

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA EXPECTATORIEDADE DO
DOCUMENTÁRIO *SÃO SILVESTRE*

Karen Sales Bortolini (mestre) - UTP

Resumo: Este artigo corresponde à análise da estética, forma e estilo presentes no filme documentário brasileiro *São Silvestre*, dirigido por Lina Chamie, de 2013. Longa metragem trata da corrida de rua de longa distância mais tradicional do país, realizada anualmente na capital paulista. O que desperta interesse em se fazer um estudo sobre a estética fílmica, é o fato de que *São Silvestre* não conta com diálogos, falas, nem a presença de um narrador como em estilos de documentários clássicos produzidos no Brasil. A obra guia o espectador basicamente pelas imagens-câmera, sejam as captadas pelo protagonista ao utilizar uma *steadicam* fixada a ele enquanto corre, quanto as captadas por outros sujeitos, formatos embasados pelas teorias de Fernão Pessoa Ramos. Os significados, portanto, são promovidos ao aliar estas imagens aos sons. Elementos que permitem situar este documentário em um estilo poético e performático. O estudo também conta com conceitos de *mise-en-scène*, ou seja, todos os elementos dispostos no filme, noções sobre estilo e as opções estilísticas feitas pela diretora, além de trazer questões sobre a forma fílmica, conceitos estes fundamentados por David Bordwell.

Palavras-chave: documentário, estética, estilo, forma

Abstract: This article corresponds to the analysis of the aesthetics, form and style present in the Brazilian documentary film *São Silvestre*, directed by Lina Chamie, of 2013. Long film deals with the most traditional long distance street race of the country, held annually in the city of São Paulo. What arouses interest in doing a study on film aesthetics is the fact that *São Silvestre* does not have dialogues, speeches, or the presence of a narrator as in the styles of classic documentaries produced in Brazil. The work guides the viewer basically by the camera-images, are those captured by the protagonist when using a steadicam fixed to him while running, as those captured by other subjects, formats based on the theories of Fernão Pessoa Ramos. Meanings, therefore, are promoted by allying these images to sounds. Elements that allow to situate this documentary in a poetic and performatic style. The study also has concepts of *mise-en-scène*, that is, all elements arranged in the film, notions about style and the stylistic options made by the director, and bring questions about the film form, concepts based on David Bordwell.

Key-words: documentary, aesthetics, style, form

0. Introdução

O artigo presente aborda a análise da estética fílmica do filme documentário brasileiro *São Silvestre*, dirigido por Lina Chamie, que trata da corrida de rua de longa distância mais tradicional do país, realizada desde o início do século na capital paulista.

Um fato curioso, que despertou o interesse em se fazer um estudo sobre seus elementos estéticos, é que ele se difere dos documentários tradicionais. Sem presença de voz *over*, depoimentos ou diálogos, *São Silvestre* guia o espectador principalmente pelas imagens promovidas pela câmera captadas pelos sujeitos no percurso da prova, e pelos sons, sejam eles ruídos, pouquíssimas palavras e músicas presentes na diegese fílmica ou adicionadas à trilha sonora.

Para tanto, são levados os apontamentos de Viana (2012) ao fazer uma análise fílmica. É necessário dotar-se de um olhar muito mais complexo, pois o filme pode despertar diversas interpretações. Portanto, para estudar um filme é necessário fundamentar-se de rigor teórico e técnico. “O filme para ser analisado precisa ser definido e decomposto, isto é, a análise do filme pressupõe sua definição e decomposição em seus elementos constituintes”. (VIANA, 2012, p. 19)

Destarte, a produção deste artigo conta com conceitos acerca das imagens-câmera, ou seja, aquelas promovidas pelo aparato; e, por conseguinte, do sujeito-da-câmera, aquele quem as capta. No filme, é interessante fazer esta análise, pois elas são captadas tanto por sujeitos corredores que não podem ser vistos e promovem imagens subjetivas, quanto pelo protagonista do filme, o ator atleta Fernando Alves Pinto. Ele percorre os 15km de percurso da corrida com uma *steadicam* fixada ao tórax com lente virada para ele próprio.

Ao abordarmos a relação da câmera com uma situação efetiva de mundo, eludimos, para poder realçar com mais ênfase, uma determinação central: o fato de que a câmera, em recuo ou se inserindo como presença mais ou menos interferente, é necessariamente manipulada por um sujeito, em maior ou menor distância dela. Não se trata de um detalhe técnico, mas de algo que determinará, em seu núcleo, o posterior processo de fruição. A relação da câmera com o sujeito que detona seu mecanismo (pois a câmera é uma máquina) constitui a alma, o umbigo da representação na forma de imagens-câmera em movimento. (RAMOS, 2012, p. 77)

Como o artigo é voltado à análise da forma, as opções estéticas da diretora foram minuciosamente observadas. Bordwell (2008) lembra que foram as instituições culturais e sociais que ditaram estas normas de apreciação e estudo sobre as artes: forma e conteúdo.

Para isso, foram necessárias pesquisas sobre teorias aplicadas ao cinema, partindo do início dos conceitos de formato e de estilo. A *mise-en-scène*, ou seja, todos os elementos dispostos dentro do universo fílmico também foram observados.

Ao levar em conta que o filme guia o espectador pelas imagens e sons firmemente relacionados.

1. O início

Com 1h20min de duração, o filme *São Silvestre*, de Lina Chamie (2013), foi captado na cidade de São Paulo, na data simbólica da realização da prova, 31 de dezembro. As primeiras imagens são do estilo subjetivo e mostram apenas os raios solares incidindo sobre o asfalto que provavelmente será a pista onde será realizada a prova. Nota-se que a forma como são produzidas estas imagens-câmera tem a intenção de parecer que o espectador também percorre o trajeto, pois o ponto de vista dele é o mesmo do que o do atleta, que é também o sujeito da câmera, provavelmente de estilo Go-pró pelo formato da imagem promovida pela lente grande angular e pela percepção de portabilidade do equipamento. A abertura do filme promove reflexão sobre a intencionalidade da diretora, incluindo as opções estéticas, pois, a cena inicial é uma das principais, ao ser responsável por despertar interesse e causar expectativa no espectador. “Se a cena inicial apresenta uma situação-problema interessante, ou imagens belas, trilha sonora instigante, então abre boas possibilidades de o filme ser apreciado e chamar a atenção desde o início”. (VIANA, 2012, p.22)

Ramos (2012) explica que os estudos acerca das imagens-câmera, ou seja, aquelas promovidas pelo sujeito da câmera se intensificaram no período pós-guerra, entre 1940 a 1950, quando psicólogos se interessaram em aprender as condições de percepção. Ele utiliza de conceitos de intensidade para explicar a imagem obscena de Bazin, aquela que delimita a “espessura da imagem-câmera” em decorrência do sujeito que a sustenta. A obscenidade basiniana também oferece a singularidade do fato e dá a ele um diferencial, decorrente do retraimento da câmera na circunstância do mundo.

A imagem-câmera, ao aderir ao transcorrer pela presença do sujeito-da-câmera, oscila em um eixo de intensidade, que vai da imagem ordinária (câmeras de vigilância, por exemplo) à imagem do extraordinário (no limite, as imagens da morte ou do sexo reais). Na imagem obscena basiniana, o eixo da intensidade oscila fortemente na direção da singularidade (só se morre uma vez, diz Bazin), contradizendo seu modo de exibição e reprodução ordinária para a fruição presente do espectador. (RAMOS, 2012, p. 43)

À luz de Mitry, *apud* Ramos (2012), a imagem seria uma forma, espécie de Gestalt, fundada para articular mundo e espaço frente a nossa percepção. Mitry considera elementos vistos por Bazin como “‘grau zero’ da estilística cinematográfica”, como: profundidade-de-campo, plano sequência, *travelling*; pois, para ele apresentam a função de estruturar o espaço para gerar significação.

Já Laffay, *apud* Ramos (2012) aborda a imagem-câmera pelo viés de que ela não exprime somente o presente, mas sim a arte do presente, o que tenciona a narrativa. “Encontra-se de presente, na imagem-câmera, a tensão entre a expressão de uma experiência efetiva como sujeito-da-câmera e sua articulação por procedimentos estéticos diversos”. (RAMOS, 2012, p. 110) Este sujeito promoveria duas situações: aquela gerada pela sua vivência com o aparato e como ambos se inserem para promover fruição ao espectador.

Entre os tipos de imagem-câmera o autor destaca uma delas, a que explora a relação entre estas situações citadas. Uma vez que o sujeito é quem incorpora a imagem, ele está sobreposto ao espectador, pois este se remete àquele.

Como espectador, remeto-me a minha própria experiência daquilo que, na circunstância da tomada, sustentou, então, o sujeito-da-câmera. Remeto-me à experiência que, agora, surge na forma da imagem de mim (ou da minha experiência) para mim. Remeto-me àquilo que, na continuidade de cada plano, corresponde efetivamente à forma com contornos reflexos/bidimensionais do que aconteceu. Por ter vivido, pessoalmente, como sujeito-da-câmera, ou como sujeito que a ele se oferece e interage na tomada, o que a imagem agora me mostra, tenho sobre essa imagem uma forma de ‘saber’ que outras imagens me negam. Tenho aquilo que o sujeito-da-câmera, que não sou eu, jamais teve e que o espectador (...) lhe debita precariamente em procedimentos de projeção afetiva: a experiência concreta de meu ser na singularidade que o situa no mundo, na sensação interna de suas emoções, de sua memória, daquilo que, de uma maneira mais ampla, designamos por viver. (RAMOS, 2012, p. 114)

A experiência de vida, neste caso quando se trata do sujeito-da-câmera, que a seguir ver-se-á que pode ser incorporado também pelo personagem do filme em estudo, pode promover composições artísticas, através das imagens geradas por ele. Estas, por sua vez têm a peculiaridade de dar forma aos elementos dispostos tais quais representa. E, ao tratar dos elementos dispostos em cena, é impossível não falar em *mise-en-scène*. Como esta teoria está relacionada diretamente ao estilo empregado em um filme, pois tratam de

opções de como e o que deve entrar em cena, será destinada uma seção neste artigo para maior aprofundamento e outro para tratar especificamente das questões de estilo, pois ambos são fundamentais para os resultados estéticos.

2. *Mise-en-scène*

Apesar de, por muito tempo a *mise-en-scène* ter sido ignorada por muitos teóricos em detrimento das reflexões sobre a montagem, ela passou a ser objeto de estudo com a chegada do cinema sonoro. Bordwell (2008) trata tanto desta teoria quanto da *mise-en-shot*, ou seja, a apresentação das ações por meio da imagem fílmica, pois através deste conceito é que se pode verificar a gama de opções estilísticas. Já a *mise-en-scène* conta com um repertório de técnicas que podem estar aliadas à análise poética de um filme. Ao ter conhecimento destes componentes cênicos é possível um aprofundamento na experiência da recepção. Para o autor, este é um dos termos mais polivalentes ao se tratar da estética fílmica. Expressão que surgiu do teatro significa “meter em cena”, portanto implica tudo o que está disposto na tela, e sua disposição e direção são responsáveis por promover significados. Ela compreende enquadramento, iluminação, posicionamento da câmera, a forma como os atores compõem o quadro, figurino e a como a ação se desenvolve. Elementos que foram analisados no filme *São Silvestre*.

Com a função não somente fornecer experiências visuais, a *mise-en-scène* é responsável pela retenção das mensagens fílmicas, pois de acordo com Borwell e Thompson (2003) as memórias melhores gravadas são aquelas centralizadas nela. Esta associação imediata com os elementos dispostos em cena estão relacionadas aos anseios que o espectador tem em julgá-los pelos padrões do realismo. No caso de *São Silvestre* esta identificação é possível, pois aquele espaço existe, aquele evento existe, aquele ator protagonista – que apesar de ser um ator – é “realmente” um atleta, caso contrário não conseguiria completar os 15km, aquelas pessoas todas em cena são corredores “reais”, os sons diegéticos (e os extradiegéticos são verossímeis), as dificuldades e sensações representadas pelos personagens também dão caráter de “realidade”. “Insistir rigidamente no realismo para todos os filmes pode nos cegar para a vasta gama de possibilidades da *mise-en-scène*”. (BORWELL e THOMPSON, 2003, p. 207)

Mas, os autores ressaltam que limitar um filme somente a questões do realismo pode empobrecer a *mise-en-scène*, pois o uso da fantasia na narrativa fílmica se faz

presente desde seu desenvolvimento por George Méliès, um dos mestres pioneiros do cinema. Os elementos dispostos na cena podem ser manipulados pelo cineasta para se provocar determinados efeitos. É por meio dessa manipulação que ele pode despertar interesse, curiosidade. Ao somar características expressivas, no processo de montagem, pode-se dar um tom emocional às sequências de planos.

Ainda que o *corpus* do estudo deste artigo seja um documentário, e, que, portanto, não conta com um cenário, as luzes naturais presentes, as cores sejam do cinza do céu ou aquelas que foram manipuladas na edição, por exemplo, os atores sociais e o atleta-ator também desempenham funções específicas e estilísticas, e foram pensados propositalmente para gerar determinado efeito. Um estilo um tanto diferente dos documentários convencionais.

3. Estilo e forma

A análise das opções descritas nas cenas seguintes é fundamental para melhor entender sobre o estilo. André Bazin, quando escreveu a história do estilo cinematográfico formulou um sistema de estética embasado nos elementos fotográficos da sétima arte. Então, ele distinguiu os cineastas entre aqueles que acreditam na imagem e os que creem na realidade, este último estilo adotado por Lina Chamie, ao produzir um filme documentário com cuidados estéticos.

Para Bordwell e Thompson (2013) o estilo é a maneira como os cineastas utilizam-se das técnicas em todo o sistema fílmico. Os produtores, logo, são classificados em grupos estilísticos, ou seja, conforme a regularidade de técnicas presentes em seus trabalhos. O estilo, portanto, resulta do combinado de escolhas, mas, que apesar de produzir significados, ele pode chamar atenção por si só, e realçar aspectos emocionais.

Por isso, o espectador sofre impacto sobre o estilo, e, independente de estar consciente disso ou não, cria expectativas sobre ele. “Como outros tipos de expectativa, as expectativas estilísticas derivam de nossa experiência do mundo em geral (as pessoas conversam, não gorjeiam) e de nossa experiência do cinema e de outros veículos. O estilo cinematográfico específico pode confirmar, modificar, tapear ou desafiar nossas expectativas”. (BORWELL e THOMPSON, 2013, p. 475)

Bordwell (2008) salienta que analisar o estilo do filme é interessante, pois ele faz parte do conteúdo, o que nos afeta através das técnicas do cinema.

Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos empreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. (BORDWELL, 2008, p. 58)

Ele classifica as funções de estilo. Uma delas é detonar o campo de ações, outra é determinar a descrição de locais e personagens, suas motivações, apresentar os movimentos e qualidades expressivas. Pessoas e objetos são bombardeados pelo estilo. São estas funções que geram qualidades de sentimento. O estilo também pode gerar significados abstratos ou conceituais, quando simbólico. Assim como no filme analisado, Bordwell (2008) salienta que a simbologia pode surgir pelo uso de cores, iluminação e música.

Ou ainda, o estilo pode cumprir uma função decorativa, quando ele opera por si mesmo. Neste caso, exige do espectador a interpretação e retenção dos elementos por meio das potencialidades cinematográficas. No caso de *São Silvestre*, uma obra que não conta com diálogos, o estilo é de decoração, com padrões abstratos. Independente da função do estilo, todas elas promovem ganhos do receptor e que determina os níveis de experiência fílmica.

Ao levar em conta que os espectadores vinham ao cinema dotados de percepções cognitivas os diretores desenvolveram técnicas para afetá-los. Por exemplo, para conduzir o espectador a manter foco na expressão dos personagens, passaram a usar primeiros planos, como em *São Silvestre*, para assim, compartilhar de seus sentimentos.

Estilos de filmes modernos e pós-modernos mostraram mudanças estéticas, que podem ter sido ocasionadas por atualizações da tecnologia e da indústria e a relação do cinema com a sociedade. Filmes de estilo moderno apresentam aspectos fugazes e rapidez cinética. Elementos, tais quais os percebidos, como imagens de trânsito, monumentos e montagem rápida são características da modernidade. Solucionar um problema, assim como a representação da chegada em uma corrida, é a causa do desenvolvimento do estilo.

Como os estilos podem ser adotados e opcionais, muitas vezes têm suas regras desafiadas. Assim, como a diretora, o artista faz experimentos, que podem fugir ou não

da norma, conforme aponta Bordwell (2008). “Escolhas estilísticas são livres, mas não necessariamente deliberadas e os diretores não precisam apreender grandes meditações sobre as maneiras como atingem seus resultados”. (BORDWELL, 2008, p. 328)

Os estudos sobre estilo em geral situam-se no campo da história da arte e da musicologia. Mas a estilística do cinema é estudada pela história e estética do cinema e surgiram das inovações decorrentes da montagem soviética, proposta por Eisenstein e os teóricos do formalismo, que exploravam sobre a potencialidade poética do filme. Seus teóricos pioneiros a analisar a forma fílmica foram Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, os impressionistas franceses e os diretores da montagem soviética. O interesse pela estilística decaiu somente na década de 1980, quando se arrefeceram as ambições estéticas dos diretores.

Bordwell (2008) afirma que os estudos sobre estilo são poucos e quando surgem são voltados à semiótica. Um dos motivos está relacionado ao fato de que pesquisadores e estudantes creem que o cinema é um mais produto cultural do que uma peça artística.

As oportunidades de estudar a estética do filme têm se multiplicado – pelo vídeo e pelo acesso maior aos arquivos, às coleções privadas e a eventos de restauração (...), e também pela American Cinémathèque de Los Angeles. Ao mesmo tempo, os diretores continuam a explorar a forma e o estilo. O surgimento do cinema da Ásia nos anos 1980 e 1990 – Hong Kong, Taiwan, China, Japão, Coreia, Tailândia e Cingapura – é a tendência regional mais evidente, mas trabalhos surpreendentes emergiram também na Europa. (BORDWELL, 2008 p. 345)

Já na segunda cena do filme as opções estilísticas podem ser percebidas ao notar apenas o som diegético de passadas para que ocorra a transição da primeira cena para esta. Bordwell e Thompson (2013) definem como sons diegéticos aqueles presentes dentro do universo fílmico, portanto esta é sua fonte. Em São Silvestre, não só o som das passadas é diegético, como os ruídos das ruas, as palavras emitidas pelo protagonista, enfim tudo o que estiver dentro do mundo da história. Já os não diegéticos, ou extra-diegéticos são aqueles provenientes de fora deste mundo, como os efeitos sonoros, e as músicas acrescentadas na edição. Portanto, independente de estarem dentro da cena ou colocados nela, os sons podem ser classificados em três tipos: fala, música e ruídos ou efeitos.

Nesta cena instala-se o primeiro fato curioso do filme. As imagens do asfalto dispõem-se em diagonal na tela, mostrando apenas o chão e as pernas de um sujeito atleta não identificado. A imagem continua sendo torcida aos poucos até ficar praticamente de ponta-cabeça, com intenções claramente estéticas que recorrem ao longo do filme. Novamente os raios solares incidem quando, após um corte apenas parte do atleta é mostrado no em um canto da cena. As imagens subjetivas intercalam-se com a imagem do corredor. O som que antes era apenas das passadas, ganha um aliado, um compasso quase rítmico da respiração do personagem. Respiração e passadas seguem com o início de uma trilha compondo uma espécie de cadência. Imagens distorcidas, câmera em primeira pessoa e tremida, ocupação dos espaços, são recursos utilizados para promover um “mergulho” do espectador na cena. “A imagem pode ser borrada, deformada, descolorida, sem valor documental, ela procede, por sua gênese, da ontologia do modelo, ela é o modelo”. (RAMOS, 2012, p. 21)

O autor atenta que a partir da metade do século XX, no período do documentário moderno, o sujeito da câmera, a elaboração artística, seja visual ou cênica, passaram a ganhar atenção. Esta presença do sujeito-da-câmera, para ele, seria uma espécie de agente de comoção, ao vermos o resultado do que ele configurou sobre a vida. “(...) a presença do sujeito-da-câmera gruda em nosso cotidiano, no modo que a vida tem de transcorrer na sucessão ordinária do presente, sempre sucessiva na graça do acontecer”. (RAMOS, 2012, p. 110)

Corseul (2009) Stella *apud* Bruzzi, em *New Documentary: A Critical Introduction*, afirma que as narrativas utilizadas em documentários contemporâneos são do estilo autorreflexivas, pois questionam suas maneiras de se representar. Já o pós-moderno possui a narrativa característica de questionar o realismo presente no documentário, mas que a busca do “real” seria impossível, “pois o documentário ‘afirma-se’ na relação dialética entre aquilo que almeja o que potencializa, de forma que o documentário revela as tensões entre a sua busca pelo autêntico modo de representação do factual e a sua impossibilidade”. (CORSEUL. 2009, p. 106)

As imagens podem ser planejadas e ainda improvisadas ou provocadas, chamadas por ele de imagens-quaisquer, são aquelas tremidas, fora de foco. “A imagem-qualquer,

ao ser trabalhada artisticamente, cinematograficamente, pode resultar em obras-primas do cinema documentário”. (RAMOS, 2012, p.109)

Mesmo estas podem promover estatuto estético, o que se transforma em objeto de questionamento por parte do autor, pois como poderíamos avançar em estudos sobre estilística quando a imagem precária é referência? Mas afirma que ela pode ser mais intensa do que muitas outras planejadas estilisticamente. “A beleza da imagem precária é a beleza da natureza em sua forma de se constelar pelo movimento e pela duração no mundo, que comove o que de belo há em nossa sensibilidade ao senti-la em seu estar no mundo”. (RAMOS, 2012, p. 109)

Ao tratarmos da forma é interessante analisarmos todas as partes do filme, que ao serem unificadas, são moldadas em padrões. Bordwell e Thompson (2013) definem forma como o sistema de relações entre estas partes, ou seja, é ela que dá sentido ao conjunto de elementos filmicos. Os elementos estilísticos aplicados com técnicas cinematográficas contribuem para promover forma como: a maneira como a câmera se move, as cores e a música. Os autores elencam as técnicas em *mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som.

O resultado sugere um sistema total percebido pelo espectador frente a uma obra, em que cada componente atua sobre o receptor. Ele acaba envolvido com a forma do trabalho artístico. Portanto, ao se relacionarem nota-se que ela não está isolada de outras experiências, e sim, que estas guiam nossas expectativas.

Então, pode-se dizer que a maneira como vivenciamos a forma pode ser determinada por nossos sentimentos. “É em primeiro lugar e acima de tudo, o aspecto dinâmico da forma que mobiliza nossos sentimentos. Expectativas, por exemplo, estimulam a emoção. Criar uma expectativa sobre ‘o que vai acontecer depois’ é investir um pouco de emoção numa situação”. (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 118)

É a forma de *São Silvestre* que faz prender atenção do espectador, prever eventos, criar uma noção de todos ao assimilar partes, e sentir algo frente a esse todo. As opções estilísticas e formais de Lina Chamie foram feitas com intenção de causar efeitos específicos, pois não existe receita pronta para se despertar determinadas emoções.

Ao estudarmos forma é comum pensá-la como contrário de conteúdo. “Isso sugere que um poema, uma música ou um filme são como um jarro. Uma forma externa, o jarro,

contém algo que poderia estar igualmente contido numa xícara ou num balde”. (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 112) Mas, há de se atentar que é ela que promove a organização filmica, quando os elementos e as imagens afetam-se entre si. Estas partes assumem novo valor atribuído a elas e passam a ter função no todo. Não são somente as imagens que dão forma a um filme, a combinação de material sonoro cria padrões recorrentes.

4. Desfecho

Nos planos que antecedem o fim do filme, a imagem promovida pelo sujeito da câmera começa a tremer cada vez mais, proporcionando efeito câmera. Um fato curioso e talvez coincidente seja que o tempo do longa-metragem remete ao tempo médio que um atleta leva para cumprir o percurso, sugerindo uma representação do tempo “real” da corrida.

A música e a rapidez das tomadas, processo decorrente da montagem, dão um ar de expectativa e suspense, despertando a seguinte pergunta no espectador: a prova está acabando? Ele vai conseguir terminar? Um participante grita “vou completar”, garantindo que realmente estes são os quilômetros finais. Somente música, céu cinza, árvores, e gotas de chuva sobre a lente compõem alguns segundos de cena. As imagens das passadas sobre um grande volume de água mostram que o mau tempo foi incessante durante todo o percurso. Os corredores começam a passar pelas estruturas laterais da chegada e a música clássica intensifica. “A montagem efetua sobre o material do filme a mesma operação que a morte efetua sobre nossa vida. A morte é, para Pasolini, o que dá sentido a nossa vida. A morte efetua, numa frase particularmente feliz, uma fulgurante montagem da nossa vida” (RAMOS, 2012).

É a montagem que nos faz causar a impressão de começo, meio e fim, ao assistirmos a um filme, ainda que o cinema conte com independência da ordem cronológica em que os fatos são dispostos em cena. É ela, com seus *raccords* de espaço e tempo, entre outras imagens que fugiriam do contexto de realidade objetiva ou ainda as que promovem subjetividade – com a ubiquidade do espectador – assim como neste filme em que a estrutura cinematográfica assemelha-se ao sonho.

Imagens de *close up* das expressões faciais demonstram a satisfação e a superação dos participantes ao estarem próximos a completarem o percurso. Ao cruzar a linha de

chegada a imagem de Fernando passa a ganhar cores, possibilitando perceber que sua camiseta era amarela. A música some e troca de lugar com a voz do narrador. Ao fundo da cena, o relógio e pórtico de chegada, grandes símbolos da corrida. Fernando desacelera os passos, caminha devagar e sorri. A imagem é totalmente embaçada, pois o vidro está suado. A música retorna, desta vez mais suave, com um trecho como se fosse o fim de uma grande peça de orquestra. O amarelo toma conta de toda a tela, apenas com o letreiro *São Silvestre*, em vermelho.

Um detalhe cuidadoso ao fim do filme é a forma como se apresentam os créditos. Eles tremem ao mesmo ritmo que o som de uma respiração, e, ao dar “vida” às letras parece que as elas também são corredoras.

5. Considerações finais

O presente estudo possibilitou perceber que análise fílmica pode ser feita por diferentes vieses, incluindo esta, que envolve um olhar minucioso sobre os elementos promotores de estética fílmica. A produção do artigo permitiu notar que as análises podem ser feitas tanto de forma quanto de conteúdo.

Ao perceber os elementos que dão forma fílmica, verificou-se que elas estão atreladas às opções de imagens e sons, muito expressivos e significativos no documentário *São Silvestre*, não decorrentes de diálogos. De mesmo peso também estariam as imagens sustentadas ou complementadas por opções estilísticas de sons.

Ao assistir ao filme, com os conceitos de estilo, forma, estética e *mise-en-scène* foi possível observar recursos que vão ao encontro das intencionalidades de Lina Chamie ao adotar determinadas posturas tanto referente à maneira como ela resolveu dispor das imagens, quanto o tratamento dos elementos sonoros presentes.

Os conceitos estudados também possibilitam tanto ao leitor quanto ao pesquisador o conhecimento sobre as técnicas empregadas. Assim, possibilita um olhar mais apurado acerca dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica, mais precisamente àqueles relacionados à forma, ao estilo e à estética empregadas tanto pelo diretor quanto manipuladas na pós-produção, no processo de montagem. As teorias e conceitos abarcados podem ser aplicadas para filmes documentários, de ficção ou os chamados híbridos.

Referências

- BORWELL, David. **Figuras traçadas na Luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do Cinema: Uma introdução**. Campinas: USP, 2013.
- CORSEUL, Anelise Reich (et al), (organizadores). **Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: UFSC, 2009.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.
- VIANA, Nildo. **Cinemas e mensagem: análise e assimilação**. Porto Alegre: Asterisco, 2012.