

**O documentário (re)inventa a cidade:  
uma análise de *Sábado à Noite* (2007)**Rodrigo Capistrano<sup>1</sup>

*No documentário somos atravessados pelas incertezas do real, a vida ordinária, do imprevisto, do improvável, do indiscernível, do inusitado. A regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final desse caminho.*  
(César Guimarães e Ruben Caixeta)

Ivo Lopes Araújo, diretor de *Sábado à Noite* (2007), tem se notabilizado como um dos principais fotógrafos do cinema brasileiro. Conciliando seu trabalho autoral com a direção de fotografia, ele assina a referida função em vários filmes, tanto curtas como longas-metragens<sup>2</sup>. Ivo Lopes iniciou suas realizações em audiovisual no final da década de 90, quando saiu de Fortaleza para estudar cinema no Rio de Janeiro. Nesse período desenvolveu vários vídeos que foram importantes para a afirmação dos seus trabalhos futuros, “descobriu sua vocação pela fotografia, e desenvolveu o tema típico de sua filmografia: a precariedade do encontro.” (IKEDA, 2011).

Seu retorno ao Ceará e a parceria estabelecida com outros cineastas que naquele momento desenvolviam suas atividades na cidade de Fortaleza, seria fundamental para o surgimento de um coletivo de realização, o Alumbramento. Hoje, o grupo<sup>3</sup> se firmou como uma produtora, atuando principalmente na organização dos filmes desse grupo de cineastas<sup>4</sup>. Uma grande característica na sua atuação sempre foi o grau de inventividade

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

<sup>2</sup> Podemos mencionar, dentre outros: *O Grão* (2009), de Petrus Cariry, *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, *Céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, *Vigias* (2010), de Marcelo Lordello, *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., e *Linz – quando todos os acidentes acontecem* (2012), de Alexandre Veras.

<sup>3</sup> A grande quantidade de obras realizadas pela Alumbramento também impressiona, sendo dezenas de trabalhos assinadas pelo grupo em apenas seis anos de existência. No universo dos coletivos de realização e das produtoras independentes em audiovisual do país, a Alumbramento tem demarcado um espaço importante, reinventando os modelos de produção e realizando filmes em parceria com grupos e cineastas de outros estados. Esses contatos tem se estendido entre várias fronteiras, envolvendo principalmente os estados de Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. Trata-se de uma rede colaborativa de realização audiovisual, onde as trocas são cada vez maiores e afastados dos padrões hierarquizados e notadamente mercadológicos do modelo industrial.

<sup>4</sup> Desde a sua criação, o coletivo não possuía um número fechado de representantes. Hoje, na condição de produtora, a composição do grupo gira em torno principalmente de seis realizadores, que organizam e

e formas colaborativas na feitura dos filmes. Nessa perspectiva, *Sábado à Noite* ocupa destacada importância, consolidando o grupo que dali se formou.

O filme parte de um dispositivo<sup>5</sup> aparentemente simples: na rodoviária de Fortaleza, uma pessoa da equipe solicita uma carona para um casal. Ele apresenta a ideia de fazer um filme sobre percursos pela cidade e outros futuros deslocamentos a serem realizados dessa mesma maneira, se tratando de “um documentário que vai passar na TV Cultura”. O que parecia ser um filme restrito a uma lógica já anunciada de imediato, transforma-se a partir da recusa da carona. Dessa forma, *Sábado à Noite* parte em busca de encontros, numa Fortaleza um tanto solitária e desprovida de *glamour*. Esse contato com os passageiros é realizado por Armando Praça<sup>6</sup>, onde na ficha técnica do filme ele assina como o responsável pela “abordagem e sedução”. Ao longo de todo o processo ele desempenharia essa função, sua presença é constante no material bruto da obra, tanto em imagens quanto em sons, nos diálogos que realiza com outros personagens. Mas Armando Praça não retorna. Ele concretiza essa função narrativa para o filme logo na primeira sequência da rodoviária. Ali aconteceria o único diálogo de *Sábado à noite*.

No documentário contemporâneo brasileiro tem sido uma constante a realização de filmes com um dispositivo claramente delimitado, anunciando de imediato as “regras do jogo”. Eduardo Coutinho é um defensor costumaz dessa premissa. Em filmes como *O fim e o princípio* (2005) e *Moscou* (2009) o dispositivo logo se apresenta: no primeiro, sem personagens ou pesquisas prévias definidas, o realizador e sua equipe partem para o sertão da Paraíba em busca de boas histórias. No segundo é delimitado um prazo para ensaiar uma peça de Tchekov. Podemos observar algo semelhante no desenvolvimento desses processos fílmicos em vários outros trabalhos, como em *Rua de mão dupla* (2000) e *Acidente* (2005), obras realizadas por Cao Guimarães, sendo o segundo co-dirigido por Pablo Lobato, *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), de Paulo

---

impulsionam a maioria das atividades: Luiz e Ricardo Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, Ivo Lopes Araújo e Caroline Louise. Maiores informações: [www.alumbramento.com.br](http://www.alumbramento.com.br).

<sup>5</sup> O termo dispositivo é aqui empregado como um conjunto de intenções previamente recortadas pela equipe do filme. Um mecanismo criado para indicar regras na busca da obtenção de um controle fílmico.

<sup>6</sup> Realizador cearense com vários trabalhos desenvolvidos nos últimos anos. Formado pelo Colégio de Realização do Instituto Dragão do Mar, seus curtas de maior destaque foram *Parque de diversões* (2002), *O amor do palhaço* (2005) e *Mulher Biônica* (2008). Nos últimos anos tem trabalhado com direção de atores, colaborando em filmes de vários cineastas.

Sacramento, nos filmes intitulados “documentários de busca”<sup>7</sup>, como *33* (2004), de Kiko Goifman e *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro, *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, dentre outros.

As regras delimitadas por um dispositivo que supostamente serviria para a obtenção de um controle fílmico, na verdade servem ao descontrole, realizando um jogo que geralmente privilegia o acaso e se abre para muitas descobertas durante o desenvolvimento do processo. Em 2011 tivemos a realização, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e São Paulo, da mostra *Cinema Brasileiro – anos 2000, 10 questões*. A exibição de muitos filmes e a realização dos respectivos debates contribuiu para traçar um painel de algumas das características mais presentes e pertinentes no cinema brasileiro da última década. Uma das questões apontadas pela equipe de curadoria foi “Obra em processo ou processo como obra?”, que contou com o texto no catálogo de Cléber Eduardo:

Dispositivo e processo. Essas foram duas palavras e conceitos centrais da última década do cinema brasileiro, principalmente em seu segmento documental (mas não só). A centralidade organizadora da enunciação transferiu-se, progressivamente, para um esquema criativo gerador de algum descontrole. Esse cultivo da instabilidade, desestabilização dos pressupostos, é provocado por uma regra, um método, que parte de determinadas limitações de procedimentos para gerar situações não programadas. (...) Temos uma relação produtiva entre cinema e vida, uma abertura a imprevistos, um se deixar afetar pelo processo, a ponto do processo ser tema ou ser a própria obra, de forma explícita, como uma espécie de jogo com prazos e ordenação das peças. No entanto, o autor, depois de jogar com o imprevisto na filmagem, retoma o controle na montagem, propondo relações, ou uma programação posterior à filmagem. (2011: 62)

A partir do abandono do dispositivo, *Sábado à noite* se autoriza ao fracasso, ao irrelevante, se lança ao estranhamento, onde não se sabe ainda o que será produzido. Permitir como método de atuação o próprio descontrole é a operação proposta. É nesse esvaziamento de definição, nessa crise de enunciação, que o filme está ancorado. Os realizadores ficam à deriva dos acontecimentos. E nós, espectadores, ficamos a mercê de uma câmera que caminha pela cidade.

---

<sup>7</sup> Expressão cunhada por Jean-Claude Bernardet (2005), onde os cineastas realizam uma espécie de jogo, não sabendo se os seus objetivos serão atingidos. O próprio processo de filmagem serve como base investigativa e os realizadores se confundem com os próprios personagens da trama. No caso de *33* o diretor Kiko Goifman faz às vezes do filho adotivo que se propõe a encontrar a mãe biológica, e em *Um Passaporte Húngaro*, a diretora Sandra Kogut, brasileira descendente de húngaros, procura obter a nacionalidade e o passaporte húngaros.

Essa aposta nos percursos, no ato de caminhar como algo mais importante que o próprio destino de chegada, é a tônica de outros filmes da Alumbramento. A comparação mais imediata é com o longa-metragem *Estrada para Ythaca*<sup>8</sup> (2010). Nele, a estrada e os caminhos incertos se constroem enquanto espaços privilegiados. Nesses momentos de passagem são onde os encontros acontecem. E parece ser essa a principal maneira desses personagens e realizadores garantirem uma interação com o mundo. Só assim a invenção dos espaços e a fabulação acontecem, a partir das conexões imprimidas, nos encontros que possibilitam criação. O paradoxo é que em *Sábado à Noite* o encontro não chega a se estabelecer. A carona recusada no início do filme seria o momento mais propositivo para que ele pudesse ser efetivado. Porém, depois disso, temos apenas tentativas sem muito êxito. Ou melhor, acontece quase uma rejeição desses encontros. Consideramos que a ausência de diálogos contribui para que eles não se desenvolvam. Mas essa atitude fugidia da câmera também é sentida em outras situações.

No plano da interna da casa, vemos duas personagens: uma senhora que lava a louça na cozinha e uma jovem que atravessa a sala e senta-se ao lado da câmera. Elas parecem mais próximas da equipe. Percebemos um gato correndo cruzando a sala, um plano de um quarto da casa, um rádio que é ligado deixando a potente voz de Nina Simone preencher o espaço. Ali fica estabelecida uma relação maior de intimidade. Mas depois, a música é cessada. Vemos uma estante com alguns bibelôs e um pequeno livro que muito se assemelha ao Novo Testamento, uma TV ligada com uma imagem quase indiscernível e uma cadeira vazia. O som se desnaturaliza e nos faz lembrar do barulho do mar. Essa constituição sonora se intensifica aos poucos e invade a próxima imagem: temos agora um plano mais aberto com outra televisão localizada numa extremidade do quadro iluminando o novo espaço. As várias cadeiras, geladeiras, garrações de água e cartazes de propaganda colocados na parede denunciam que estamos num bar ou mercadinho. Mais uma vez, é negada a possibilidade de se construir um encontro

---

<sup>8</sup> *Estrada para Ythaca* é fruto de um processo coletivo de quatro realizadores. Luis e Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes assinam praticamente todas as funções da equipe de realização do filme: direção, elenco, roteiro, som, fotografia, produção e edição. O filme conta a história de quatro jovens que embarcam numa viagem para a fictícia Ythaca, em busca de realizar uma última homenagem ao amigo que morreu. Em 2011, os quatro cineastas assinariam a direção coletiva de outros dois longas: *Os monstros* e *No lugar errado*.

efetivo.

Numa entrevista, Ivo Lopes comenta a realização dessa sequência da interna da casa, descrevendo que esse foi um dos momentos mais interessantes do filme no que diz respeito a relação estabelecida com os personagens, mas reconhece que, no processo de edição, a intenção era criar outra atmosfera:

Ela convidou a gente pra ir, e chegamos lá todos muito cansados, já acabados mesmo, todo mundo meio desarmado. E foi um processo diferente: a gente entrou, ela fez um café pra gente, ficamos lá conversando besteira, e só depois a gente começou a filmar umas coisas. Foi um momento de se render: uma trégua pro mecanismo, pro filme. Esquecer um pouco do filme e embarcar na figura, seguir com ela. E pra mim é o momento mais bonito do filme, mais poético – não de linguagem, mas de relação. É quando o filme acontece: a gente entrar às 4 horas da manhã na casa de uma figura que estava trabalhando na beira-mar, que abriu as portas da casa dela pra gente, que acordou todos os filhos dela pra nos apresentar. Foi um momento onde a relação foi possível, onde houve uma generosidade entre pessoas. (...) Se dentro da casa daquela senhora a gente conseguisse imprimir a mesma sensação dos exteriores, então valeria a pena. Por exemplo, a gente tem muita fala dela, mas tiramos tudo, deixamos só a música, a televisão, aquela filha dela que vem andando na direção da câmera, se senta. E acaba mesmo sendo surpreendente. Porque como o acaso era algo que a gente queria na filmagem, isso também teria que valer na montagem. (In: OLIVEIRA, 2008)

O que parece ser decisivo em *Sábado à Noite* é a manutenção de uma certa ordem sensorial. O contato mais importante que a equipe busca é com a cidade e com aquilo que a cerca, não importando muito se o foco são as pessoas ou objetos ou se as cenas acontecem em locações externas ou internas. Nessa atmosfera somos convidados a embarcar, num registro de um mundo que não é tão claro, não estabelece relações óbvias, nem procura definições precisas.

Os encontros mais sólidos aconteceram no plano extrafílmico. Nos chama atenção de maneira proeminente as nuances de como essa obra foi concebida e o que ela produziria depois. Mais do que profissionais que ocupavam atividades distintas, temos aqui um encontro efetivo de pessoas que possuem muitas coisas em comum. É uma unanimidade entre os representantes da Alumbramento que a realização de *Sábado à Noite* serviu de embrião para o coletivo que nasceria depois. Trata-se de um filme de amigos. Segundo Giorgio Agamben:

Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *con-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o

próprio fato de existir, a própria vida. É essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política. (2009: 92)

Essa é a condição de existência imprimida por aquela equipe de realizadores. Pensar o lugar do indivíduo e suas formas de operação nesse mundo passa necessariamente por um efeito de ação coletiva. São nos encontros, na amizade e no lazer que construímos sentidos e ideias de ruptura (HALL, 1982). O grupo enxergaria a cidade de Fortaleza como um potencializador de trocas e de possibilidades de alteridade, articulando o trabalho, a vida e as práticas cotidianas. Essa garantia de liberdade, experimentações e performances marcou a própria escritura de atuação desejada e construída pelos participantes da Alumbramento ao longo dos seus primeiros anos de existência enquanto coletivo de realização audiovisual. Essa convergência social, técnica e estética que configurou as premissas de atuação do coletivo, continuam pautando os desejos e atitudes dos atuais representantes da produtora Alumbramento. No texto de apresentação do site do grupo, lemos:

O que nos une é a vontade de criar juntos. Somos artistas e queremos viver da nossa arte. (...) com o tempo vimos como era importante o compartilhamento de responsabilidades e uma organização que amparasse as nossas realizações. Somos uma produtora, precisamos encontrar maneiras de fazer os nossos filmes e viver deles. Isso significa trabalho diário, muito suor e muita persistência. E no final do dia ainda precisamos ter as mesmas convicções. E claro, a maior convicção de todas: sem os filmes não somos nada. Aí é fácil afirmar o que somos: cineastas! E o que fazemos: filmes!<sup>9</sup>

O importante aqui é menos pensar as mudanças que aconteceram ao Alumbramento no decorrer da sua curta trajetória, do que toda uma conjunção de fatores que em dado momento produziu uma intensidade que se desdobrou em filmes. Melhor dizendo, a razão maior da existência dos coletivos de realização artística parte da vontade em estabelecer um espaço de práticas e trocas culturais a partir da generosidade com o outro e com o espaço que aquelas pessoas vivem e atuam. Se possível, investindo também nas dimensões afetivas, catalizando e desenvolvendo as energias necessárias para desembocar em práticas efetivas de transformação e resistência. Queremos aqui reafirmar a importância do seu surgimento, a partir principalmente da realização do

---

<sup>9</sup> Disponível no site da Alumbramento em: <http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>. Último acesso: 30/03/2013.



filme de Ivo Lopes Araújo.

Michel de Certeau afirmou que “o memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar” (1998: 190). Esse é um dos desafios de *Sábado à Noite*. Conhecer a cidade de Fortaleza e suscitar acontecimentos, penetrar nos seus espaços, descobrir seus ritmos e a dinâmica de seus múltiplos tempos são as possibilidades buscadas. O cinema ensaístico, o privilégio aos planos-seqüência e a fotografia em preto-e-branco também marcam a obra. Sem as cores, as formas e a arquitetura de Fortaleza são destacadas. A opção pelo P&B desnaturaliza a cidade até para quem julga conhecê-la. Realizador e espectadores vivem uma experiência parecida: conhecer e, ao mesmo tempo, reinventar a cidade, apontando possibilidades de fabulação e criação de mundos. Nas palavras de Cezar Migliorin:

A cada seqüência temos a sensação da existência de uma cena desabitada, pronta para ser ocupada, recriada. *Sábado à Noite* é o final de uma semana e um filme de abertura; os espaços e silêncios não são mudezas, mas espaços virtuais, lugares em que a *polis* se reconstrói, se reorganiza. A cidade como espaço de possíveis não é assim, nem um espaço que pode ser habitado por falas e discursos já organizados, nem por gestos e movimentos que ocupam a imagem. As pessoas estão ali, mas antes delas, a cidade como possibilidade. (MIGLIORIN, 2009: 08)

Outro acontecimento extrafílmico importante de *Sábado à Noite* foi a preparação e efetivação da primeira exibição pública da obra na cidade de Fortaleza. Em abril de 2007 o Cine São Luiz, último e imponente sobrevivente dos cinemas de rua da cidade<sup>10</sup>, localizado na praça mais importante do centro de Fortaleza, foi o palco para uma exibição que contou com a presença de mais de mil pessoas. As estratégias de divulgação do evento foram eficientes. Consistiu em centenas de cartazes espalhados pelos muros da cidade, entrevistas nas rádios, espaços conquistados nos principais cadernos de cultura dos jornais de grande circulação local e um slogan direto e, ao mesmo tempo, misterioso: “um filme sobre Fortaleza”. Ao final da sessão, uma pequena festa no próprio saguão da entrada do cinema e distribuição gratuita de doses de cachaça completou o acontecimento<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> No momento de finalização desse artigo, o cinema encontra-se fechado e com promessas de reformas pelos órgãos governamentais responsáveis. O prédio tombado pelo patrimônio histórico hoje abriga, em alguns dos seus andares, a sede da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - SECULT.

<sup>11</sup> Outro filme assinado pelo coletivo de realização Alumbramento teve uma estratégia de divulgação semelhante. *Praia do Futuro* (2009) também levou um público expressivo ao Cine São Luiz em julho de 2009, contando ao final da sessão com um show da banda Cidadão Instigado na Praça do Ferreira, local onde fica situado o cinema.

Se em *Sábado à Noite* os movimentos da cidade são percebidos nas pessoas, nos carros, nos sons e até nas luzes dos postes, temos aqui outra forma de interação. Dessa vez ela é ativa, no contato direto, pondo em movimento a própria cena cultural de Fortaleza. Mas essa apresentação pública concretizou outro ato de resistência: o filme ocupou o espaço de um cinema histórico da cidade para suscitar a partir daí um debate sobre linguagem e as condições de realização para o audiovisual.

A recepção do filme foi polêmica. Após a referida estratégia de lançamento, a obra acabou chamando atenção de críticos locais e/ou espectadores que acompanharam sua exibição. Alguns tacharam *Sábado à Noite* de hermético, voltando suas atenções para a forma narrativa pouco usual para o que normalmente se espera de um documentário, outros chegaram a centrar o poder da sua crítica em torno do prêmio que o filme recebeu do edital público Doc-TV<sup>12</sup>. Lemos na reportagem intitulada *Estranho sábado*, do Jornal *O Povo*:

Burburinho na cidade. Tem assunto novo rondando o círculo cultural de Fortaleza. Após uma concorrida sessão de pré-estréia, no antigo Cine São Luiz, o filme *Sábado à Noite*, do cearense Ivo Lopes Araújo, está dando o que falar. Financiado pela terceira edição do programa de fomento DOC TV, ele foi apresentado em primeira mão para os conterrâneos no último dia 21. Ao mostrar sua versão do que seria uma noite de sábado qualquer na capital cearense, Ivo acabou capitaneando uma discussão sobre os limites entre o documentário e a ficção, o uso de dinheiro público para produções independentes e a experimentação de linguagens na TV. (QUEIRÓS, 2007)

Por trás de alguns dos debates dessa natureza, encontra-se cristalizada a tradicional concepção de representação. Principalmente em se tratando de um documentário, a expectativa criada pela maioria dos espectadores é buscar certezas sobre o mundo, que ilustrem a realidade dentro de um perfil objetivo e, preferencialmente, informativo. Os planos de *Sábado à noite* geralmente longos, sem uma linha narrativa delimitada e com grande investimento numa ordem sensorial, faz

---

<sup>12</sup> O DOCTV foi um Programa do Ministério da Cultura de fomento à produção de documentários para a TV Pública, executado pela Secretaria do Audiovisual do MINC, com participação da ABEPEC, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, Fundação Padre Anchieta/ TV Cultura de São Paulo, Empresa Brasil de Comunicação/ TV Brasil e Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas. O edital foi responsável pela viabilidade orçamentária e conseqüente realização de inúmeras obras audiovisuais em todos os estados do país. Na edição do DOC-TV em que *Sábado à Noite* foi contemplado, o prêmio foi de 100 mil reais. Algumas pessoas chegaram a questionar se o filme merecia receber tal prêmio, outros queriam saber detalhes sobre onde o dinheiro foi aplicado.



com que o filme seja classificado como um documentário não-convencional. Outras expressões utilizadas para definir o filme de Ivo Lopes Araújo são *cinema experimental* e *cinema de vanguarda*. Segundo o pesquisador e realizador Carlos Adriano, “Esses termos aplicavam uma metáfora militar (*avant-garde*) e científica (experimental), demarcando a vocação de avanço e o espírito de pesquisa, a militância e a investigação” (2003: 02).

Uma parcela das tentativas de buscar classificar um filme como experimental gira em torno da negatividade. As obras que não estejam inseridas nos padrões de uma narrativa convencional, que se contraponham as regras do cinema clássico ou que seja marcadamente anticomercial, poderiam entrar no rol dessa denominação. Isso apenas reflete os limites e a falta de autonomia de um conceito que muitos tentam definir a partir daquilo que ele recusa. Não obstante a validade do esforço dos críticos que buscam essas conceituações, acreditamos que esses termos são meras convenções. Com efeito, causam polêmicas e não são aceitas por muitos realizadores. Nas palavras do cineasta Peter Kubelka<sup>13</sup>:

Não gosto de ser chamado cineasta experimental e não gosto que meu cinema seja chamado experimental, que é um terreno depreciativo criado pela indústria para os que fazem cinema normal. É como a poesia – você não chama Joyce ou Pessoa de poetas experimentais. Eles são poetas. E nós somos cineastas. E então há os comerciantes, os industrialistas. Eles deveriam carregar o nome especial, não nós. Nós somos normais – e escrevemos a história do cinema. (*apud* ADRIANO, 2003: 01)

A pesquisadora Guiomar Ramos desenvolve outro caminho para pensar os filmes experimentais: “(...) o que é experimental no filme documentário pode ser verificado na maneira pelo qual o cinema serve como um registro livre de uma caneta sobre um papel.” (2006: 270) A constatação da liberdade associada à própria lógica do conceito, nos faz lembrar a expressão *cinema de poesia*, consagrada por Pier Paolo Pasolini. O cineasta italiano desenvolveu essa noção a partir dos estudos da “função poética” da linguagem de Roman Jakobson e dos escritos sobre montagem de André Bazin. Para ele, o *cinema de poesia* oscila entre a objetividade e a subjetividade,

---

<sup>13</sup> O austríaco Peter Kubelka é um diretor da chamada segunda fase das vanguardas cinematográficas, localizada historicamente no pós-2ª guerra mundial. Realizou uma obra que visava a abstração, trabalhando com elementos de ordem sensorial e poética, em filmes essencialmente não-narrativos.

evidenciando na construção cinematográfica o estilo e as opções estéticas do cineasta. Para Pasolini, a montagem não poderia eliminar a chamada poética da realidade. Porém, sendo derivado desse real, o cinema seria também fruto da intervenção do cineasta sobre o mesmo.<sup>14</sup>

Percebemos esses traços em *Sábado à noite*. A montagem é percebida, sentida a cada instante pelo espectador, a visualidade empregada na fotografia em P&B privilegia as formas das pessoas, objetos e da arquitetura da cidade, construindo por vezes uma superfície poética que aponta para uma quase abstração. Nesse sentido, e estando longe de um consenso acerca dessas categorias, acreditamos que pensar filmes como *Sábado à noite*, requer a quebra da rigidez dos conceitos, convocando para o diálogo a liberdade das descobertas da experimentação e da poesia. Esse “velho” debate sobre o cinema atender aos interesses e expectativas da maior parte dos espectadores, voltaria no referido episódio de lançamento do filme. Desconectado dos propósitos de agradar ao grande público, o filme de Ivo Lopes promove essa recusa lidando com as imagens e sons daquela cidade de maneiras diversas. Nas palavras do próprio realizador:

Claro que tem muita coisa que eu queria ter colocado no filme, e que talvez o deixassem até “mais interessante”, que tinham mais apelo. Mas quando eu colocava diálogos, por exemplo, sempre se perdia esse registro de um outro mundo, essa atmosfera “subaquática” caía muito, acabava caindo em alguma questão social, e a gente viu que não cabia. A descoberta tinha que ser nossa, e também de quem estava assistindo. A ideia era que a gente se desapegasse dos nossos conceitos, da nossa moral, e isso é uma das coisas que mais dificulta a recepção do filme, porque não há muito no que se apegar. Não é um filme sobre isso ou sobre aquilo, e a gente optou por isso, um filme onde não houvesse muitos conceitos a que se agarrar, onde nenhuma leitura fosse óbvia. (In: OLIVEIRA, 2008)

Ivo Lopes encontra-se mais interessado em exercitar essa cartografia de sensações, pensar os possíveis de Fortaleza, ativando a dimensão produtiva do presente, mas também operando e se relacionando com o passado em suas múltiplas tessituras.

---

<sup>14</sup> Apesar da expressão *cinema de poesia* ter sido consagrada apenas na década de 60 nos escritos de Pasolini, podemos afirmar que seus testemunhos existiram em todas as épocas da história do cinema. As primeiras vanguardas dos anos vinte foram precursores. O filme *Entr'acte* (1924) de Francis Picabia e René Clair, e o clássico surrealista de Luís Buñuel *O cão andaluz* (1929) são exemplos disso. Vários filmes realizados por Maya Deren e Jean Cocteau, ainda na década de 40, também são notórios representantes do cinema de poesia. Além disso, em 1958, ainda antes da expressão ficar conhecida pelos escritos de Pasolini, o cineasta espanhol Luís Buñuel intitulou uma palestra de “Cinema: instrumento de poesia”.

Esse é um importante gesto afirmado pelo filme. Nessa relação de aproximação e distanciamento com o tempo vivido, que se faz o contemporâneo:

Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem se adequa a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. Mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009: 21)

Não uma adesão absoluta para os problemas e questões do presente. *Sábado à Noite* acaba assumindo um desejo de mudança e de criação sobre esse tempo. E também, sobre essa cidade que se apresenta como um produto de experiências subjetivas e coletivas.

Lembramos aqui dos filmes realizados na segunda metade dos anos vinte do século passado. Ainda nessas primeiras décadas da história do cinema importantes trabalhos foram realizados no intuito de mostrar a rotina das grandes cidades do mundo. Identificar a aproximação do filme cearense com essas chamadas “sinfonias da cidade”<sup>15</sup> é possível, porém, essa associação não é tão óbvia quanto parece. Na maioria das vezes, os realizadores dos clássicos filmes citados ilustravam o desenvolvimento econômico e as grandes transformações estruturais que as cidades enfrentavam. Existia um efusivo sentimento de grandiosidade e progresso, numa realidade que eles tinham acabado de se deparar. *Sábado à noite* poderia ter optado por esse caminho. Fortaleza também teve um aumento vertiginoso nas últimas décadas, talvez a cidade que mais cresceu das grandes capitais brasileiras. Mas Ivo Lopes e sua equipe não têm interesse em abordar esse percurso. A Fortaleza que acompanhamos em imagens e sons nega informações precisas e esconde seu próprio rosto. Corroborando com a afirmação que o documentário contemporâneo “(...) não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe” (MIGLIORIN, 2010: 10), então podemos dizer que *Sábado à noite* reconstrói uma determinada realidade a partir de uma experiência

---

<sup>15</sup> Destacamos o seguinte conjunto de obras: *Rien que les heures* (1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti, mostrando Paris, foi o considerado precursor desses filmes; *Berlin, Sinfonia da Metrópole* (1927), de Walther Ruttmann, é o mais reconhecido e ilustrativo dentro dessa referida proposta fílmica; *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, retratando algumas cidades soviéticas, principalmente Moscou, foi o mais admirado com o passar das décadas pela já comentada ousadia estética empreendida pelo realizador; *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929), dos cineastas húngaros Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeni, inspirado principalmente no filme de Ruttmann, é um clássico nacional do cinema mudo.

proposta pelos realizadores.

Entre as semelhanças com os chamados filmes da sinfonia das cidades temos a prévia demarcação temporal. Se em *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, o diretor Walther Ruttmann apresenta a cidade num suposto período de um dia, iniciando seu filme no amanhecer com a chegada do trem e terminando com a explosão dos fogos de artifício na madrugada de uma agitada vida noturna, Ivo Lopes dá início ao seu percurso por Fortaleza no começo da noite. Será apenas nas primeiras luzes de um domingo que vai nascer, que sua caminhada chegará ao fim. São exatamente essas duas seqüências, limitadas nesse arco temporal que aproxima os planos de abertura do filme e o seu fechamento, que percebemos a referência mais direta às chamadas sinfonias da cidade das vanguardas nos anos vinte.

Dentro de um automóvel as luzes do início de uma noite já são anunciadas nos postes de iluminação e nos faróis dos outros veículos. A velocidade e as mudanças das paisagens ao fundo proporcionadas por um meio de transporte, bem como os planos da estrada em movimento desestabilizando nossa percepção visual, nos remetem ao filme de Ruttmann, na chegada do trem numa Berlim que ainda dorme. Esse movimento incessante dos carros e das luzes voltará ao longo de todo o filme de Ivo Lopes. Ainda na rodoviária, logo depois da recusa da carona, o relógio marca pouco menos de sete e meia da noite. Esse objeto retornará mais duas vezes em outros espaços, a primeira num esvaziado restaurante, onde a câmera acompanha um casal de namorados, a segunda numa importante praça do centro da cidade. Ali, na já mencionada Praça do Ferreira, num dos últimos planos do filme, o relógio mais uma vez denuncia a suposta temporalidade percorrida pela equipe de *Sábado à noite*. Às cinco horas da manhã Fortaleza está quase totalmente parada. No centro comercial da metrópole vemos as imagens das lojas fechadas e das portas cerradas, ruas desertas e um vigia que cochila.

Acordados no centro de Fortaleza estão apenas os pombos que se alimentam de coisas na rua e a equipe de *Sábado á noite*, imersos no silêncio e na solidão da cidade. A câmera começa a perseguir os pombos, afugentando alguns e acoçando outros. Uma nova corrida acontece ao lado dos postes da praça, procurando movimento em suas luzes. As buscas desesperadas daquelas imagens querem permitir que realizadores e espectadores se percam nelas, causando efeitos que carregam algo de caótico e singelo,

possuindo o interesse explícito em desenvolver uma sensorialidade. A forte badalada do relógio da praça, anuncia que está amanhecendo. No próximo plano do filme ouvimos uma conhecida música. Logo percebemos que se trata de um rádio carregado no colo do vigia. Na voz de Roberto Carlos, ouvimos: “Pare, pense. Olhe que esse dia já vem. Pare, pense. Olhe que esse dia já vem.” O homem desliga o rádio, retira seu colete de trabalho e vai embora. Ainda acompanhamos mais dois planos da lenta alvorada que vem se aproximando naquela praça.

Aquele espaço, facilmente reconhecível por quem ali já passou, fica muito próximo do local de origem da cidade. Fortaleza tem o seu marco de fundação bem perto da referida praça e colado ao mar, trecho que já foi o principal local de saída e de chegada, junto ao porto e da antiga ponte metálica. Mar que carrega grande carga de simbologia direta e indireta, para pensar a respeito de partidas e de regressos. Se o percurso do filme havia tido início na rodoviária, não parece ser à toa escolher o amanhecer naquela praça para encerrar *Sábado à noite*. No registro de mais uma noite que chega e que depois vai embora, o centro de Fortaleza parecem ser o único espaço capaz de, ao mesmo tempo, libertar e ancorar.

Temos aqui um filme que carrega a multiplicidade de uma cidade não no sentido quantitativo das suas diversidades, mas nas próprias conexões qualitativas estabelecidas a partir da sua heterogeneidade. *Sábado à noite* é um documentário que resiste porque se desenvolve a partir da força afirmativa dos processos de subjetivação individuais e coletivos, tanto na materialidade da obra quanto no seu plano extrafílmico. Obra audiovisual aberta, disposta a documentar o espaço ainda não ocupado, ainda não institucionalizado, calcada na imprevisibilidade e nos desvios promovidos pelo acaso, numa cidade onde suas cores ainda precisam ser imaginadas.

#### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. “Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

EDUARDO, Cleber. “Obra em processo ou processo como obra?”. In: VALENTE, Eduardo (org.) **Catálogo Cinema Brasileiro – anos 2000**, 10 questões. Rio de Janeiro: Revista Cinética e Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

HALL, Stuart. “Subcultures, cultures and class”. In: HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony. **Through rituals: south subcultures in Post-war Britain**. Great Britain: Open University Set Book, 1982.

IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Sem Editora, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. **Negando o conexionismo**: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **Entrevista com Ivo Lopes Araújo**. [23 de Janeiro de 2008]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artentrevistaivo.htm>. Último acesso: 30/03/2013.

QUEIRÓS, Amanda. **Estranho Sábado**. Jornal O Povo [01 de maio de 2007]. Disponível:  
<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2007/05/01/noticiasjornalvidaarte,691592/estranho-sabado.shtml>. Último acesso: 30/03/2013.

RAMOS, Guiomar. “Documentários experimentais?” In: MACHADO, Rubens Jr.; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (orgs.) **Estudos de Cinema Socine VII**. São Paulo: Annablume, 2006.

ROSA, Carlos Adriano J. **Um guia para as vanguardas cinematográficas**. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>. Último acesso: 30/03/2013.