

**Retrato familiar em transformação:
uma análise de "O futebol"**

*Family portrait in transformation:
an analysis of "O futebol"*

Luiz Felipe BAUTE¹

Resumo

O futebol (2015), dirigido por Sérgio Oksman, apresenta um retrato familiar entre pai e filho pautado pelo entrelaço entre a sua proposta documental e o uso da *autoficção*, conceito formulado por Serge Doubrovsky, em uma mise-en-scène circunscrita — e determinada — por um evento esportivo de grande porte: a Copa do Mundo da FIFA de 2014, sediada no Brasil. Este artigo pretende analisar *O futebol* utilizando como guia as questões formais e culturais que o filme suscita, entrevistas concedidas por Oksman e o exercício do conceito de *autoficção* na prática documental contemporânea: suas definições, entrecruzamentos e possíveis desdobramentos sociais e culturais.

Palavras-Chave: Análise Fílmica. Documentário em Primeira Pessoa. Autoficção. Sérgio Oksman.

Abstract

O futebol (2015), directed by Sérgio Oksman, presents a family portrait between father and son forged by the clash between its proposal and the use of *autofiction*, a concept formulated by Serge Doubrovsky, in a mise-en-scène defined by a major sports event: the FIFA World Cup of 2014, which took place in Brazil. This article intends to analyze *O futebol* by exploring its formal and cultural formations, interviews granted by Oksman and the emergence of *autofiction* in contemporary documentaries: its definitions, intersections and possible social and cultural outspread.

Keywords: Film analysis. First-person documentary. Autofiction. Sérgio Oksman.

Introdução

O futebol (2015), de Sérgio Oksman, apresenta um retrato familiar entre pai e filho pautado pelo entrelaço entre a proposta documental e o uso da *autoficção*, em mise-en-scène circunscrita — e determinada — por um evento esportivo de grande porte: A Copa do Mundo de 2014, sediada no Brasil.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista CAPES. E-mail: 13baute@gmail.com

Embora nascido na cidade de São Paulo, Oksman construiu a carreira de cineasta na Europa. Radicado na Espanha há cerca de 20 anos, Oksman desenvolveu diversas obras a partir de questões comumente examinadas pelo cinema documental, tais quais o papel do diretor enquanto personagem de seu próprio filme e o entrecruzamento da ficção com a realidade, sobretudo em relação aos limites de uma narrativa ficcional em documentários. Junto de outras obras do gênero como *Goodbye, America* (2006), *Apuntes sobre el outro* (2009) e *Uma História para os Modlin* (2012), podemos incluir *O futebol* como mais uma de suas incursões nessa seara.

O filme é iniciado com Sérgio e o pai, Simão, em frente ao estádio Allianz Parque, em São Paulo. Em voz *over*, a única utilização desse recurso no filme, Sérgio conta que há mais de duas décadas não via seu pai. A ideia de assistir todos os jogos da Copa do Mundo veio de Sérgio; o pai, apesar de reticente, concordou. Como afirmou o diretor:

No verão de 2013, eu encontrei meu pai pela primeira vez em 20 anos. Eu não havia conversado ou visto ele durante todo esse tempo. Nós passamos o dia juntos, falamos sobre uma variedade de coisas, mas sobretudo sobre futebol. A maior parte de nossas lembranças giram em torno das experiências que dividimos assistindo jogos do Palmeiras quando eu era criança. Nós, então, concordamos em nos ver novamente no ano seguinte e assistirmos a Copa do Mundo juntos. (MAYORGA, 2015)²

Esse é o tema central do documentário, que serviu de alicerce para o posicionamento formal do cineasta de se colocar na frente da câmera. Porém, Oksman e o co-roteirista Carlos Muguero, abordaram a filmagem como um filme de ficção:

Nós imaginamos essa nova situação como se fosse em um roteiro ficcional: os personagens eram, efetivamente, reais, mas a necessidade de controle que estava lá desde o início da filmagem era mais inerente à ficção. (...) A *mise-en-scène* era absolutamente controlada. Antes da filmagem, nós sentávamos e definíamos o tipo de imagem, composição, até a paleta de cores. O ponto de vista externo era, também, claramente determinado. Eu me comporto como um personagem, mas o filme não é contado em primeira pessoa, i.e., não é autobiográfico ou um documentário em primeira pessoa. Na verdade, é o contrário: o ponto de vista externo é o que dá a unidade ao filme. (MAYORGA, 2015)

² Entrevista de Sérgio Oksman concedida à Emilio Mayorga e publicada no site estadunidense *Variety*. Todas as traduções são de minha autoria.

O posicionamento de Oksman é tão resoluto ao planejamento que o diretor chega até a se identificar como um personagem. Todavia, as bases centrais da narrativa do filme são de origem autobiográfica e, vale a pena destacar, a *voz over* inicial do diretor é um recurso formal muito utilizado em documentários em primeira pessoa. De todo modo, a partir desta premissa o filme se desenvolve em direção a uma disputa entre o inesperado e o controlado, o espontâneo e o roteirizado, entre realidade e ficção; e essa, talvez, seja a verdadeira força-motriz da obra.

Nas páginas que seguem, irei abordar as propostas estéticas e formais utilizadas no filme em relação a definições genéricas e modos de representação no documentário a fim de desvelar os processos fílmicos e parafílmicos que a obra traz consigo. Ademais, utilizarei conceito de *autoficção*, formulado por Serge Doubrovsky, tanto para definir o jogo de representação presente em *O futebol* quanto para circunscrever a obra no cenário atual do cinema documentário. Defendo que o uso corrente do conceito advém não somente das obras, mas, também, de influências socioculturais. À guisa de conclusão, pretendo averiguar as questões propostas, resultantes deste debate, em relação ao domínio do documentário contemporâneo.

Contudo, antes de investigar as questões mais amplas presentes em *O futebol*, é útil revisitar o processo de elaboração do filme, com o objetivo de identificar os pontos de tensão entre a proposta e a produção do documentário.

Fricções formais: o plano de trabalho e a execução das filmagens

Segundo Oksman e Muguero, as primeiras palavras anotadas para a feitura do documentário foram: “Gravar a Copa com Sergio e Simão, um pai e um filho, infância, ficção da realidade, voltar atrás, reproduzir as circunstâncias da felicidade da infância, construir o imaginário, regras de futebol, eclipse” (OKSMAN; MUGUIRO, 2017). Os roteiristas do filme, Oksman e Muguero explicaram as palavras e o processo:

Nessa sequência de palavras estavam anotadas as ideias que continuamos desenvolvendo ao longo dessas três semanas, antes do início da Copa, e isso nos permitiu adentrar num território totalmente desconhecido. Mais do que uma solução para o roteiro, para a história, para o enfoque narrativo, para o conteúdo dramático, o que estávamos realmente buscando era justamente o esquecimento, a viagem, a

transformação, o cinema no presente, a ausência de palavras. Esse território que marcava limites desconhecidos para nós. Não era um problema de roteiro, e sim de metodologia. (OKSMAN; MUGUIRO, 2017)

Com a vantagem de ser montado após 2014, o filme aproveitou como guia os jogos da Copa do Mundo, inserindo cartelas de identificação para definir as datas e as partidas. Por vezes, ambos assistem os jogos, mesmo que distantes um do outro. Simão assiste um jogo em um boteco e conversa com torcedores, cita escalações do Brasil e desafia os presentes a debater futebol com ele. Em outros momentos, o dia a dia na oficina de reparos de eletrônicos que Simão e um ajudante trabalham tem uma larga exposição. Durante algumas passagens, Simão passa o tempo ocioso sentado em seu escritório, mas não deixa o trabalho para assistir os jogos com o filho. Sérgio observa, de longe, esses momentos do cotidiano. Oksman e Muguiro propuseram a realização de um filme com extremo esmero. De fato, é possível observar nesses momentos do filme enquadramentos bem delimitados e planos longos. Um exemplo constante é a câmera fixa no banco de trás do carro de Simão, utilizada em boa parte do filme, costurando entre esses momentos. Nesse sentido, o filme executa o seu plano com excelência: a distância entre pai e filho é bem demarcada, potencializando os desencontros e silêncios que representam a relação de ambos.

No decorrer do documentário, Simão é hospitalizado com problemas respiratórios. O público pode ser induzido a pensar que a internação é em decorrência do vício de Simão ao cigarro — muitas cenas o pai de Sérgio é visto com um cigarro na mão. Frente a essa situação repentina, Oksman, mais uma vez, utiliza da montagem audiovisual como um meio de exercer controle sob a narrativa. Organizado como uma espécie de clímax narrativo, a semifinal de 8 julho, entre Brasil e Alemanha, em Belo Horizonte, tornou-se um recurso formal. Em uma sequência propositalmente densa, cenas de torcedores e transeuntes acompanhando o jogo ditam o ritmo de uma morte anunciada. Simão falece no hospital, no dia da semifinal que ficou marcada pelo placar de 7x1 imposto pela seleção alemã, em território brasileiro.

Posteriormente, Oksman ressaltou a separação de suas duas — para ele, distintas — funções no documentário: “Foi difícil como filho e não como diretor, ficar com o pai quinze dias no hospital, um pai com o qual não tinha muita proximidade. Mas o filme continuou porque já tinha sido pensado.” (MARTINS, 2015). Ademais, esse posicionamento é evidenciado novamente na relação de Sérgio e Simão em frente às

câmeras. Além do Sérgio diretor, Simão também tem clara a noção de que está participando de uma ficção, representando um papel que lhe foi dado. Isso fica explicitado na cena em que Simão, filmado dentro de um dos vários botecos do filme, pergunta: “Sérgio, já posso ir embora?”. Essa cena é a que mais levanta questões sobre situações ensaiadas; ao mesmo tempo, o diretor assume o uso do autoficcional ao incluí-la no recorte final.

De qualquer maneira, a construção do filme surgiu do “inesperado” causado pela morte de Simão. O filme é resultado da fricção entre dois momentos distintos: o primeiro marcado pelo controle total do diretor em relação ao filme e o outro marcado pela ausência literal e emocional da perda. Dessa forma, o hibridismo genérico emergiu como uma saída para a imprevisibilidade, uma maneira de delimitar — ainda que minimamente — o material filmado em uma forma fílmica adequada ao plano do diretor. Oksman tentou a todo custo escapar dos moldes de um documentário em primeira pessoa, buscando, por sua vez, referências em filmes de ficção.

Em trânsito: utilizando os gêneros como travessia

O filme é marcado pelos muitos trajetos da dupla por São Paulo, a procura de estádios ou bares, botecos, lanchonetes e qualquer lugar que possam assistir os jogos. Neles, pai e filho dialogam de fato, ao contrário de quando realmente veem os jogos, quando mal conversam. Temos uma série de travessias que estruturam a narrativa como uma espécie de *road movie*³ documental.

De acordo com Oksman, *O futebol* é um filme que “precisa de deixar o tempo passar. Não é um filme autobiográfico, não é terapia, não é psicologia, não é o filme de um reencontro...” (MOURINHA, 2015). O filme rejeita definições formais para tornar-se, de fato, um ensaio existencial. Entretanto, ao seguir à risca a última fala de Oksman, corre-se o risco de não enxergar as claras evidências de que *O futebol* também é um filme autobiográfico, de reencontro e que, ao menos é possível argumentar nesse sentido, busca uma espécie de conexão entre pai e filho distantes.

Ao longo do filme, Simão revela à Sérgio que morou em um hotel por mais de uma década, vivendo mês a mês, sem grandes prospecções de futuro; Sérgio mostra para o pai um antigo filme de família: cenas do casamento de seus pais a fim de

³ “Filme de estrada”, em uma tradução livre.

provocar alguma reação em Simão, o pai o rejeita e demonstra pouca — se nenhuma — emoção. Em mais uma das exibições em botecos, Simão é destacado, um tanto cabisbaixo, resmungando sobre querer "resolver as coisas", porém a ação não se desenvolve, não vemos nenhum sinal de aproximação. Assim, uma série de rupturas se configuram como o verdadeiro motor para o desenvolvimento narrativo. Ademais, o mote geracional é inerente ao documentário: o filho de Sérgio é mencionado no filme como uma espécie de figura da relação “pai e filho” seguinte que ambos querem proteger — e esse é, aparentemente, um dos motivos da reaproximação — das mazelas emocionais causadas pelo distanciamento familiar. Independente do intuito do diretor, apenas através do futebol o reencontro é possível, ali ambos partilham os poucos momentos de maior intimidade. Exatamente por isso o projeto de Oksman desafia as delimitações usuais: a partir de uma convergência de posicionamentos e formas distintas o filme é construído — certamente bem mais do que um suposto controle do diretor. Simultaneamente, aí está o grande triunfo de Oksman: a tentativa de forçar a ideia de um diretor como personagem acaba por conter as trocas entre pai e filho, de forma que temos um vazio preenchido por um futebol que o filme traz no título, mas que aparece acanhado, reforçando a ausência mais do que qualquer coisa.

Esse entrechoque modifica ambas as estruturas e, dessa forma, *O futebol* se apresenta como uma *ficcionalização do eu*. Depois da morte do pai, Sérgio continua a travessia, com leves traços de melancolia — pela morte do pai, pela catarse do reencontro que lhes foi negada, pelo fim da copa — porém distanciada: a câmera segue fixa no banco de trás do carro, Sérgio dirigindo a esmo nas ruas do centro de São Paulo. Travessia ainda (e sempre) pautada pelo futebol. A forma do filme pode ser vista como um ensaio sobre o tempo: os desencontros, as ausências, as ilusões perdidas — circunscritas à relação familiar que se foi. O embate entre a metodologia de filmagem restrita e a construção documental desenvolve e reforça essa narrativa entrecortada.

No entanto, contrariando a alegação do diretor, essa ausência não teria a mesma densidade se o filme não fosse autobiográfico, familiar etc. Ao renegociar a objetividade comumente associada ao documentário, dialogando entre o eu da cena com o eu da criação, o filme de Oksman reflete acerca das estruturas formais que se baseava. Dessa forma, e a partir do “inesperado”, *O futebol* se propõe a reformular sua subjetividade abraçando uma narrativa das mais comuns: a de pais e filhos.

Nesse sentido, de pessoas reais apartadas de personagens do filme, que a *autoficção* se materializa na obra. A partir dessa defesa tão ferrenha da ficção por parte de Oksman e das objetivas influências da autobiografia e de pontos de vista narrativos, é possível especular acerca de uma transformação no campo do documentário — e, em particular, do documentário em primeira pessoa — advindas do processo produtivo cultural: a ascensão da *autoficção* no documentário contemporâneo.

Novas formas no documentário: autoficção

Para a argumentação, julgo pertinente justapor a seguinte fala de Oksman em relação as fronteiras entre ficção e realidade e sobre seu exercício como cineasta para, então, expor a definição do conceito de *autoficção*

Provavelmente, o que me mais me interessa em relação a essa esfera é a sua difícil definição; problemática, de qualquer maneira. A divisão entre o que é real e o que é ficcional não é, eu acredito, algo que possa ser visto em termos de realidade. Olhe, por exemplo, para a política na Espanha. Ela mostra que a chamada realidade é, de fato, um lugar carregado de construções, de encenações, de uma linguagem construída. Eu penso que o mundo todo, não apenas o cinema, se manifesta nessa borda. (MAYORGA, 2015)

A *autoficção* é um gênero cunhado por Serge Doubrovsky em seu romance de 1977 intitulado *Fils*⁴, a partir do desafio de Philippe Lejeune que, no livro *O Pacto Autobiográfico*, indagou acerca da possibilidade de um romance com o nome próprio do autor (LEJEUNE, 1975, p. 31). Em resposta a Lejeune, *Fils* propõe a mistura de duas formas narrativas em grande parte consideradas distintas: a autobiografia e a ficção. Doubrovsky definiu a *autoficção* da seguinte maneira:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: *autofricção*, pacientemente onanista, que espera

⁴ Para uma apresentação mais ampla, bem como uma introdução as questões em torno da criação do livro e da problemática do conceito Cf. FIGUEIREDO, 2010.

agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, p. 10 *apud* FIGUEIREDO, p. 2)

Dessa forma, a narrativa autobiográfica perpassa a reconstituição e interpretação de uma vida em sua totalidade. Em contraponto, a fluidez do termo *autoficção* possibilita o recorte de uma história em episódios de intensidade e ritmo próprios, que quebram com o acordo tácito da autobiografia. A ascensão de filmes classificados ou ao menos associados a *autoficção* pode ser vista como um sintoma de uma prática documental mais ampla, com muitas características de multiplicidade, ambiguidade e quebra formal do documentário “tradicional” (RASCAROLI, 2009, p. 3).

Pensando historicamente, é possível observar determinadas formas artísticas cristalizarem suas convenções e, em seu exercício constante, tornarem-se saturadas ou não mais dialogarem com a organização social que buscaram dialogar. Partindo desse pressuposto, as transformações no campo artístico se tornam evidentes por meio de análises de suas formas. A ascensão de histórias contadas pelos “não importantes desse mundo”, diluídas em episódios por sua suposta banalidade, passam a ter um forte apelo no cinema documentário contemporâneo. Apenas no Brasil, obras como *Fumando Espero* (2008), *Diário de uma busca* (2010) e *Elena* (2012), para citar algumas incursões populares, são importantes exemplos. Essas *narrativas do eu*, produzidas em um momento de maior apelo a individualidade, podem ser analisadas como um sintoma das transformações socioculturais do século XXI que afetaram profundamente o modo de ver e produzir filmes. Justamente neste cenário de popularidade de documentários em primeira pessoa, torna-se possível traçar importantes questões acerca da apreensão da forma documental e do cinema como um todo.

Considerações finais

A ascensão desse tipo de proposta nos documentários, seja no circuito comercial ou em festivais de cinema e, também, nos círculos acadêmicos, indica como o documentário em primeira pessoa e variações como a *autoficção* se tornaram práticas influentes no cinema. Entretanto, seus caminhos — ainda não demarcados — constituem (e são constituídos) por um momento com mais questões do que respostas.

De um ponto de vista estrutural, mesmo que se busque delimitações em seu uso, como que o nome do autor, narrador e personagem sejam os mesmos ou que se

identifique como ficção e não uma apreensão do mundo histórico, o atual momento indica um período de experimentação anterior a uma forma mais concreta. Sua instabilidade e fluidez formal não, necessariamente, indicam uma dissociação da História ou um tipo de recusa à verdade, mas apenas que o seu tipo de composição ainda está em período de formação, configurando-se como uma forma emergente.

Assim, a forma autoficcional pode apresentar significados e valores pertencentes a um novo momento do cinema documental e audiovisual. Um momento que, em suas melhores propostas, possibilita colocar em pauta questões coletivas a partir da história de um indivíduo. O uso de vozes comuns, do cotidiano, pode ajudar a desmistificar um mito muito caro a análise acadêmica: a de que o mundo é caótico e apenas o artista lhe dá forma. Como nos lembra Maria Elisa Cevasco: “O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas.” (2001, p. 153). Da mesma forma, esse argumento põe em xeque o suposto controle que Oksman tanto insiste em afirmar. De todo modo, discutindo tanto questões pessoais quanto coletivas (e que não assumem uma pretensão grandiosa), *O futebol* mostra, no embate entre o planejado e o inesperado, interligações entre o formal e o vivido, exemplos dos múltiplos aspectos que a *autoficção* estrutura. Um conceito que não almeja uma significância atemporal, mas que pode dar pistas para a interpretação do presente específico em que vivemos.

Referências

CEVASCO, Maria E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée. 1977.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho” In **Revista Criação & Crítica**, n.4. 2010, p. 91-110. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v3i4p91-102>> Acesso em: 19/12/2019.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Minas Gerais: Editora da UFMG. 2008.

MARTINS, Rui. Sérgio “Oksman leva o futebol de Locarno” In **Correio Brasiliense**. 13 de Agosto de 2015. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/08/13/interna_diversao_arte,494474/sergio-oksman-leva-o-futebol-a-locarno.shtml> Acesso em: 19/12/2019.

MAYORGA, Emilio. “Sergio Oksman’s ‘O Futebol’ Links Family, Soccer” In **Variety**. 10 de Agosto, 2015. Disponível em: < <https://variety.com/2015/film/festivals/sergio-oksman-carlos-muguiro-o-futebol-notes-of-the-other-a-story-for-the-modlins-1201566250/> > Acesso em: 19/12/2019.

MOURINHA, Jorge. “Este pai não sabe como ser pai e este filho não sabe como ser filho” In **Ípsilon**, jornal Publico. 22 de outubro, 2015. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2015/10/22/culturaipsilon/noticia/sergio-oksman-deixa-o-tempo-passar-em-o-futebol-1712027> > Acesso em: 19/12/2019.

NEVES, Lucas. “Sérgio Oksman bate bola com o pai em filme apresentado em Locarno” In **Folha Ilustrada**. 12 de Agosto, 2015. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1667479-sergio-oksman-bate-bola-com-o-pai-em-filme-apresentado-em-locarno.shtml> >. Acesso em: 19/12/2019.

OKSMAN, Sergio e MUGUIRO, Carlos. “Sinopse de O futebol” In Excertos de entrevista divulgado pelo **Intituto Moreira Salles — IMS**. Disponível em: < <https://ims.com.br/filme/o-futebol/> > Acesso em: 19/12/2019.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera: Subjective Cinema and The Essay Film**. Nova Iorque: Wallflower Press. 2009.