



Heróis Caídos: Terceiridade Humana e Drama Social nos Documentários sobre Fórmula 1¹

Rafael Duarte Oliveira VENANCIO²

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O presente artigo busca analisar, no aspecto da imagem fílmica, os documentários de arquivo sobre a Fórmula 1 em seus primórdios garagistas (pré-1950 ao fim da década de 1970). Para isso, serão analisados três documentários recentes sobre grandes pilotos da categoria, a saber: Jack Brabham, Graham Hill e Juan Manuel Fangio. Utilizando a teorização de Gilles Deleuze acerca da imagem-movimento e seus aspectos semióticos, o objetivo aqui é ver que a cadeia de significação provocada pela reedição de imagens de arquivo provoca a construção de um argumento que ressalta mais o lado humano dos pilotos do que os seus feitos enquanto esportistas consagrados.

Palavras-chave: Mídia Esportiva; Fórmula 1; Documentário; Imagem-movimento

Ao comentar a venda de um *Bugatti Type 57SC Atlantic*, de 1936, por 40 milhões, Ferreira Gullar a explica através de uma possível aura estética que envolveria o carro, tal como se fosse um quadro. Assim, tal como se contrariasse Walter Benjamin, afirma que “a aura que envolve esse ou aquele objeto – seja um quadro ou um automóvel – depende de fatores muito diversos, que tanto pode ser a qualidade estética, sua condição de objeto raro ou extravagante, como a história ou lenda que o envolva” (GULLAR, 2010).

Longe de entrar na polêmica filosófica levantada por Gullar – já que essa particularidade pode ser explicada através da conceituação de uma simulação aurática provocada pelo “fascismo da forma” (BENJAMIN, 1994a, p.194-6) –, a constatação acima mexe com um dos existenciais da necessidade de contar histórias acerca do mundo do automobilismo.

Bugattis, Ferraris, Mercedes e Talbot-Lagos só se tornam signos de fama em si não apenas porque há os carros e pilotos lendários, mas porque há espectadores e trovadores que testemunham, registram e difundem os feitos do campo automotor. Eis

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Esporte, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e graduado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela ECA-USP. Bolsista de Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: rdov1601@yahoo.com.br.



aqui a mídia esportiva – nas suas mais diversas vertentes, indo da comunicação oral até a Internet – e o seu papel crucial.

É desse campo muitas vezes desmerecido nas análises midiáticas – por considerá-lo de segunda mão, tal como o velho mote de que “jornalismo esportivo não é jornalismo” – que o presente artigo versará nas próximas páginas. O que interessará aqui é como os atuais documentários – em sua maioria, de televisão – sobre a época garagista da Fórmula 1 – ou seja, dos antecedentes da primeira temporada em 1950 até 1971, quando Bernie Ecclestone compra a *Brabham*, iniciando a época do *big business* – retratam os seus maiores pilotos.

Para isso, serão analisados três documentários, a saber: (1) *When we were racing*, feito e veiculado pela Australian Broadcasting Company, em 2009, sobre Jack Brabham; (2) *Graham Hill: Driven*, de Mark Craig e veiculado pela BBC Four, em 2007-08, sobre Graham Hill; e (3) *Racing Through Time: Juan Manuel Fangio*, da ESPN Classic Sport e World Wide Entertainment, em 2002, sobre Juan Manuel Fangio.

O escopo teórico de análise fílmica no qual o presente artigo se baseia é aquele proporcionado por Gilles Deleuze, especialmente a noção de *imagem-movimento*, que possui clara influência da semiótica de C. S. Peirce, especialmente no que toca às categorias universais, ou seja, a Primeiridade, a Segundidade e a Terceiridade.

Dessa forma, antes de prosseguir para a análise do *corpus* proposto de documentários sobre a época garagista da Fórmula 1, vamos detalhar um pouco mais do campo de inserção, do objeto e do arcabouço teórico abarcado pela presente exposição.

Documentários de Arquivo e a Imagem-movimento

Filmes feitos filmes, os documentários de arquivo possuem a peculiaridade de misturar a questão da captação/apuração com a edição tão explicitamente. A captação aqui não é de entrevistas, de filmar situações ou mesmo de atuar (tal como realizar “passagens”) diante de uma câmera, mas sim de buscar, no “arquivo”, imagens que serão o tijolo principal para a trama documental que se pretende construir.

No limite, podemos pensar que se faz imagem da imagem, onde a edição e a reedição de antigos conteúdos é o ponto crucial. Filmes que foram feitos para outra finalidade – tal como, por exemplo, na área da mídia esportiva, transmissões ao vivo – são fragmentados e suas cenas ressignificadas para fazerem parte de um outro todo.

É nisso que reside a importância de se estudar a imagem de arquivo e a interferência ressignificadora que a nova edição implica nela, tal como uma tradução



interdiscursiva ou, até mesmo, intersemiótica. Daí reside a necessidade de se adotar um arcabouço teórico de análise fílmica que busque a primazia da imagem no cinema. Vemos, então, que Gilles Deleuze acreditava que o cinema é uma forma de pensamento, onde não há pensamento conceitual, mas sim por imagens. “Daí a primeira grande tese de Deleuze ao elaborar uma classificação das imagens cinematográficas: o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo, as primeiras caracterizando o cinema clássico, as segundas, o cinema moderno” (MACHADO, 2009, p. 247).

Para essa tarefa, Deleuze se utiliza da classificação de Peirce para elaborar seus conceitos retirados de uma reflexão calcada nas três teses de movimento de Henri Bergson, a quem Deleuze destina a paternidade tanto da imagem-movimento quanto da imagem-tempo.

Dessa forma, a imagem-movimento – que é a que aqui interessa devido ao caráter do objeto fílmico da reflexão – recebe características das categorias universais traçadas por Peirce que são, tal como foi dito, a Primeiridade, a Segundidade e a Terceiridade.

Começamos pela Primeiridade. Em um breve resumo em suas *Conferências sobre Pragmatismo*, Peirce (1980, p. 25) resume a Primeiridade ou Categoria-Primeiro enquanto “a Ideia daquilo que é independente de algo mais. Quer dizer, é uma *Qualidade de Sensação*”. Uma explicação mais elaborada é que a Primeiridade

corresponde a tudo aquilo que é imediatamente positivo em si mesmo, sem nenhuma relação ou necessidade de representação. São as qualidades puras (enquanto elas próprias e não enquanto representadas na mente). A primeiridade pura está presente em todas as coisas, pois é a fonte primitiva, necessariamente incorporada, em tudo o que existe ou se distribui. Ela é indefinida, fresca, original, espontânea, livre e vívida (ROMANINI, 2006, p. 81).

A Primeiridade da imagem-movimento, para Deleuze, é a imagem-afeição. Uma imagem-afeição é, por exemplo, o grande plano de um rosto ou a cena de um precipício. Deleuze a bem explica com uma cena de *A Caixa de Pandora* (1929), de G. W. Pabst:

Há Lulu, a lâmpada, a faca do pão e Jack o Estripador: pessoas supostamente reais com caracteres individuados e papéis sociais, objetos com as suas utilidades, conexões reais entre esses objetos e essas pessoas, em suma, todo um estado de coisas atual. Mas há também o brilho da luz na faca, o gume da faca sob a luz, o terror e a resignação de Jack, a meiguice de Lulu. Isso são puras qualidades ou potencialidades singulares, puros “possíveis” de certo modo (DELEUZE, 2009, p. 159).



No entanto, o mundo da Primeiridade da imagem-movimento, que é a imagem-afeição, é um mundo idealista que não combina com aquilo que designamos no início do presente texto enquanto “fascismo da forma”. Ora, para Walter Benjamin (1994a, p. 195), o “fascismo da forma” é o movimento onde “todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra”.

Guerra essa que é ressaltada em seu caráter técnico, maquínico, logo estético. Isso é bem exemplificado pela frase de Marinetti (*apud* BENJAMIN, 1994a, p. 195) de que “a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano”. Eis aqui o homem-máquina, tão comum nas poesias de Álvaro de Campos, por exemplo.

É essa reação a tudo que representa uma Primeiridade afetiva, ou seja, aquilo que se coloca enquanto pulsão, ação, é o nosso interesse quando falamos do nosso objeto filmico, ou seja, nada mais nada menos que corridas de carros: a competição esportiva de homens-máquinas.

Segundidade: A Imagem-Ação da Corrida, Carros e Pilotos

Assim, após passar pela primeira reflexão aqui proposta, conseguimos identificar a imagem das corridas de carro, do automobilismo: a imagem-ação. Ora, a imagem-ação é, simplesmente, a segundidade da imagem-movimento. Para explicitar isso, retornemos às categorias universais propostas pela semiótica peirciana.

Ora, para Charles S. Peirce (1980, p.25), a Segundidade ou Categoria-Segundo “é a Ideia daquilo que é, como segundo para algum primeiro, independente de algo mais, em particular independente de *Lei*, embora podendo ser conforme uma *Lei*. O que é dizer, é *Reação* como um elemento do Fenômeno”. Uma definição mais clara é que a Segundidade

é qualquer experiência irracional do mundo, em que um objeto se apresenta de maneira pungente, sem considerar nossa vontade ou expectativa. É puro choque (o “outward clash”), um “isto” sem qualificação, pura individualidade. A segundidade pura envolve sempre resistência, reação, força bruta, compulsão, interrupção, intrusão. Em 1885, Peirce encontrou sua melhor definição de segundidade genuína na filosofia escolástica de Duns Scotus, que define a *Haeceitas* como um “aqui e agora” (*hic et nunc*) da experiência (ROMANINI, 2006, p. 82).

O interessante é que Gilles Deleuze identifica o documentário como um campo fértil para o desenvolvimento e predomínio da imagem-ação fílmica. O exemplo está aqui com o “pai” do documentário, Robert Flaherty e seu *Nanook of North* (1922):

É igualmente preciso que Nonouk e a foca se afrontem num mesmo plano. Esta lei do binômio já não concerne SS’, nem SA, mas A por si mesmo. O duelo não é aliás um momento único e localizado da imagem-ação. O duelo baliza as linhas de ação, marcando sempre simultaneidades necessárias. A passagem da situação para a ação é acompanhada portanto por um encaixe de duelos uns nos outros (DELEUZE, 2009, p. 229-230).

Há no trecho acima a referência a uma forma básica de montagem no cinema: o SAS’, ou seja, situação-ação-outra situação. Ou seja, a Segundidade da imagem-movimento provoca, na trama fílmica, uma hipertrofia da ação, tal como nos duelos do *western*, ou até mesmo no surgimento daquilo que Deleuze chama de *pequena forma*: ASA’, ação-situação-outra ação.

Não é difícil encontrar no presente *corpus* exemplos dessa segundidade que é a imagem-ação. Primeiro, um exemplo banal de hipertrofia da ação nas imagens automobilísticas: a câmera parada em uma curva de uma corrida, tal como vemos nos *stills* de *Racing Through Time: Juan Manuel Fangio*:



É fácil notar aqui que a situação (o espaço da curva) “some” em sua importância signica para a ação, ou seja, o duelo de se fazer a curva realizado, individualmente, pelos carros 18 – a *Maserati* de Fangio (1º *still*); 24 – a *Ferrari* de Raymond Sommer (2º *still*); 28 e 34, respectivamente, as *Maseratis* de Prince Bira (Príncipe Bira do Sião) e de Benedicto Campos (3º *still*) no IV Gran Premio di San Remo (1949).

O que importa aqui é a própria ação, o movimento de se fazer a curva e não a situação estática, espacial. Os “duelos” (i.e. os carros fazendo a curva) vão passando diante do olho da câmera sem precisar ter mudança espacial, fazendo cumprir fílmicamente a primeira tese de Bergson sobre o movimento que Deleuze (2009, p. 13)



define como “o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer”.

Já acerca da *pequena forma ASA*, ela se encontra mais clara em edições clássicas de corridas de Fórmula 1. Um belo exemplo está em *Graham Hill: Driven*:



No primeiro *still*, temos a ação: Graham Hill fazendo uma curva. Ao fim da ação, vemos a situação (2º *still*), uma imagem frontal de Hill dirigindo. É interessante notar como aqui a situação se caracteriza tal como uma imagem-afeição, sendo um belo exemplo do que Peirce classifica enquanto degeneração da categoria da Segundidade: a Primeiridade da Segundidade.

Uma boa definição de Primeiridade da Segundidade é que ela “corresponde à existência de algo em si mesmo; sentimento de *alteridade* que invade uma mente” (ROMANINI, 2006, p. 82). Isso é bem observado na imagem de situação, pois ela provoca uma separação, um surgimento de um Outro ao carro em alta velocidade: o próprio rosto humano do piloto, dissociando a ação do Homem-máquina que é o carro de competição em corrida.

No entanto, surge uma outra ação (3º *still*) que é a linha de chegada, demarcada por um ágil “bandeirinha”, que inicia a ação antes mesmo do carro entrar no quadro. Eis, novamente, a força bruta, individualizada, da ação restaurando a Segundidade na imagem-movimento. Isso que identificamos nas imagens das corridas de automóveis é exemplificado por Gilles Deleuze através dos filmes d’ *O Gordo e o Magro* (1926-1945):

Gordo e Magro são a imagem-ação, o duelo perpétuo com a matéria, com o meio, com as mulheres, com os outros e um com o outro; eles souberam decompor o duelo, quebrando toda a simultaneidade no espaço para a substituir por uma sucessão no tempo, um soco para um, depois um soco para o outro, de tal maneira que o duelo se propaga ao infinito e que os seus efeitos aumentam por lances em crescendo em vez de se atenuarem por cansaço. Resta que o Magro (Laurel) é como o 1 do par, o representante afetivo, aquele que desatina e



desencadeia a catástrofe prática, mas dotado de uma inspiração que lhe permite passar através das armadilhas da matéria e do meio; ao passo que o Gordo (Hardy), o 2, o homem de ação, é tão falho de recursos intuitivos, está tão abandonado à matéria bruta, que cai em todas as armadilhas das ações cuja responsabilidade assume e em todas as catástrofes que o Magro desencadeou sem cair ele próprio nelas (DELEUZE, 2009, p. 292).

Vemos, então, que a imagem-ação é a essência, também, da imagem de automobilismo. No entanto, se é isso que é observado na corrida filmica *per se*, não é bem isso que encontramos nos documentários de arquivo que reelaboram essas imagens em novas imagens. Eis aqui o domínio da Terceiridade e de um próprio que encontramos no nosso *corpus* de documentários sobre a Fórmula 1 garagista.

Terceiridade: O Argumento da Imagem-Mental do Drama Humano

Sabemos que a Terceiridade abarca “as ideias de representação, mediação, ordem, generalidade, lei, hábito, necessidade e inteligência” (ROMANINI, 2006, p. 83). Sua relação com as demais categorias instaura uma espécie de dialética:

Peirce insiste no seguinte ponto? Se a primeiridade é “um” por si mesma, a segundidade dois e a terceiridade três, é forçoso que, no dois, o primeiro termo “retome” à sua maneira a primeiridade ao passo que o segundo afirma a segundidade. E, no três, haverá um representante da primeiridade, um da segundidade, e o terceiro afirmará a terceiridade. Há portanto não simplesmente 1,2,3, mas 1,2 em 2 e 1, 2, 3 em 3 (DELEUZE, 2009, p. 290).

Dessa forma, no escopo da imagem-movimento, tal como imagem-ação instaura uma afirmação perante a imagem-afeição, a Terceiridade da imagem-movimento fará o mesmo acerca das demais. A essa Terceiridade da imagem-movimento, será dado o nome de imagem-mental. Um exemplo disso ocorre nos Irmãos Marx (1935-1949):

Os Marx, por fim, são o 3. Os três irmãos repartem-se de forma tal que Harpo e Chico estão quase sempre juntos, surgindo Groucho por sua vez para entrar numa espécie de aliança com os outros dois. Considerados no conjunto indissolúvel dos três, Harpo é o 1, o representante dos afetos celestes, mas já também das pulsões infernais, voracidade, sexualidade, destruição. Chico é 2, é ele que se encarrega da ação, é dele a iniciativa, o duelo com o meio, a estratégia do esforço e da resistência. Harpo esconde na sua imensa gabardina os objetos mais díspares, peças e pedaços que podem servir para uma ação qualquer; mas só faz deles um uso afetivo ou fetichista e é Chico que os converte em meios para uma ação organizada. Por fim, Groucho é o 3, o homem das interpretações, dos atos simbólicos e das relações abstratas (...). Groucho leva a arte da interpretação ao seu último grau, porque ele é o mestre do *raciocínio*, dos argumentos e silogismos que vão encontrar no *nonsense* uma expressão pura: “Ou esse homem

morreu ou o meu relógio parou” (diz ele tomando o pulso a Harpo em *Um dia nas corridas*). Em todos estes sentidos, a grandeza dos Marx é terem introduzido a imagem mental no burlesco (DELEUZE, 2009, p. 292-3).

É essa dimensão do raciocínio, da argumentação e do silogismo que encontramos nos documentários de arquivo sobre a Fórmula 1 garagista do *corpus*. E, de certa forma, tal constatação é óbvia se tomada a afirmação de que esses filmes são, nada mais nada menos, do que uma reelaboração de diversos materiais filmicos para descrever o passado e o “presente” dessa época.

Aliás, é sobre esse “presente” que age a imagem-mental, a Terceiridade da imagem-movimento. Eis aqui o momento de explicitar esses mecanismos através da análise do *corpus* do presente artigo.

Bom, Deleuze (2009, p. 289) deixa claro que “segundo Peirce, não há nada para lá da terceiridade: para lá, tudo se reduz a combinações entre 1, 2, 3”. Ora, mas, além disso, “o que é que tudo isso tem a ver com o cinema? Quando Godard diz 1, 2, 3..., não se trata apenas de acrescentar imagens umas às outras, mas de classificar tipos de imagens e de circular por esses tipos” (DELEUZE, 2009, p. 291).

Assim, se o cinema é a construção continua de 1,2,3, vemos que as várias sequências filmicas são esse amplo processo de ressignificação que vai da afeição à interpretação, passando pela ação. Dessa forma, é importante não apenas encontrar, nos documentários do presente *corpus*, os momentos ASA’, mas também de interpretação desses intercâmbios de situações (normalmente, imagens-afeição) e ações (a Segundidade da imagem-movimento, a imagem-ação).

Vejamos, por exemplo, o caso da história de Jack Brabham apresentada no início de *When we were racing*:



Logo nas primeiras cenas (1º *still*), somos apresentados a um Jack Brabham se arrumando e seguindo resoluto para algum lugar. O foco está nos detalhes (rosto, mãos, passos) de um Brabham andando em uma casa cheia de memorabilia de sua carreira. Essas imagens, imagens-afeição, começam a ser entrecotadas por cenas de corrida (2º



still), imagens-ação, mostrando um Brabham – tanto piloto Brabham como carro *Brabham*, já que Jack foi o único piloto a ganhar o campeonato de Fórmula 1 com um carro que possuía o seu nome – enquanto um perfeito exemplo de Homem-máquina.

No entanto, ficamos sabendo para onde Jack Brabham se dirigia, tanto na cena-afeição quanto em sua vida-carreira: para uma sessão de hemodiálise (3º *still*). Ficamos então sabendo que Brabham tem uma doença nos rins, precisa usar aparelho de audição (por causa do automobilismo) e está com uma capacidade danificada de visão que o impede de dirigir qualquer carro. Eis aqui a imagem-mental.

Imagem-mental essa, representante da Terceiridade da imagem-movimento, que interpreta todas as imagens – de arquivo ou não – e que, curiosamente, quebra a ação. A lenda do Homem-Máquina, a ação, não é reverberada e surge um herói caído, doente e com pouco reconhecimento em seu país.

A interpretação aqui é de um drama humano que, apesar de todos feitos de um homem-máquina que parecia inabalável, serve para nos lembrar que tanto o piloto é um humano como nós também somos humanos, tal como nossos heróis. E isso se torna o argumento. Não só o argumento entendido como ideia geral (ou até mesmo roteiro) do documentário, mas também um argumento semiótico.

Ora, o Argumento, para Peirce, é o terceiro correlato da décima classe de signos, tal como um representante máximo da Terceiridade:

O argumento é um conjunto lógico formado por premissas unidas em torno do princípio guia fundamental da lógica, que é o *nota notae* ou *consequentia de inesse*. Esse princípio tem a capacidade de orquestrar o encadeamento dessas premissas para produzir uma inferência sintética. O argumento urge essa conclusão como necessária porque assim exige a informação contida nas premissas. O argumento é, portanto, uma superordem que coordena o processo sintético da semiose, a capacidade de produzir significados (Proposições) e hábitos (Induções), fazendo com que a informação aumente com o passar do tempo (ROMANINI, 2006, p. 109-110).

É nisso que, também, se resume a imagem-mental. Tal como Deleuze (2006, p. 303) afirmou: “É claro que se continuou a fazer filmes SAS e ASA: os maiores sucessos comerciais passam sempre por aí, mas já não a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo que o pensamento comece por desfazer o sistema de ações, percepções e afeições de que o cinema se tinha alimentado até então”.

When we were Racing é uma prova disso. O filme todo se dedica a demonstrar esse drama humano de Jack Brabham, tal como a única lição possível que podemos tirar

do homem-máquina é que envelheceremos, ficaremos doentes e esquecidos socialmente, ficando apenas a família a lembrar e cuidar de nós.

A única cena do filme é uma espécie de apoteose do argumento. De um homem com uma história de ação inigualável, retiramos apenas o que a cartela final nos diz, sobrepondo a imagem de uma galeria de troféus de automobilismo: “Mais informações acerca de doenças renais está disponível no Kidney Health Australia: 1800 454 3639”.

Nada sobre correr, sobre como ser tricampeão de Fórmula 1, como ter uma das escuderias de maior sucesso com o seu nome, só apenas saber mais sobre doenças dos rins. Essa é a mensagem geral: mais que um campeão das corridas, ele é um humano vencedor.

Essa humanidade retirada dos homens-máquina também é apresentada nos demais documentários de arquivo sobre a Fórmula 1 garagista do presente *corpus*. Eis o exemplo de *Graham Hill: Driven*:



Somos apresentados para um Graham Hill pensativo (1º *still*), quando somos levados para uma câmera *onboard* (2º *still*) no bico de um carro entrando no túnel presente no Grande Prêmio de Mônaco (a corrida favorita de Hill, o *Mr. Monaco*) e, no fim desse túnel, vemos um avião despedaçado no meio das árvores (3º *still*), o acidente que matou Graham Hill.

1,2,3. Rosto, Corrida, Acidente. Afeição, Ação, Argumento. Novamente, o Homem-máquina é reduzido em um Drama Humano, o maior deles: a morte. Aliás, a noção de um drama humano não é fruto apenas da nossa análise. A imprensa britânica também reconheceu que o programa lidou pouco com o lado “grande vencedor” e muito com o lado humano, pouco afável e com uma morte trágica.

É interessante notar que a imagem-mental, o Argumento, instaura sempre a dúvida acerca da humanidade do homem-máquina, do ídolo do automobilismo. Os presentes documentários de arquivo problematizam exatamente esse aspecto, duvidando



das lendas e até mesmo dos feitos, representados nas imagens-ação recolhidas dos acervos filmicos. Um exemplo claro disso é visto também em *Racing Through Time: Juan Manuel Fangio* onde o filme inteiro busca responder a questão de como um homem como uma aposentadoria tão serena e que sofria de problemas cardíacos podia ter sido um pentacampeão mundial de Fórmula 1.

Mídia Esportiva: Entre Lendas e Ações

É de consenso que a mídia esportiva em qualquer um de seus produtos midiáticos não deve estar restrita apenas a relatar os eventos, ou seja, transmiti-los ao vivo ou dar notícias sobre eles tal como se fossem um buraco na rua, ou seja, tal como se fossem um fato ordinário, rotineiro.

A mídia esportiva é um lugar de se contar boas histórias sobre o esporte, sobre as pessoas que o fazem e para formar novos esportistas e torcedores através da divulgação da cultura esportiva. As imagens-ação são o lugar onde todos podemos capturar a experiência esportiva que, por muitas vezes, é a mais próxima de uma experiência vivida. É o mais próximo possível, na maioria das vezes, de nos sentirmos dirigindo um Fórmula 1, por exemplo.

Ora, experiência aqui não está no sentido de conhecimento daqueles que são experimentados no assunto, os *experts*. O que queremos afirmar como Experiência está centrada na questão de uma Vivência, tal como aquilo que Wilhem Dilthey chama de “experiência vivida”:

Para Dilthey, experiência é um sistema multifacetado, porém coerente, dependente da interação e da interpenetração da cognição, afeição e querer. É feito não só das nossas observações e reações, mas também da sabedoria acumulativa (não conhecimento, que é cognitivo em essência) da humanidade, expresso não só nos costumes e tradições, mas também nos grandes trabalhos de arte. Há um vívido e crescente corpo de experiência, a tradição de *communitas* bem assim dizer, que incorpora a totalidade de nossa mente coletiva para a totalidade de nossa experiência coletiva. Nós adquirimos esse saber não pelo solitário pensamento abstrato, mas pela participação, imediata ou imaginada, dentro dos gêneros de performances nos dramas sócio-culturais (TURNER, 1988, p. 84).

No entanto, tal como foi visto nos documentários de arquivo que compõem o presente *corpus*, há uma necessidade crônica de se argumentar, de passar uma informação, muito mais do que contar uma boa história. Isso nos faz lembrar de Walter Benjamin (1994b, p. 203) e sua afirmação de que “se a arte da narração é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã



recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”.

Explicações essas, tal como os documentários vistos demonstram, que buscam formar um *communitas* – uma catarse social – em torno de dramas sócio-culturais, mas no entanto, são pobres de contar e experienciar a própria ação de correr com carros, de ser um homem-máquina.

Assim, um tricampeão do mundo, tal como Jack Brabham, vira apenas um idoso doente dos rins, surdo e com problemas de visão. Um *Mr. Monaco*, aquele que domou o circuito automobilístico mais prestigioso do mundo, vira apenas um homem problemático que morreu de forma mais trágica do que viveu. Um pentacampeão mundial em um idoso humilde e cardíaco.

A ação, os seus feitos são tal como se fossem apagados para igualá-los a nós. Ora, poderíamos dizer, esses pilotos são tal como nós: humanos que ficam doentes, cotidianos e que morrem tal como todos nós o faremos. No entanto, os documentários de arquivo sobre a Fórmula 1 garagista não realizam o contrário: não nos iludem a ponto de podermos acreditar que possamos, mesmo com toda a nossa mediocridade humana, virar temíveis Homens-máquina. Os documentários apenas nos mostram heróis caídos, para nos mostrar que somos tão caídos quanto eles.

Eis aqui o mecanismo do pensar realizado pelo cinema. Walter Benjamin (1994a, p. 190) afirma que “os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador”.

Será, então, que seremos capazes de realizar filmes, utilizando imagens de arquivo que, nos levem a sonhar com a segundidade da imagem-movimento de uma corrida tal como se fosse uma experiência vivida por nós mesmos?

Será, então, que poderemos – através da mídia esportiva – subir ao panteão, visitando os nossos heróis homens-máquina ou, ao significar filmicamente, sempre estaremos fadados a derrubar os ídolos ao chão da cotidianidade?

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.



_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

DELEUZE, G. *A Imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

GULLAR, F. “Na prática é diferente”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo: Folha, 23/05/2010.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PEIRCE, C.S. “Conferências sobre Pragmatismo”. In: *Os Pensadores: Peirce/Frege*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ROMANINI, A. V. *Semiótica Minuta: Especulações sobre a Gramática dos Signos e da Comunicação a partir da obra de Charles S. Peirce*. Tese de Doutorado. São Paulo: PPGCOM-ECA-USP, 2006.

TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque: PAJ Publications, 1988.

Filmografia

Graham Hill: Driven (direção: Mark Craig). Documentário em cores, Inglaterra, 59 min, 2008.

Racing Through Time: Juan Manuel Fangio (produção: ESPN Classic Sport e World Wide Entertainment). Documentário em cores, Estados Unidos, 49 min, 2002.

When we were racing (produção: Australian Broadcasting Company). Documentário em cores, Austrália, 29 min, 2009.