período de testes da quadra do futsac, em que era utilizado o restaurante da família. Iremos procurar algum estabelecimento e montar um cenário parecido com o da época: um varal estendido, com panos de prato pendurados, simulando a rede. Se possível, convidar os amigos que estiveram presentes nessas ocasiões para participar da cena. Depois, propor uma conversa entre Marcos Juliano e Mario Rodrigo sobre a época do restaurante.

TREINOS E CAMPEONATOS

Captar o máximo possível de imagens do futsac sendo praticado. Serão úteis como coberturas durante o filme, além de que é um esporte de grande plasticidade.

CROCHETEIRAS

Um aspecto importante do filme. Gravar as bolinhas sendo produzidas pelas mãos da crocheteiras. Colher depoimentos dessas mulheres sobre a influência do futsac em suas vidas.

Qual a importância da renda gerada pelo futsac? O que sentem ao se ver parte da história do primeiro esporte criado no Paraná?

CRIANÇAS

O contato das crianças com o futsac pode ser muito rico em termos audiovisuais, pois a experiência delas com a bolinha é extremamente lúdica. Se possível, gravar o método

de ensino desenvolvido por Marcos Juliano e seu irmão sendo aplicado, em que as mãos são utilizadas para a adaptação ao esporte.

IMAGENS DE ARQUIVO

Fotos do início da história do esporte, ocasiões importantes, cerimônias e campeonatos serão utilizadas. Além disso, iremos procurar matérias feitas sobre o assunto para redes de TV do Brasil e outros países.

JOGADAS

O futsal tem um grande número de jogadas próprias, todas elas com nomes inspirados nos animais. Gravar alguém realizando todas essas jogadas e utilizá-las como inserts durante o filme. De tempo em tempo, aparecerá uma dessas jogadas. Ao final do movimento, congelaremos a imagem e colocaremos um lettering com o nome da respectiva jogada.

VIAGEM

se surgir a oportunidade, acompanhar alguma das viagens feitas pela equipe do futsal para implementar o esporte por lá. Gravar o contato de pessoas de fora de Curitiba com a bolinha e qual o nível de alcance atingido pelo futsal.

APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE MONTAGEM

INT. FINAL DO CAMPEONATO ABERTO DE FUTSAC - DIA

FADE IN

Entra imagem da taça, com a quadra desfocada ao fundo. Corta para Marcos Juliano apitando. Sequência de jogadas realizadas pelos atletas (selecionar as melhores).

FADE OUT

ENTRA LETTERING (no preto): “FUTSAC – O NASCIMENTO DE UM ESPORTE”

EXT. PRAÇA – BATE-BOLA - DIA

FADE IN

Bandeira do Brasil hasteada.

ENTRA LETTERING: Um filme de João Guilherme Pellanda

Corta para Marcos Juliano Ofenbock e Mario Rodrigo Ofenbock trocando passes com uma bolinha de futsal.

MARCOS JULIANO (V.O.)

Tudo começou em 1998, quando eu morei na Austrália em um intercâmbio... / ...e ele falou, no país do futebol não tem esse esporte?

INT. ESCRITÓRIO – DIA

O V.O. termina e passamos a ver Marcos Juliano falando, enquanto manuseia tecido e agulha. Ele continua:

MARCOS JULIANO

E aí eu fiquei encasquetado, falei ele ta certo, não tem. E daí eu trouxe uma bolinha aqui pro Brasil... / ...e foi aí que começou toda essa aventura, eu comecei a costurar as primeiras bolinhas, fazer elas, o tecido.

Essa foi a primeira bolinha, eu to agora simulando... / ...quando eu mostrava era aquela alegria, aquela diversão, o pessoal jogando, né.

As primeiras bolinhas que eu costurava do futsac, eram bolinhas em forma de gomos... / ...eu montei essa Associação Curitibana de Crochê, que são as crocheteiras que hoje fazem as bolinhas de futsac.

INT. ASSOCIAÇÃO CURITIBANA DE CROCHÊ – DIA

Rosely Vaz reunida com outras três crocheteiras, que estão costurando bolinhas de futsac.

ROSELY VAZ

Eu conheci o Juliano através de um anúncio no jornal... / ...daí eu comecei organizar os grupinhos pra ir falar com ele.

INT. ESCRITÓRIO – DIA

MARCOS JULIANO

E daí ali eu fiquei vendo, ali foi o nascimento de uma grande parceria... / ...até eu brinco assim, se eu sou o pai do futsac a Rosely é a mãe do futsac.

INT. ASSOCIAÇÃO CURITIBANA DE CROCHÊ – DIA

ROSELY VAZ

E a bolinha de futsac tem essa particularidade, é assim... / ... se se encanta pela bolinha faz, se não, não.

CROCHETEIRA 1

Alguns fazem como hobbie, pra mim é profissão... / ...é uma renda que eu pelo menos conto no final do mês.

CROCHETEIRA 2

No enxoval da minha filha, em várias coisas... / ...você nunca ta parada.

CROCHETEIRA 3

Agora to sem trabalhar fora e as pessoas perguntam pra mim... / ...você ta trabalhando em casa, você ta ganhando.

CROCHETEIRA 1

O Futsac pra mim é como uma família, então eu tenho orgulho de fazer parte do futsac.

CROCHETEIRA 3

E é bom você olhar na televisão as bolinhas e falar, nossa, eu que faço pra eles.

ROSELY VAZ

Sempre cabe mais um aqui... / ...nunca aconteceu né?

CROCHETEIRA 3

Eu mesma quando ligo aqui pra pedir pra fazer as bolinhas, sempre tem.

ROSELY VAZ

O futsac é um esporte que não tira o brilho das artesãs... / ...então a gente é um conjunto.

EXT. RESTAURANTE PRESTO – DIA

Marcos Juliano e Mario Rodrigo fecham a porta do restaurante e entram.

INT. RESTAURANTE PRESTO – DIA

Marcos Juliano empilha as cadeiras e monta a rede improvisada no salão do restaurante. Ele começa a bater bola com Mario Rodrigo.

MARCOS JULIANO (V.O.)

Você se lembra, né, Rodrigo... / ...aqui que o futsac começou a tomar esse corpo de esporte jogado em quadra.

MARIO RODRIGO (V.O.)

Claro que lembro, sim... / ...aí depois você teve a ideia de pegar umas mesas, umas cadeiras e fazer como rede, lembra?

MARCOS JULIANO (V.O.)

Sim. E a gente sempre jogava, né, esperava o restaurante fechar... / ...funcionava no almoço...

O V.O. termina e corta para a conversa entre Marcos Juliano e Mario Rodrigo, em uma das mesas do restaurante.

MARCOS JULIANO

E começamos a adaptar essa primeira quadra... / ...no começo não tinha regras oficiais

MARIO RODRIGO

É, lembra que a gente mal conseguia tocar na bolinha, mas era uma diversão, né. E como a gente suava, lembra disso?

MARCOS JULIANO

Como a gente suava. Até era engraçado... / ...um tempo gostoso, né, Rodrigo?

Imagens dos dois batendo bola.

MARCOS JULIANO

E também eu lembro que muitas pessoas... / ...o pai deve tar muito feliz agora de ver a proporção que o esporte ta tomando.

Imagens dos dois batendo bola. Entra em fade o SOM de carro em movimento.

EXT. ESTRADA – DIA

Imagens da paisagem passando. Marcos Juliano e Mario Rodrigo no interior do carro.

MARCOS JULIANO

A gente ta chegando agora... / ...e futuramente em todas as cidades do Brasil, até.

Entra em fade o SOM do burburinho de crianças.

INT. COLÉGIO DE IBAITI – DIA

PROFESSORA

Boa tarde, crianças... / ...pra vocês entenderem o que ta acontecendo na nossa escola, ta bem?

MARCOS JULIANO

Antes de mais nada, eu quero dar boa tarde... / ...a gente teve contato com o esporte desde o começo.

Eu posso apostar, eu posso acreditar... / ...então uma salva de palmas pra todos nós e pra esse momento mágico.

Cobrir os cortes com imagens da equipe do futsac interagindo com as crianças (tirando foto, dando autógrafa, etc.). Corta para Marcos Juliano cortando a fita e inaugurando as quadras.

MARCOS JULIANO

É um momento histórico... / ...é uma conquista de todos vocês, pessoal.

EXT. PRAÇA DE IBAITI – DIA

Plano aberto da quadra montada na praça, com SOM ambiente. Detalhe mostrando que a quadra é desenhada com giz.

HEBER LUIZ

Então, esse projeto nasceu... / ...que é o esporte da bolinha colorida.
Eu plantei nas aulas... / ...deu vontade, tira do bolso e começa a fazer embaixadinha,
com as mãos ou não.

Cobrir os cortes com imagens dos meninos jogando na praça. Entra Marcos Juliano, primeiro em V.O. e depois aparece ele falando.

MARCOS JULIANO

Essa é a grande facilidade do futsac... / ...e hoje ta aí na praça pública.

Imagens do Marcos Juliano jogando na praça. O som diminui em fade e entra a voz dele, da entrevista no escritório, primeiro em V.O. e depois corta para o escritório.

INT. ESCRITÓRIO – DIA

A primeira e a atual bolinha em close.

MARCOS JULIANO

Então você fica vendo, né, desde a primeira bolinha... / ...você vê a evolução do futsac
hoje.

FADE OUT

ENTRA CRÉDITOS