



## **Lotus 72D: Samba-rock e o Imaginário do Automobilismo no Brasil dos anos 1970<sup>1</sup>**

Rafael Duarte Oliveira VENANCIO<sup>2</sup>

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais

### **RESUMO**

O artigo pretende analisar como as músicas de exaltação do esporte engendram, dentro do imaginário social, o papel de criação de uma ressonância discursiva acerca dos fatos, feitos e protagonismos acontecidos nas competições. O enfoque aqui é na música “Lotus 72D”, de Zé Roberto, e sua construção do automobilismo enquanto uma das “paixões nacionais” do esporte brasileiro dos anos 1970 junto com o futebol. Essa propriedade de embate discursivo na esfera pública da música, considerando-a um discurso, reside em sua construção e representação narrativas (através dos mecanismos discursivos da cenografia e do *ethos* provenientes da Análise do Discurso de linha francesa) de heróis (Emerson Fittipaldi) e fatos esportivos (conquista da Fórmula 1 de 1972 com a Lotus), consolidando imaginariamente suas ações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação Esportiva, Discurso, Fórmula 1, Samba-rock

Vai agora o Emerson em sua volta final. Lá vai ele na primeira chicana logo após o local de largada. Acabou de contorná-la. Vai pela reta com destino à chamada Curva di Lesmo aqui no autódromo de Monza. Depois de contornada a Curva di Lesmo, mais uma chicana e teremos o final da competição. O árbitro geral, o diretor de prova, já com a bandeira quadriculada nas mãos. Aí vem o carro do líder. É o Brasil. Ganhando o Campeonato Mundial de Automobilismo pela primeira vez na história. É o Emerson Fittipaldi, Campeão Mundial de Automobilismo. Vai ingressar na reta de chegada. E atenção! Aí vem o vencedor da competição! É o Brasil ganhando o Campeonato Mundial de Automobilismo! Venceu Emerson Fittipaldi! Venceu o Brasil, minha gente! Vitória incontestável do automobilismo brasileiro! Venceu o Brasil, minha gente! (Wilson Fittipaldi, 10/09/1972, Rádio Panamericana<sup>3</sup>)

As palavras radiofônicas, transcritas na epígrafe do presente artigo, muito provavelmente representam muito mais do que sua função ordinária de representação da vitória de um corredor em um Grande Prêmio de Fórmula 1. Com a vitória no GP da Itália, realizado no circuito de Monza, em 1972, Emerson Fittipaldi se tornava o primeiro brasileiro a ganhar o Campeonato Mundial de Fórmula 1, institucionalizado 22 anos antes. Era um feito, se compararmos, que superava o maior já obtido pelo Brasil nas pistas: a vitória de Chico Landi no GP de Bari 1948, com uma Ferrari 166 F2.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: rdovenancio@gmail.com

<sup>3</sup> Áudio disponível no *mashup* “Título de Fittipaldi narrado pelo pai – GP da Itália de 1972”, de PitLaneCP, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CT8-wNZDI98>



Com isso, a década de 1970 mal iniciara e já tínhamos um Brasil vencedor nos esportes. Além da Copa do Mundo de Futebol em 1970, o famoso Tri com Félix; Carlos Alberto Torres, Brito, Piazza e Everaldo; Clodoaldo e Gerson; Rivelino, Jairzinho, Pelé e Tostão, o Brasil também vencera, pela primeira vez, a medalha de ouro em Jogos Pan-Americanos de Basquetebol masculino (Cali, 1971, após ser vice campeão-mundial no ano anterior e campeão sul-americano no mesmo ano) e conseguira duas medalhas de bronze (sendo a primeira do judô, com Chiaki Ishii). No entanto, o *frisson* do automobilismo chegara para ficar na esfera pública brasileira.

Um dos principais indícios disso é a manifestação musical acerca dos eventos esportivos. Os anos 1970 foram pródigos em realizar músicas brasileiras sobre o esporte. Desde o “Noventa *milhões em ação* / Pra frente Brasil, no meu coração. / Todos juntos, vamos / Pra frente Brasil! / Salve a seleção” que embalou o Tricampeonato mundial de futebol em 1970 até o “Foi um gol de anjo, um verdadeiro gol de placa / E a que a galera agradecida se encantava / Fio Maravilha, nós gostamos de você / Fio Maravilha, faz mais um pra gente vê”, composta por Jorge Ben em 1972 que descrevia o gol do jogador do Flamengo, Fio, em um amistoso contra o Benfica em janeiro daquele mesmo ano<sup>4</sup>.

Do mesmo gênero musical de “Fio Maravilha” e um ano após o sucesso dessa música, foi a vez de um outro samba-rock esportivo: “Lotus 72D”, de Zé Renato. Através da presença dessa música e pelo discurso por ela engendrado, pretendemos no presente artigo analisar como as músicas de exaltação do esporte engendram, dentro do imaginário social, o papel de criação de uma ressonância discursiva acerca dos fatos, feitos e protagonismos acontecidos nas competições.

Assim, a construção do automobilismo enquanto uma das “paixões nacionais” do esporte brasileiro dos anos 1970 junto com o futebol reside na construção e representação narrativas (através dos mecanismos discursivos da cenografia e do *ethos* provenientes da Análise do Discurso de linha francesa) de heróis (Emerson Fittipaldi) e fatos esportivos (conquista da Fórmula 1 de 1972 com a Lotus), consolidando imaginariamente suas ações.

Para entender isso, descreveremos inicialmente a cena musical e esportiva brasileira dos anos 1970. Depois, procederemos a enumeração dos conceitos do nosso

---

<sup>4</sup> “Fio Maravilha”, além de um sucesso musical, é um centro de polêmicas. Composta em 1972, por Jorge Ben (para o álbum *Ben*), logo foi alvo de um processo pelo jogador Fio. Com isso, “Fio Maravilha” vira “Filho Maravilha” e o trecho citado se torna “Foi um gol de anjo, um verdadeiro gol de placa / E a magnética agradecida se encantava / Filho Maravilha, nós gostamos de você / Filho Maravilha, faz mais um pra gente vê”. Em 1989, Jorge Ben – seja por numerologia, seja para evitar confusões com o cantor George Benson – troca o nome para Jorge Benjor, logo depois adotando Jorge Ben Jor.



arcabouço teórico/metodológico de Análise do Discurso, para após iniciarmos o processo de análise de “Lotus 72D”, de Zé Renato, e sua relação com Emerson Fittipaldi, a Fórmula 1 de 1972 e a construção de uma paixão nacional esportiva, o automobilismo, em plena Ditadura Militar, se somando ao imaginário da época.

### **A miscelânea musical e esportiva brasileira dos anos 1970**

Esporte e música são dois dados culturais de qualquer sociedade. Mas, como podemos definir o fenômeno da cultura? Alfred Kroeber, em *A Natureza da Cultura*, foi um dos primeiros antropólogos que buscou uma classificação das definições de cultura. Entre 250 definições encontradas, Kroeber (1993) fez uma subdivisão em sete grandes grupos. Esses grupos podem ser resumidos da seguinte maneira:

1. Cultura como sinônimo de erudição, refinamento social ou, como propõe a tradição da filosofia idealista alemã, *Bildung*, no sentido de desenvolvimento tanto individual quanto coletivo
2. Cultura como sinônimo de arte e suas manifestações
3. Cultura como hábitos e costumes, que representam e identificam o modo de ser de um povo
4. Cultura no sentido de identidade de um povo ou uma coletividade que se forma em torno de elementos simbólicos compartilhados.
5. Cultura como aquilo que está por trás das atitudes de um povo, ou seja, uma estrutura inconsciente que modela os comportamentos, pensamentos e posicionamentos das pessoas no mundo; como um modelo, uma estrutura, um padrão.
6. Cultura como uma dimensão que está em e perpassa todos os aspectos da vida social, conseqüentemente, é aquilo que dá sentido aos atos e fatos de uma determinada sociedade.
7. Cultura, genericamente adotada, como tudo aquilo que o homem vivencia, realiza, adquire e transmite por meio da linguagem (CUNHA, 2010, p. 22-23).

Dessas sete definições, houve o desenvolvimento de importantes linhas de pensamento acerca da cultura na Epistemologia das Ciências Humanas, Sociais Aplicadas e Artes. Na quinta definição, por exemplo, há a raiz para as teorias idealistas da cultura que, por sua vez, se subdividem em três principais correntes:

1. Cultura como sistema cognitivo, que estuda os modelos de comunicação construídos por membros de uma comunidade;
2. Cultura como sistemas estruturais, onde a cultura é definida como “um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana (Claude Lévi-Strauss);
3. E cultura como sistemas simbólicos, ou seja, a cultura não é considerada como um complexo de comportamentos, é uma teia de significados que o mesmo homem teceu, que precisa desesperadamente dos programas entendidos como “um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computador chamam de programa) para



governar o comportamento (Clifford Geertz) (CUNHA, 2010, p. 28)

Assim, a condição de cultura descrita, por exemplo, por Levi-Strauss é de um completo refazer, posto pelo bricoleur. Agente cultural por excelência, a atividade humana da bricolagem é um mecanismo de cultura de perpétuo fluxo com memórias, transformações e atualizações:

Olhemos [o bricoleur] em atividade: excitado por seu projeto, sua primeira providência prática é, no entanto, retrospectiva: ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado de instrumentos e de materiais; fazer-lhe ou refazer-lhe o inventário; enfim e sobretudo, estabelecer com ele uma espécie de diálogo para inventariar, antes de escolher, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que ele lhe apresenta (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 28)

É no universo do bricoleur que o universo da Cultura se expande para as práticas sociais mais simples tal como o esporte e a música. A prática do esporte possui atividades culturais e comunicacionais, tal como a música, relacionadas graças a esse eterno refazer que a Cultura possui de acordo com Lévi-Strauss. “Eterno refazer” esse que é a própria material do imaginário.

Com isso, temos aqui uma noção de imaginário próxima daquela de Jacques Lacan e de seu sistema RSI (Real, Simbólico, Imaginário). Se o Real é inalcançável e o Simbólico é a ordenação desse real através da linguagem, causando suas faltas e falhas no inconsciente do sujeito, o imaginário é o lugar do desejo, da completude, das *nuvens*:

É neste contexto que a ideia lacaniana de nuvem surge: não são os objetos, mas nuvens encantadoras através das quais o desejo se aliena na relação do sujeito com o objeto a. É neste tipo de relação que encontraremos o fantasma [fantasia], representado graficamente pelo sujeito dividido conectado ao objeto a (\$ôa). É possível dizer, mesmo, que se não forjar sua aderência ao objeto a, aderência de natureza imaginária, o sujeito não fala, não se move, não se expressa e não significa (...). O fantasma (\$ôa) se apresenta como a fórmula a partir da qual é possível vislumbrar o modo pelo qual o pequeno objeto a – que se desprende da linguagem, ou, mais exatamente, do deslizar incessante dos significantes – vai aderir-se ao sujeito (dividido) que a ele se agarra como a alma vazia a aprisionar o sentido de si mesma. Em termos mais simples, “o fantasma nada mais é que a junção entre aquele que é faltante e o seu objeto, junção cimentada pelo desejo. O sujeito dividido, barrado, instituído pelo simbólico, vincula-se ao objeto que o completa imaginariamente” (BUCCI; VENANCIO, 2014, p. 149).

Assim, o “eterno refazer” da cultura é o Imaginário construído através da lógica de interação entre Real e Simbólico no sistema lacaniano. No entanto, como se dava esse “eterno refazer” na Ditadura Militar Brasileira? Primeiro, precisamos tipificá-la enquanto



## fenômeno político:

O regime militar brasileiro, como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da “paz social”. Neste sentido, esses regimes poderiam ser caracterizados como autoritários, pois sua atuação voltava-se para o controle e esvaziamento político do espaço público, preservando certas formas de liberdade individual privada (NAPOLITANO, 2004, p. 104).

Com isso, o fenômeno cultural precisava de especial atenção no Brasil regido por essa ordem política:

a esfera da cultura era vista com suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão (NAPOLITANO, 2004, p. 105).

É nesse universo de confluências de matrizes culturais musicais que surge o ritmo popularizado por músicas tal como “Fio Maravilha” e da qual “Lotus 72D” faz parte: o samba-rock. O samba-rock é uma “espécie de apropriação brasileira de elementos do funk norteamericano dos anos 70 misturados às batidas locais. Entre os músicos que mereceram esse rótulo, pode-se destacar Jorge Ben Jor, Trio Mocotó e Gerson King Combo” (JANOTTI JUNIOR, 2003, p. 44).

Na verdade, a origem do samba-rock está na ideia “chiclete com banana” difundida no Nordeste e nas rádios cariocas desde os finais dos anos 1940 por expoentes tal como Bola Sete. O termo “chiclete com banana” surge como uma crítica feita por Jackson do Pandeiro para essa mescla de elementos musicais estadunidenses com a tradição regional de música brasileira. É a entrada de elementos eletrônicos tal como a guitarra bem como a união de gêneros para se dançar no salão tal como o forró elétrico, o samba-jazz e o samba-rock.

O samba-rock, em si, surge com Jorge Ben (depois, Jorge Ben Jor), com o seu primeiro *hit* de sucesso, “Mais que Nada” e o seu primeiro LP *Samba Esquema Novo*, de 1963. Era a fusão perfeita entre o samba (cultura de morro), o embate Bossa Nova/Jovem Guarda (jazz-rock contra pop-rock) e os elementos afrodescendentes da cultura musical



estadunidense (*blues*). Com isso, Jorge Ben Jor se torna uma das principais forças de bricolagem musical no cenário cultural de entrada para os anos 1970 como um expoente e exemplo de artista a ser seguido, especialmente nos locais de dança de salão que buscam o “sambalço”.

O samba-rock, com isso, se torna um componente da MPB mais de entretenimento do que de crítica, pacificado dentro do processo social e político da Ditadura Militar. Já no esporte, a Ditadura Militar também promoveu seu controle social, bem como havia forças de bricolagem atuantes. É inesquecível para o amante do futebol de que Zagallo, técnico da Seleção brasileira do Tri, escalou jogadores da mesma posição (“camisas 10”) em todo o ataque da Copa do Mundo, criando uma nova forma de jogar o recém-criado 4-2-4.

Assim, a bricolagem de um país festivo e campeão através da cultura musical popular e a cultura esportiva toma conta dos anos 1970 do Brasil. Para entender como Zé Roberto e sua “Lotus 72D” tentaram sua participação dessa parcela de imaginário enquanto *bricoleur*, precisamos antes entender como a música pode se articular como discurso, especialmente com a ideia de cenografia (descrição espaço-temporal) e *ethos* (sujeitos discursivos).

### **Cenografia, *Ethos* e a compreensão da Música enquanto discurso**

A ideia da música enquanto elemento lingüístico para uma análise de discurso é amplamente defendida, pioneiramente inclusive, por Jean-Jacques Nattiez, que se autodeclara um semiólogo musical. Nattiez (1990), inclusive, descreveu um método de análise. Tal método emerge daquilo que Nattiez chama de tripartição semiológica, composta por três dimensões do fenômeno simbólico: a *poiética*, a *estésica* e o traço. Cada uma delas, é bem calcada em uma tradição pós-estruturalista dentro das Ciências da Linguagem, tal como podemos verificar:

- (a) A dimensão *poiética*: mesmo quando é vazia de todos os significados pretendidos, como é aqui, a forma simbólica resulta de um *processo de criação* que pode ser descrito ou reconstruído.
- (b) A dimensão *estésica*: “receptores”, quando confrontados por uma forma simbólica, colocam um ou vários significados para a forma; o termo “receptor” é, no entanto, algo de traiçoeiro. Claramente no caso anterior, nós não “recebemos” o significado de uma “mensagem” (já que o produtor não queria uma), mas sim *construímos* significado no curso de um processo perceptual ativo.
- (c) O traço: uma forma simbólica é encarnada fisicamente e materialmente sob a forma de um *traço* acessível aos cinco sentidos. Nós utilizamos a palavra *traço* porque o processo *poiético* não pode imediatamente ser lido dentro de



suas linearidades, já que o processo *estésico* (se for em parte determinado pelo traço) é altamente dependente na experiência vívida do “receptor” (NATTIEZ, 1990, p. 11-12).

O objetivo do presente trabalho reside em analisar como as músicas de exaltação do esporte engendram, dentro do imaginário social, o papel de criação de uma ressonância discursiva acerca dos fatos, feitos e protagonismos acontecidos nas competições. Ou seja, ver como “Lotus 72D”, enquanto música, é também um discurso que, em sua construção e representação narrativas (através dos mecanismos discursivos da cenografia e do *ethos* provenientes da Análise do Discurso de linha francesa), nos coloca heróis (Emerson Fittipaldi, no caso) e fatos esportivos (conquista da Fórmula 1 de 1972 com a Lotus, no caso) de forma a consolidar imaginariamente suas ações em uma determinada esfera pública (no caso, a miscelânea cultural e esportiva na Ditadura Militar Brasileira dos anos 1970).

Então, aqui o importante não é o traço musical nem mesmo a capacidade do receptor de dotar de “significado” a música, mas sim os discursos que permeiam a criação da letra do samba-rock, deixando rastros em sua forma simbólica. O trabalho aqui proposto é um trabalho de análise da ordem do poético enquanto discursivo vinculado à esfera esportiva tal como feito anteriormente (VENANCIO, 2014).

Para notar a discursividade de tal *poiesis*, utilizaremos aqui a reflexão de uma Análise do Discurso como foco enunciativo, tal como propõe Dominique Maingueneau. E, se a questão são os elementos intradiscursivos da criação da narrativa de uma música, há apenas dois elementos do discurso que não podemos nos furtar de observar: a cenografia e o *ethos* da enunciação posta.

Ora, dentro da Análise do Discurso, podemos colocar a *enunciação* enquanto mecanismo mais poderoso de análise pragmática. Esse conceito não só serve para uma caracterização discursiva, mas também para verificar a ação lingüística de determinado sujeito. Para Maingueneau (2006, p. 52-53), “a enunciação é classicamente definida, após Benveniste, como ‘a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização’. Ela opõe-se, assim, ao enunciado como o ato distingui-se de seu produto.” Com isso, nos colocamos diante de três afirmações:

- A enunciação não deve ser concebida como a apropriação, por um indivíduo, do sistema da língua: o sujeito só acede à enunciação através das limitações múltiplas dos gêneros de discurso.
- A enunciação não repousa sobre um único enunciador: a interação é preponderante. Como lembra Benveniste, “o ‘monólogo’ deve ser posto, apesar

da aparência, como uma variedade do diálogo, estrutura fundamental”.

- O indivíduo que fala não é necessariamente a instância que se encarrega da enunciação. Isso leva Ducrot a definir a enunciação, independentemente do autor da palavra, como “o acontecimento constituído pela aparição de um enunciado” (MAINGUENEAU, 2006, p. 53).

Assim, o que estamos analisando aqui é, exatamente, aquilo que Maingueneau descreve enquanto uma *cena da enunciação*. Essa cena possui uma série de elementos que podemos reunir sob o termo-chave da *cenografia*. Ora, porque chamamos isso de cenografia? A resposta é simples, afinal, “a situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo (...), pois deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir. O que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação” (MAINGUENEAU, 1995, p. 122). Eis aqui a cenografia, composta pela inscrição legitimante de um texto estabilizado. “Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (MAINGUENEAU, 1995, p. 123).

Já o *ethos* possui sua invenção na Retórica Clássica, uma das construtoras do *locus* da Comunicação Social. Na *Retórica*, obra do corpus aristotélico, “depois de uma discussão inicial sobre a natureza da retórica, Aristóteles a define como a faculdade de descobrir os meios de persuasão em cada assunto. Ele, então, começa a distinguir dois tipos de provas: artificial e inartificial ou artística e não-artística” (KENNEDY, 1963, p. 88). Enquanto as provas inartificiais/não-artísticas, são aquelas que existem fora do universo do texto – algo que poderíamos chamar de “fatos” –, as provas artificiais/artísticas são “as provas fornecidas pelo discurso [e] se distinguem em três espécies: umas residem no caráter moral do orador, outras, nas disposições que se criaram no ouvinte; outras, no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 33). Elas recebem, receptivamente os nomes de *ethos*, *pathos* e *logos*.

Dessa forma, podemos ver claramente o funcionamento do *pathos* e do *ethos* dentro do próprio discurso-oração-texto, sem precisar do âmbito da performance. O *pathos*, como já foi colocado, define as técnicas de provocar – Aristóteles (2005, p. 97) utilizaria o termo “inspirar” – paixões na audiência, tal como o sensacionalismo dos antigos jornais populares. Por sua vez, o *ethos* é a construção do caráter do autor pelo autor para a audiência.

A Análise do Discurso francesa retoma a noção retórica de *ethos*. Entramos aqui





ao que Barthes afirmava ser a referência “ao que o público crê que os outros têm em mente”, ou seja, o *ethos* (BARTHES, 1970, p. 211). O *ethos* é uma das três categorias – as outras sendo o *logos* e o *pathos* – que a Aristóteles utilizou para dividir os meios discursivos para influenciar um público-alvo. “Entretanto se o *pathos* é voltado para o auditório, o *ethos* é voltado para o orador. Enquanto *tekhnê*, ele é o que permite ao orador parecer ‘digno de fé’, mostrar-se fidedigno” (CHARAUDEAU, 2006, p. 113).

Conforme afirma Ruth Amossy (2005, p. 125), entrando em consonância com Dominique Maingueneau, há um *ethos* prévio do autor antes da enunciação. “No momento em que toma a palavra, o orador faz uma ideia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha para confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transformá-la e produzir uma impressão conforme as exigências de seu projeto argumentativo” (AMOSSY, 2005, p. 125).

Assim, por cenografia, temos que entender o que “Lotus 72D” engendra de elementos espaço-temporais do Brasil, da música, do esporte, do automobilismo e da F1 dos anos 1970. Já por *ethos*, temos que verificar a construção discursiva tanto do eu lírico da canção como dos sujeitos descritos, mas especificamente Emerson Fittipaldi.

### **“Foi dada a largada principal, o nosso Emerson na frente”**

O primeiro reconhecimento do automobilismo brasileiro na cena internacional (que, de certa forma, se resumia à cena europeia) foi em 1948 no renascimento do esporte após a Segunda Guerra Mundial. Com uma Ferrari 166, Chico Landi vence o Grand Prix de Bari em um tempo onde a Fórmula 1 não existia. Assim, o automobilismo deixa de ser um esporte de atenção das elites e seus jornais para se tornar um esporte massivo no Brasil. Com a vitória de Landi, seu retorno como campeão para a corrida de 1949 em Bari teve transmissão radiofônica feita pela Panamericana pelo único jornalista especializado no esporte automotor da época, Wilson Fittipaldi, recém-contratado da Rádio Excelsior e um dos fundadores das organizações de regulação do esporte no país<sup>5</sup>.

Após duas décadas, mais precisamente em 1970, seria a vez da Panamericana cobrir a Fórmula 1. Tudo por causa do filho de Wilson, Emerson, que conseguiu um 3º carro no primeiro time da Lotus de Colin Chapman, patrocinada pela marca Golden Leaf da John Player, composta por Jochen Rindt e John Miles. Nesses 20 anos, Fittipaldi

---

<sup>5</sup> A história de como o rádio e Wilson Fittipaldi transformaram o automobilismo em um esporte massivo no Brasil está em capítulo de autoria do pesquisador no livro de Newton D’Angelo e Sandra Garcia sobre os 90 anos do rádio a ser publicado em 2015 pela editora da Universidade Federal de Uberlândia.



trabalhava tanto no programa *Velocidade* do rádio como em sua versão na TV, transmitida pela Record. Além disso, era comentarista no Jornal da Manhã e diretor comercial da Panamericana. Mesmo com um pai influente no automobilismo no Brasil, a entrada de Emerson na F1 não teve favorecimentos. Em 1969, o jovem piloto vendeu tudo que tinha no Brasil para ter uma chance em uma equipe inglesa.

Não foi nada fácil o começo da vida de Emerson Fittipaldi na Inglaterra. Com o dinheiro que havia levado do Brasil, comprou um chassi Merlyn e inscreveu-se nos campeonatos inglês e europeu de Fórmula Ford. Para preparar os motores, trabalhava dia e noite na oficina de Dennis Rowland, um inglês dono de uma equipe modesta, mas competente que, mesmo sem ter referências, resolveu confiar naquele brasileiro desconhecido (...). Mas a companhia de Chico Rosa também foi fundamental. Engenheiro, conhecedor dos segredos do automobilismo e disposto a enfrentar esta aventura ao lado de Emerson, Chico rapidamente fez amizades no meio e ainda foi importante na divulgação dos resultados do amigo no Brasil (...). Só assim suas conquistas foram conhecidas no seu próprio país (LEME, 1999, p. 79-80).

Conquistas essas que incluem vitórias na Fórmula Ford, um convite para atuar na Fórmula 3 naquele mesmo ano na equipe de Jim Russell, uma equipe secundária da Lotus, e vencer o campeonato inglês de F3, o primeiro não-europeu a realizar o feito (o primeiro não-britânico tinha sido o islandês Sverrir Thoroddsson, em 1964, pilotando também para Jim Russell, na divisão escocesa do campeonato, a SMRC). A transmissão da última corrida, que garantiu o campeonato para Emerson, foi feita pela Panamericana e pelo seu pai Wilson, indicando um amplo retorno à transmissão de corridas internacionais.

Em 1970, os planos para Emerson era ser o piloto da primeira equipe da Lotus na Fórmula 2, o último degrau antes de ser piloto da equipe na F1. Crente em tal compromisso, ele chega a recusar um convite para dirigir na De Tomaso, equipe de Fórmula 1 de um iniciante Frank Williams.

No entanto, Colin Chapman, arrojado, não se contentou em ver Emerson apenas ganhar bons resultados na F2 1970. No meio da temporada e após um teste surpreendente, o dono da Lotus coloca o brasileiro como um terceiro piloto de sua principal equipe (a Gold Leaf era o Team Lotus oficial enquanto a Rob Walker era uma subsidiária financiada pelo herdeiro dos uísques Johnnie Walker). No entanto, Emerson não teria facilidade em sua estréia na F1. Enquanto Rindt e Miles tinham o poderoso Lotus 72, o brasileiro tinha que ficar com o menos potente Lotus 49C. A diferença entre os carros, só na questão de velocidade, era de 12 milhas por hora.

Mesmo assim, com o Lotus 49C, Emerson ficou em 8º (GP da Grã-Bretanha,



sétima etapa), 4º (GP da Alemanha, oitava etapa) e um suado 15º após “carregar o carro” (GP da Áustria, nona etapa). Faltavam apenas mais 4 corridas para o final e Rindt rumava para o título, buscando ser o primeiro austríaco a ganhar o título e o primeiro não-anglófono em treze anos, desde a conquista do argentino Fangio em 1957.

Com isso, para a décima etapa da F1 1970, o GP da Itália em Monza, Emerson teria a chance de pilotar o Lotus 72. No entanto, nos treinos de sexta, o brasileiro destrói o seu carro novo na temida curva Parabólica, decolando rumo ao muro, destruindo o carro, mas sem se ferir. No sábado, Rindt se acidenta de maneira similar, no entanto, as conseqüências são fatais.

De luto, a Lotus resolve não participar nem do GP da Itália no domingo, nem no seguinte, o GP do Canadá. Com o resultado das duas corridas, o título de Rindt poderia cair nas mãos do seu rival ferrarista, o belga Jacky Ickx, bem como o título de construtores sair da Lotus e ir para a equipe italiana. Bastava Ickx vencer as duas últimas corridas: Estados Unidos e México. Para evitar isso, Colin Chapman precisaria colocar sua equipe de volta ao grid no GP dos Estados Unidos.

Só que ele tinha um problema: Miles se recusava a voltar para as pistas. O inglês acreditava que o acerto do Lotus 72 em Monza elaborado por Chapman era perigoso e tentou dissuadi-lo antes dos treinos de sexta. Mesmo com o acidente com Emerson, Chapman insistiu com o acerto e o resultado foi o acidente fatal de Rindt. Chocado com os rumos da equipe Lotus e com a insensibilidade da Fórmula 1 com morte dos pilotos, Miles partia para nunca mais voltar a um cockpit. Mais tarde, foi convencido por Chapman a voltar para a Lotus, mas agora como engenheiro de chassis.

Sem seu primeiro e segundo pilotos, Chapman precisava de Emerson para garantir o título de Rindt e de construtores para a Lotus. E Emerson conseguiu. Em seu quarto GP na F1, na primeira vez que correu com o potente Lotus 72, venceu a corrida, garantindo o título póstumo para Rindt, o único na história da Fórmula 1 até hoje.

Com a vitória, Emerson se torna o primeiro piloto da Lotus em 1971. Mesmo com uma temporada tumultuada para a Lotus, ele fica na equipe e conquista o campeonato de 1972 no GP da Itália, cuja transmissão foi transcrita no início do presente artigo. Graças ao Barão e ao seu filho, o Brasil começava sua paixão pela Fórmula 1. A força de Fittipaldi foi tão grande que o campeonato de 1973, após a corrida-teste de 1972, tinha como segunda etapa o primeiro Grand Prix do Brasil de Fórmula 1 a valer pontos na história. E, tal como “Fio Maravilha” é sobre um Flamengo x Benfica, “Lotus 72D” é a reformulação em samba-rock do GP Brasil de 1973, tal como podemos ler a seguir:



Lotus, Lotus, Lotus 72 (Dê, Dê, Dê)  
 Lotus, Lotus, Lotus 72 (Dê, Dê, Dê)  
 É a máquina do tempo e na velocidade não tem igual  
 E em um grande torneio de caráter internacional de Fórmula 1  
 O nosso brasileiro foi convidado para participar  
 Na sua condição de campeão, de campeão mundial  
 Na nossa praça de esportes, em Interlagos na nossa capital  
 São Paulo, terra da garoa, com calor surpreendente de 38 graus  
 Atenção, atenção! Foi dada a largada principal, o nosso Emerson na frente  
 Atingindo a velocidade máxima que o seu carro tem  
 Na curva do Laranja, ele parou para tomar uma vitamina  
 Na curva do S, quem não sabia escrever deu uma saída da pista  
 Na curva do cotovelo, ele saiu-se maravilhosamente bem  
 Na curva do sargento, ele comandava os competidores como um general  
 E a turma de flores plantadas assistindo a corrida se orgulhava e vibrava  
 Com a vitória do nosso campeão  
 Vem chegando a reta de chegada, a reta final  
 O nosso Emerson na frente  
 Vem despontando e todo mundo gritava com grande emoção  
 Salve Emerson 73 (Salve Emerson 73, salve Emerson 73)<sup>6</sup>

No processo poético musical, representado pela letra da canção, podemos separar os versos em componentes cenográficos e ethópicos, tal como quadro a seguir:

**Tabela 1: Cenografia e Ethopia de “Lotus 72D”**

<b>Cenografia</b>	<b>Ethopia</b>	<b>Cenoethopia</b>
<p><b>Grande Prêmio</b>                      “E em um grande torneio de caráter internacional de Fórmula 1”</p> <p><b>Autódromo</b>                      “Na nossa praça de esportes, em Interlagos na nossa capital São Paulo, terra da garoa, com calor surpreendente de 38 graus”</p>	<p><b>Carro</b>                      “Lotus, Lotus, Lotus 72 (Dê, Dê, Dê)                      Lotus, Lotus, Lotus 72 (Dê, Dê, Dê)                      É a máquina do tempo e na velocidade não tem igual”</p> <p><b>Emerson Fittipaldi</b>                      “O nosso brasileiro foi convidado para participar Na sua condição de campeão, de campeão mundial”</p> <p><b>Torcida</b>                      “E a turma de flores plantadas assistindo a corrida se orgulhava e vibrava                      Com a vitória do nosso campeão”</p>	<p><b>Atuação de Emerson</b>                      “Atenção, atenção! Foi dada a largada principal, o nosso Emerson na frente Atingindo a velocidade máxima que o seu carro tem                      Na curva do Laranja, ele parou para tomar uma vitamina                      Na curva do S, quem não sabia escrever deu uma saída da pista                      Na curva do cotovelo, ele saiu-se maravilhosamente bem                      Na curva do sargento, ele comandava os competidores como um general”</p> <p><b>Atuação do Eu lírico</b>                      “Vem chegando a reta de chegada, a reta final                      O nosso Emerson na frente                      Vem despontando e todo mundo gritava com grande emoção                      Salve Emerson 73 (Salve Emerson 73, salve Emerson 73)”</p>

Fonte: Elaboração própria

<sup>6</sup> Áudio transcrito do compacto de Zé Roberto, lançado em 1973, pela RCA Victor com o lado A sendo “Lotus 72D” e o lado B com “Você tão no alto e eu tão pequeno”.



Além dos elementos cenográficos e ethópicos, foi possível notar também uma interação dos dois elementos, que chamamos de cenoethopia. A cenoethopia aconteceu graças à mescla dos dois componentes discursivos analisados graças a ação do sujeito discursivo (*ethos*) no espaço-tempo descrito (cenografia).

Os elementos cenográficos postos foram o próprio GP Brasil de 1973 e o autódromo de Interlagos (renomeado, em 1985, enquanto Autódromo José Carlos Pace). Verificamos aqui uma força enunciativa que veicula referências externas à diegese da música, tais como a menção da categoria (Fórmula 1) e ao nome da cidade (São Paulo, “terra da garoa”).

Aliás, é interessante lembrar que a vinculação musical de “São Paulo” com “Terra da Garoa” vem de um imaginário musical criado pela música “Eh São Paulo”, de Alvarenga e Ranchinho, criada em um contexto de outra ditadura militar brasileira: a Era Vargas.

Naquela época, a dupla Alvarenga e Ranchinho foi presa diversas vezes, por cantar músicas do seu repertório, criticando os desmandos autoritários do presidente Vargas. Esse fato histórico, porém, perdeu-se no tempo. Só os pesquisadores, eventualmente, o comentam em seus escritos ou conferências. Mas talvez haja uma razão para isso, e ela é muito simples. Os grandes contestadores Alvarenga e Ranchinho não resistiram ao “fascínio” do *establishment*. Foram cooptados pelo governo com muita facilidade e passaram a fazer *shows* no Palácio do Catete para Vargas e seus amigos. Mas há uma estranha ironia nessa trajetória. As mesmas músicas, o mesmo repertório que levaram a dupla à prisão por criticar o governo agora teriam efeito inverso. Em suas apresentações no palácio, Alvarenga e Ranchinho arrancariam muitas gargalhadas e aplausos de Vargas e seus amigos. Alguns eram integrantes do seu governo, outros não. (CALDAS, 2005, p. 60).

Assim, a cenografia apresentada por Zé Roberto coloca-nos no lugar comum da Fórmula 1 dos anos 1970 no Brasil, realizada em uma São Paulo que, no projeto de nação da Ditadura Militar, é apenas a terra da garoa e do trabalho (em contraste, por exemplo, com o Rio de Janeiro, “Cidade Maravilhosa”). Tal como a música sertaneja da era Vargas, o samba-rock, mesmo sendo uma mistura contestadora, também podia ser cooptado pelos lugares-comuns do regime.

Isso é notado facilmente pela ethopia dos três sujeitos bem demarcados da música: o carro, o piloto Emerson Fittipaldi e a torcida presente no GP Brasil de 1973. Enquanto a britânica Lotus 72D, carro-campeão do ano anterior e que seria utilizado até a terceira etapa da Fórmula 1 de 1973 quando seria substituído pela Lotus 72E, é caracterizado com ares futuristas e de plena superioridade, os sujeitos brasileiros são postos sempre com um



olhar estrangeiro: Emerson Fittipaldi é reconhecido enquanto campeão mundial e a torcida era vista como um olhar desumanizador (“flores plantadas”).

Com isso, se torna mais fácil imaginar a cenótopia: Emerson interage com o Grande Prêmio e o Eu lírico com o autódromo. Enquanto o eu lírico faz as “flores plantadas” gritarem “com grande emoção Salve Emerson 73”, Emerson agia em sua pilotagem nas curvas do antigo traçado de Interlagos com características autoritárias (“Na curva do sargento, ele comandava os competidores como um general”), elitistas (“Na curva do S, quem não sabia escrever deu uma saída da pista”) e imersas em um ares de superioridade exarcebada (“Na curva do Laranja, ele parou para tomar uma vitamina”; “Na curva do cotovelo, ele saiu-se maravilhosamente bem”).

A música “Lotus 72D” nos coloca um herói automotivo perfeito, um herói desse novo Brasil de generais: Emerson Fittipaldi. Era o começo de uma ideia de uma nação que demanda do esporte figuras de liderança. Emerson foi o primeiro desse imaginário, no entanto, nem ele, nem “Lotus 72D” são unanimidades da memória nacional. O que houve então?

### **Quando um imaginário não se realiza: a expectativa Fittipaldi**

Quando o piloto deixou de correr no Brasil a convite de uma escuderia inglesa ninguém ficou sabendo deste fato glorioso. Mas quando ele começou a obter sucesso nos grandes prêmios, no exterior, veio satisfazer a necessidade de ídolos que o Brasil então precisava. Veio atender uma mentalidade nacionalista com a qual se identificassem 100 milhões de brasileiros, visto que quem ganhava nas pistas não era Emerson nem muito menos o Brasil, mas sim a Lotus. Concretizou o ideal nacionalista do piloto campeão e brasileiro numa escuderia Copersucar. Veio, porém, o momento crítico e revelou-se a realidade: não bastava ser um bom campeão, era necessária toda uma infraestrutura de equipe que não temos e que tão cedo não podemos ter. A decepção popular foi unânime: a estrela que foi elevada a uma grandeza maior, caía. Apagou-se assumindo uma culpa que não tinha, pois compromissos com o sucesso são impossíveis. Ainda mais em se tratando de um público imediatista e exigente como o nosso. Fittipaldi foi vítima de um processo social que talvez ele mesmo não saiba (...). Emerson é um homem que de repente foi abandonado pelo seu público. Daí seu ar sofrido e sua vontade de prometer melhorar em 1977. Eu sou a favor de Emerson Fittipaldi e torço por ele. Se ele for uma vítima, também eu sou. Uma vítima que ganha bem. Mas eu não. Que pena (LISPECTOR, 2007, p. 229-230).

Três anos separam a letra de Zé Roberto da crônica de Clarice Lispector e a escritora, em um *insight* literário, mostra a conclusão do imaginário que “Lotus 72D” tenta engendrar. Fittipaldi, campeão de Fórmula 1 em 1972 com a Lotus e em 1974 com a McLaren, não conseguiu cumprir a expectativa ufanista em cima daquele piloto que, “na curva do sargento, ele comandava os competidores como um general”. Em um país do



“Ame-o ou Deixe-o”, Emerson abraçou o imaginário construído através das manifestações culturais do Brasil dos 1970 e acabou fracassando no seu prosseguimento enquanto piloto campeão de Fórmula 1<sup>7</sup>.

As últimas palavras da crônica de Lispector mostra uma situação de legado interessante e um ultimo paralelo entre “Fio Maravilha” e “Lotus 72D”. Enquanto Jorge Ben Jor e Emerson Fittipaldi foram vítimas da construção do imaginário do Brasil dos anos 1970, ainda não lembrados. Fio e Zé Roberto, não. Os *bricoleurs* clássicos – Fio com seu maxilar que deixa seus dentes para fora da boca e que tentava ser um craque no país da Copa de 1970 e Zé que tentava cantar tal como o pai do samba-rock – fizeram sua arte e foram engolidos pela força imaginária, já os *bricoleurs* que aceitaram ser engenheiros (lembrando a distinção de Lévi-Strauss), tal como Ben Jor e Fittipaldi, vivem de legado até os dias atuais.

## REFERÊNCIAS

- AMOSSY, R. “O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos”. In: AMOSSY, R. (org). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BARTHES, R. “L’ancienne Rhétorique”. **Communications**. nº 16, Paris: Seuil, 1970.
- BUCCI, E.; VENANCIO, R. D. O. “Valor de Gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário”. **Matrizes**. vol. 8, núm. 1, p. 141-158, janeiro/junho, 2014.
- CALDAS, W. “Reverendo a música sertaneja”. **Revista USP**. N. 64. São Paulo, p. 58-67, 2005.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CUNHA, R. C. V. **Os conceitos de comunicação e cultura em Raymond Williams**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2010.
- JANOTTI JUNIOR, J.” À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva” **Eco-Pós**. V. 6, n.2 Rio de Janeiro: UFRJ, p. 31-46, 2003
- KENNEDY, G. **The art of persuasion in Greece**. Princeton: PUP, 1963.
- KROEBER, A. **A Natureza da Cultura**. Lisboa: Ed. 70, 1993.
- LEME, R. **História do Automobilismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, C. **La pensée sauvage**. Paris: Plon, 1962.
- LISPECTOR, C. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- NAPOLITANO, M. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126, 2004.
- NATTIEZ, J.J. **Music and Discourse**. Princeton: PUP, 1990.
- VENANCIO, R. D. O. “Vamos todos cantar de coração: Discursos fundadores dos hinos dos clubes brasileiros de futebol”. **Revista ALED**. Vol. 14, n. 2. P. 97-112, 2014.

---

<sup>7</sup> Ao sair da McLaren para a Copersucar na temporada de 1976 (ano da crônica de Clarice Lispector), o carro que era destinado para Fittipaldi foi campeão do mundo com James Hunt. O Fittipaldi campeão só voltaria com a aventura estadunidense do piloto brasileiro que em 1989 e em 1993 foi bicampeão das 500 milhas de Indianápolis, entre outras conquistas no automobilismo baseado nos Estados Unidos.