

DOUGLAS ELIAS CARVALHO

**IMAGENS AUDITIVAS DA FOLIA:
uma análise da cobertura do carnaval carioca
de 2009 na Rádio Gaúcha**

PORTO ALEGRE

2009

DOUGLAS ELIAS CARVALHO

**IMAGENS AUDITIVAS DA FOLIA:
uma análise da cobertura do carnaval carioca
de 2009 na Rádio Gaúcha**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cida Golin

PORTO ALEGRE

2009

DOUGLAS ELIAS CARVALHO

**IMAGENS AUDITIVAS DA FOLIA:
uma análise da cobertura do carnaval carioca
de 2009 na Rádio Gaúcha**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cida Golin – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Sandra de Deus - UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Gonçalves – UFRGS

DEDICATÓRIA

Para a ouvinte Marilza, de Campinas (SP),
que “enxerga” o carnaval por meio da Gaúcha.

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio,
e à prof^a. Cida Golin, pelo incentivo.

“As profundidades subliminares do rádio estão carregadas daqueles ecos ressoantes das trombetas tribais e dos tambores antigos”.

Marshall McLuhan

RESUMO

O presente estudo se propõe a verificar de que maneira uma cobertura radiofônica de carnaval constrói imagens auditivas. Para isso, busca-se compreender o uso dos quatro elementos da linguagem radiofônica (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio) na transmissão analisada, a da Rádio Gaúcha no Grupo Especial do Rio de Janeiro, em 2009. Efetuou-se a amostra com os trechos correspondentes a dois desfiles, um de cada dia do evento. O trabalho começa com uma pesquisa bibliográfica acerca de carnaval e mídia sonora. Em relação ao primeiro tema, discutem-se os significados e a história dessa manifestação cultural e, no que tange ao segundo, desenvolve-se uma reflexão sobre a tensão entre visual sonoro, imagens auditivas, elementos da linguagem radiofônica e radiojornalismo. Apresentam-se, então, a Rádio Gaúcha e o histórico das coberturas carnavalescas da emissora. Lançou-se mão também de entrevistas em profundidade com membros da equipe da rádio. Ao final, aplica-se a análise dos trechos recortados, a fim de identificar a formação de imagens auditivas a partir da utilização dos elementos da linguagem do veículo. Verifica-se um incentivo à imaginação dos ouvintes por meio de itens verbais, com detalhamento e antecipação dos fatos, e também não verbais, destacando-se o potencial expressivo da música.

PALAVRAS-CHAVE: carnaval – Rádio Gaúcha – linguagem radiofônica – imagens auditivas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O CARNAVAL	12
2.1. Carnaval polissêmico: múltiplas visões sobre um ritual	12
2.2. Carnaval milenar: breve perspectiva histórica	16
2.2.1. <i>O samba</i>	19
2.3. Carnaval midiaticizado: a relação das escolas com os meios de comunicação	22
3 O RÁDIO	28
3.1. A tensão entre visual e sonoro	28
3.2. As imagens auditivas e a linguagem radiofônica	29
3.2.1. <i>A palavra radiofônica</i>	32
3.2.2. <i>A música</i>	33
3.2.3. <i>Os efeitos sonoros</i>	34
3.2.4. <i>O silêncio</i>	35
3.3. O radiojornalismo	36
3.4. A Rádio Gaúcha e a cobertura de carnaval	37
4 A ANÁLISE	45
4.1. Grande Rio	45
4.2. Mangueira	55
4.3. Considerações gerais	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	69
ANEXO A – Entrevista com Cláudio Brito	71
ANEXO B – Entrevista com Luiz Matias Flach	86
ANEXO C – Entrevista com José Alberto Andrade	97

1 INTRODUÇÃO

O carnaval carioca consiste em um espetáculo de inquestionável riqueza visual. Os carros alegóricos, as fantasias e os outros elementos que compõem o desfile das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro ganham páginas na imprensa e invadem as telas de televisão. O samba, protagonista da parte musical das apresentações, nem sempre recebe o mesmo tratamento dos itens imagéticos, reduzido a um mero complemento da abundante visualidade verificada nos préstitos.

Diante desse cenário, pode parecer improvável ou até inadequada uma transmissão carnavalesca via rádio, um veículo eminentemente sonoro. No entanto, há, como se viu, uma carência de valorização dos aspectos acústicos do evento. O lado visual, evidentemente, não pode jamais ser ignorado, mas existe uma infindável produção de sons no carnaval, cujas imagens acabam constantemente predominando nas percepções do público.

Após uma longa pesquisa, praticamente não se encontraram registros acadêmicos sobre cobertura radiofônica de desfiles carnavalescos. O que há são referências breves e esparsas em estudos que tratam de outros assuntos, mas especificamente sobre esse tema não se descobriu nenhum trabalho. Visando a, dentro dos limites de uma monografia, contribuir para a superação dessa lacuna, desenvolveu-se o presente estudo.

O objetivo geral deste trabalho é analisar a formação de imagens auditivas em uma transmissão de carnaval por meio do rádio. Escolheu-se, como objeto empírico, a cobertura realizada pela Rádio Gaúcha no domingo (22 de fevereiro) e na segunda-feira (23) do carnaval de 2009. Dentre as cerca de 20 horas de gravação, recortaram-se os trechos correspondentes à narração de dois préstitos, o da Grande Rio (com 2h19min) e o da Mangueira (com 1h57min), um em cada dia.

Além disso, os objetivos específicos são identificar de que forma se dá a utilização de cada um dos elementos da linguagem do rádio (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio); compreender as estratégias e os recursos empregados pela equipe para tentar superar a profusão de visualidade; e apontar os modos pelos quais a transmissão destaca os sons do carnaval. Espera-se, assim, obter a resposta do objetivo geral, que envolve as três variáveis supracitadas.

O percurso metodológico adotado partiu de uma pesquisa bibliográfica sobre carnaval e mídia sonora. Acerca do primeiro tema, foram utilizados de forma mais intensa os estudos de Roberto DaMatta (1997) e Mikhail Bakhtin (1987), para se traçarem os significados dos

festejos carnavalescos, e de José Carlos Sebe (1986), Eneida de Moraes (1958) e Sérgio Cabral (1996), no rastreamento da trajetória histórica da folia.

Num segundo momento, quando da pesquisa referente ao rádio, abriram-se as discussões com uma reflexão sobre o permanente conflito entre o visual e o sonoro, tomando por base as contribuições de Norval Baitello Jr. (1997). Na seqüência, abordaram-se o fenômeno das imagens auditivas, a partir de Armand Balsebre (2005), e o potencial expressivo do veículo radiofônico, referenciando-se em Ricardo Haye (2005). Eduardo Meditsch (2001), por sua vez, contribuiu na apresentação das principais características do radiojornalismo.

O material de análise foi obtido por meio de gravações efetuadas durante a cobertura em questão. Também se realizaram três entrevistas em profundidade com membros da equipe da emissora, a fim de se angariarem informações esclarecedoras do conteúdo gravado e não contidas na pesquisa bibliográfica. Empregou-se a referida técnica com o narrador, Cláudio Brito, o comentarista, Luiz Matias Flach, e um repórter, José Alberto Andrade, com o objetivo de se registrarem maneiras diferentes de se perceber o mesmo produto final.

A monografia é dividida em três partes. No primeiro capítulo, se descrevem o significado e a história do carnaval. Partindo da polissemia do objeto, analisam-se os seus aspectos etimológico, ritualístico, temporal e espacial. Colaboram para esse intento principalmente DaMatta (1997) e Bakhtin (1987). A seguir, desenvolve-se uma linha do tempo das manifestações carnavalescas, desde o seu surgimento até o contexto que redundou no espetáculo proporcionado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, instituições cujo comportamento sofreu influências dos meios de comunicação. Ajudam a compor esse panorama histórico Sebe (1986), Moraes (1958) e Cabral (1996).

Na segunda parte, aparece a mídia sonora. Inicia-se a investigação com algumas considerações sobre a tensão entre visual e sonoro, estudada por Baitello Jr. (1997). Depois, introduz-se o conceito de imagens auditivas, proposto por Balsebre (2005), e promove-se uma reflexão sobre as características básicas do rádio, com auxílio de Haye (2005). Chega-se, assim, aos quatro elementos da linguagem radiofônica – palavra, música, efeitos sonoros e silêncio –, estabelecidos por Balsebre (2005). Discute-se ainda o papel do radiojornalismo, com base em Meditsch (2001), e apresenta-se a história das coberturas carnavalescas da Rádio Gaúcha, bem como a atual formatação desse trabalho na emissora.

Por fim, executa-se a análise propriamente dita dos trechos recortados da jornada. Verifica-se, então, de que maneira os integrantes da equipe utilizam cada um dos elementos da linguagem radiofônica. Após esse detalhamento, busca-se chegar aos demais objetivos

específicos e, principalmente, ao objetivo geral do trabalho, que é compreender a formação de imagens auditivas por parte de uma cobertura radiofônica de carnaval.

2 O CARNAVAL

Este capítulo pretende abordar o carnaval sob o ponto de vista de seus significados e de sua história. Busca-se, num primeiro momento, analisar a polissemia do tema em questão. Para isso, discutem-se a definição do objeto, o conceito de carnavalização, o aspecto ritualístico da festa e as suas dimensões temporal e especial. Depois, parte-se para uma perspectiva histórica, a fim de encontrar a origem do evento. Elenca-se a sua trajetória na Antigüidade, no Medievo e no entrudo português, que veio para o Brasil. Objetiva-se destacar, por fim, os caminhos percorridos pelo carnaval carioca até unir-se ao samba e gerar o desfile das escolas, cuja relação com os meios de comunicação o capítulo também visa a descrever.

2.1. Carnaval polissêmico: múltiplas visões sobre um ritual

O senso comum apregoa que o carnaval se trata de um evento realizado uma vez por ano e vinculado ao lazer e à diversão. Sabe-se também que tem duração breve, de três a quatro dias, anteriores à quarta-feira de cinzas. Diversos pesquisadores se dedicaram ao estudo desse fenômeno. Por isso, o presente capítulo não se propõe a desvendar o significado do carnaval, uma vez que esta monografia inteira seria insuficiente para tanto. O objetivo aqui é empreender uma abordagem panorâmica, por meio dos autores consultados.

A natureza polissêmica do objeto fica mais clara já quando se verifica uma tentativa de conceituá-lo. No *Dicionário do folclore brasileiro* (1962), Luís da Câmara Cascudo o entende como um canal de expressão popular. Nas palavras dele, consiste em

um índice anual de sobrevivências e elementos reais da psicologia coletiva, adiantamento ou atraso educacional, não falando nas revelações que a psicanálise permite verificar em massa. Música, indumentária, alimentação, vocabulário, elevação ou pobreza espiritual são trazidos ao alcance do estudo e da observação durante as setenta horas carnavalescas. (CASCUDO, 1962, p. 186).

A etimologia da palavra “carnaval” não possui uma explicação definitiva. José Carlos Sebe (1986) apresenta as duas origens comumente aceitas para o termo. A primeira diz respeito à junção de duas palavras, *carrus navalis*. Refere-se às celebrações dionisíacas da Antigüidade, nas quais se servia vinho ao povo em grandes tonéis carregados por carros. Ligada ao cristianismo, a outra possível gênese do nome alude a *carnevale*, do baixo latim

carnelevamen, traduzido como “adeus à carne”. A terça-feira gorda é, em tese, o último dia antes da quaresma em que o calendário cristão permite ingerir tal alimento.

Na Grécia antiga, registra Sebe (1986), dois deuses disputavam a estruturação da sociedade. Enquanto Apolo significava rotina e harmonia, Dionísio representava a alegria e a perturbação da ordem. O autor sustenta que os festejos carnavalescos teriam herdado a oposição à maneira apolínea de se ver o mundo. Nas comemorações em homenagem a Dionísio (ou a Baco, para os romanos), deus do vinho, distribuía-se a bebida à população. Percebe-se que, já àquela época, o álcool era um dos artifícios utilizados para a liberação individual e coletiva.

Sebe (1986) recorda ainda que, desde a Idade Média, a Igreja procurou regular as práticas carnavalescas. No século XV, o papa Paulo II incorporou a festa ao calendário católico. Postulou-se que o domingo de Momo deve cair sempre sete semanas antes da data da Páscoa, cuja definição depende de um complexo cálculo relacionado às fases da lua e ao equinócio de primavera. No intervalo entre a quarta-feira de cinzas e a quinta-feira santa, jaz a quaresma, na qual os fiéis refletem e se preparam espiritualmente para a ressurreição de Cristo. Consiste em um “tempo de intensificação das orações e do físico (tempo de jejum e penitência)” (SEBE, 1986, p. 35). O carnaval simbolizaria uma oportunidade única e última de diversão e ultrapassagem de limites, posto que logo adiante predominaria a austeridade.

Ao analisar a obra do escritor francês François Rabelais, Mikhail Bakhtin (1987) debruçou-se sobre o conceito de carnavalização. No Medievo e no Renascimento, núcleos da investida do pensador russo, foi o riso o elemento unificador das manifestações carnavalescas. Sobre ele, erigia-se não apenas o tríduo momesco, mas também todos os eventos populares de espírito cômico. Era o modo possível de se opor à opressão e à rigidez das instituições mais poderosas, a Igreja e o Estado. O riso carnavalesco, assinala Bakhtin (1987), possui três aspectos básicos: a festividade, porque não se trata de uma reação a algo engraçado, mas de um folguedo coletivo; a universalidade, pois o carnaval contagia quase todos, a ponto de implantar uma nova conjuntura social; e a ambivalência, pelo fato de o estado de graça daquele momento ser ingênuo e, ao mesmo tempo, contestador.

Bakhtin (1987) afirma que a realização de uma festa consagrada à liberdade não se situa no âmbito da arte, mas no limite entre esta e a vida. Durante o carnaval, reforça o pesquisador, a própria vida representa uma outra forma de ser, e essa representação torna-se temporariamente a realidade. É a chance de se lançar um olhar alternativo sobre o mundo. No contexto da Idade Média, a carnavalização era a ponte para um refúgio popular, “a libertação

total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (BAKHTIN, 1987, p. 239).

Na busca de compreender o carnaval, Roberto DaMatta (1997) analisou-o sob o ponto de vista de sua ocorrência como fenômeno social brasileiro. Considera-o, com base na teoria das dramatizações, um ritual de inversão. Para o autor, o rito pode ser entendido como o deslocamento de um componente qualquer da vida cotidiana, que deixa de ser natural para se configurar em social. O isolamento de uma peça integrante do dia-a-dia a retira de seu arcabouço original, a evidencia e, por fim, a ritualiza. O que antes era trivial ganha uma identidade inédita e elabora uma situação especial ou extraordinária. Nas palavras do antropólogo, o traço distintivo do ritual é

a dramatização, isto é, a condensação de algum aspecto, elemento ou relação, colocando-o em foco, em destaque, como ocorre nos desfiles carnavalescos e nas procissões, onde certas figuras são individualizadas e assim adquirem um novo significado, insuspeitado anteriormente, quando eram apenas partes de situações, relações e contextos do cotidiano. (DAMATTA, 1997, p. 36).

O rito carnavalesco, defende DaMatta (1997), se caracteriza pela inversão dos padrões estabelecidos socialmente, posto que ancorado na jocosidade¹. É devido a esse perfil que acontece a valorização do que está normalmente escondido e marginalizado, criando “as condições para a comutação entre domínios e elementos situados em posições descontínuas” (DAMATTA, 1997, p. 81). Inevitavelmente, a alegria vira veículo de contestação do sistema vigente, ainda que por um período pré-determinado. No caso brasileiro, o caráter jocoso dos bailes e desfiles fomenta a eliminação das distâncias entre as pessoas, separadas ao longo do ano por diferentes motivos (sexo, idade, classe social, etc.). O carnaval as une, conforme o teórico, no que têm de mais profundo: sua condição de seres humanos.

Para confirmar a essência inversiva do carnaval, DaMatta (1997) compara o exemplo brasileiro com o *carnival* de Nova Orleans, nos Estados Unidos. No nosso país, a parcela pobre da população encontra num pedaço do ano uma ocasião para se fazer ouvir e extravasar seus anseios, costumeiramente represados pelo poder das classes dominantes. Enquanto isso, o processo inverso se dá na referida cidade norte-americana, que possui menores fronteiras econômicas entre mais e menos favorecidos. Os festejos de lá são protagonizados por agremiações divididas por etnias e classes sociais, o que acaba encorajando constantes manifestações de discriminação. A folia do Brasil, ao contrário, oferece a possibilidade de

¹ O autor explica que o termo “jocosidade” vem do inglês *joke*, que significa “piada”, “gracejo”, “brincadeira”.

amenização das diferenças oriundas da desigualdade social, que se reduzem, embora não sejam totalmente eliminadas.

O tempo é uma das convenções que DaMatta (1997) aponta como afetadas pela inversão carnavalesca. No entendimento dele, a própria existência de um feriado exclusivo já denota a necessidade de um segmento temporal à parte, fora da rotina diária. A célebre troca do dia pela noite seria um passo no sentido de se escapar do lugar-comum. DaMatta (1997) acredita que o carnaval promove a idéia de um elo entre o elemento divino e os homens, detendo um âmbito universal e transcendente. Desse modo, “pensar no tempo do carnaval é pensar em termos de categorias abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência” (DAMATTA, 1997, p. 54). Na sua visão, portanto, a cronologia carnavalesca constitui um tempo cíclico e cósmico, posto que infalível e vinculado à divindade.

Um desfile de escola de samba passa junto com o tempo. A partir dessa reflexão, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994) constata que a performance de uma agremiação na avenida manifesta plena consciência do aqui e do agora, representados pela celebração dos limites corporais e temporais. Naquele momento, a apresentação exalta a si mesma, revelando “o desejo e a necessidade de preencher o fluxo do tempo com um sentido coletivo e partilhado” (CAVALCANTI, 1994, p. 213). A repetição anual dos préstitos configura, ainda dentro dessa perspectiva, a possibilidade de resistência, mantendo ou alterando alguns atributos e acrescentando outros novos.

DaMatta (1997) sustenta que o espaço também se inverte no carnaval. Assegura que o modelo social típico brasileiro, polarizado entre a casa e a rua, se transforma pelo ritual carnavalesco. Ainda que os dois campos atuem em freqüente conexão, costumam possuir distinções no que tange a regramento, utilidade e hierarquia. Num ambiente caseiro, as relações tendem a se estruturar por parentesco e consangüinidade. A casa constitui-se no lugar da vida privada, cenário voltado à saciedade das necessidades básicas do corpo. A rua, por sua vez, subentende uma hierarquização que nem sempre se percebe facilmente, regida por duas forças impessoais e sobre as quais pouco se tem controle: o destino e o Governo. É o palco tradicional do trabalho, da luta e das ações públicas.

Nesse sentido, as celebrações momescas levam para a rua as práticas características de casa. O que se esconde entre paredes vem à tona no carnaval. A intimidade se expõe, com o recato sendo substituído pela valorização da sexualidade. O espaço citadino, interpreta DaMatta (1997), se reinventa, na medida em que o seu centro comercial é “domesticado”. O trânsito intenso e as transações financeiras da área central do município dão lugar a uma nova

ordem, menos tensa e mais comunitária. Além disso, DaMatta (1997) identifica a formação de vários pequenos núcleos de festividade. Em cada canto da cidade, se desenvolvem um bloco, uma banda, um cordão. O carnaval, por conseguinte, instaura um espaço especial e múltiplo, visto que reorganiza o ambiente social e fragmenta as pessoas em grupos, homogêneos ou não.

2.2. Carnaval milenar: breve perspectiva histórica

As raízes do carnaval, segundo Sebe (1986), se encontram no Egito antigo. Diz a lenda que a deusa Ísis, protetora da natureza, era homenageada ciclicamente em cerimônias relacionadas aos plantios e às colheitas. A fim de que a safra fosse abençoada, devia-se dançar e brincar efusivamente. Osíris, o cônjuge de Ísis, seria sacrificado após tal celebração, durante a qual poderia gozar de todos os deleites que quisesse. Haveria, portanto, um período breve e intenso de euforia sucedido por outro, longo e metódico, de resignação. Os festejos equivaleriam ao ato de plantar ou colher, e a fase posterior, à rotina de germinação das sementes. Alguns princípios norteadores do agir carnavalesco teriam surgido naquela época, como a fuga das regras cotidianas e o culto ao corpo. O autor associa o sacrifício de Osíris a uma idéia de condenação:

A noção da terra como fêmea fecundada e responsável pela vida se contrapõe à de um ser masculino que, depois de experimentar todos os prazeres, deveria morrer ou simplesmente sumir. O rei, ou deus, fecundador encerraria, com sua morte, a época da festa e abriria um outro espaço no calendário: a fase de resignação, recolhimento, mortificação, disciplina, enfim, uma época de “cinzas”. A meditação e a culpa seriam constantes deste tempo. (SEBE, 1986, p. 11).

Em contato com a cultura egípcia, os gregos absorveram aqueles ideais de festividade, baseados na valorização dos prazeres e na mudança de rotina. Conforme se viu no subcapítulo anterior, Dionísio rivalizava com Apolo na luta pelo controle das ações sociais. Sebe (1986) assinala que as festas dionisíacas da Grécia e as bacanais romanas promoviam a inversão de valores, a liberação sexual e a fartura de comidas e bebidas. Além de louvar Baco, a Roma antiga sediava festejos agrários semelhantes aos da supracitada deusa Ísis, como as luperciais e as saturnais. Estas eram dedicadas a Saturno, deus da agricultura, e vieram a influenciar o *sacaea* babilônico e o purim judaico, os quais também ajudaram a imortalizar os preceitos primordiais do carnaval.

Avançando no tempo histórico, relembra Sebe (1986), povos medievais realizavam rituais para Adônis, deus semita que renascia e morria de acordo com certos ciclos. Esse acontecimento, que viria a contribuir para o surgimento das práticas carnavalescas, passou a ser incentivado pelo catolicismo. A intenção do estímulo era ratificar o domínio clerical, pois a referida celebração se atrelava a uma divindade que fenecia em um curto espaço de tempo. Dessa forma, a Igreja queria abrandar o carnaval, vinculando-o a um conceito de morte e de transição. O papa Paulo II, o mesmo que normatizou a data da festa no século XV, chegou inclusive a permitir que os foliões utilizassem a “Via Láctea”, rua que dava acesso ao palácio papal, em Roma. O espaço era decorado com guirlandas e tochas e sediava danças, jogos e batalhas de confetes.

Como se nota, o carnaval sempre perpassou erráticamente as noções de sagrado e profano. Apesar de ter se originado em ritos de fé, adquiriu traços de paganismo ao longo de sua evolução, a tal ponto que a Igreja precisou readequá-lo antes de o aceitar. O uso do disfarce, um dos recursos de negação de identidade, permaneceu após essa incorporação católica e se expandiu pela Europa no Medievo. Eneida de Moraes (1958) registra que bailes de máscaras começaram a ocorrer em diversas localidades, como Paris, Veneza e Londres. Geralmente fechadas, tais reuniões não tardaram a iniciar uma seleção de seus frequentadores, notabilizando principalmente a cidade italiana, pela presença mascarada de nobres e fidalgos. Sebe (1986) acredita que o carnaval popular teria se definido como fenômeno em Roma, ao passo que o de elite, em Veneza.

Na Península Ibérica, não era a elegância dos bailes que prevalecia, mas uma outra manifestação: o entrudo. Caracterizado por Moraes (1958, p. 17) como “porco e brutal”, consistia em um divertimento marcado pelo uso de utensílios com os quais as pessoas se sujavam e molhavam umas às outras. Para isso, eram empregados instrumentos como bacias, bisnagas, seringas e limões-de-cheiro (limões e laranjas abastecidos com os mais diferentes líquidos). Foi esta a primeira forma de carnaval do Brasil, trazida pelos colonizadores portugueses. No Rio de Janeiro, o chamado “jogo do entrudo” predominou por três séculos, a despeito das constantes e ineficazes proibições oficiais.

Em 1840, por influência das notícias que cruzavam o oceano e chegavam do continente europeu, organizou-se o primeiro baile de carnaval da, à época, capital brasileira. Segundo Moraes (1958), ocorreu no Hotel de Itália, promovido pela esposa do proprietário do estabelecimento. Em função do sucesso alcançado, a moda espalhou-se pela cidade. Começaram, então, a se registrar eventos semelhantes em teatros, clubes e hotéis, tendo como

público-alvo a alta sociedade. Em termos musicais, executavam-se polcas, valsas e maxixes, e os trajés eram compostos de máscaras e fantasias.

Paralelamente, prossegue Moraes (1958), desenvolviam-se os clubes carnavalescos, denominados “sociedades”. Também voltados à elite carioca, distinguiam-se por realizarem desfiles. O primeiro préstito aconteceu em 1855, feito por uma agremiação chamada Congresso das Sumidades Carnavalescas. Algumas características das futuras escolas de samba já se faziam presentes naqueles grupos, pois havia enredo, confeccionavam-se carros alegóricos e fantasias e a parte sonora cabia a um contingente de músicos – no caso, uma banda de clarins. As sociedades mais famosas foram os Fenianos, os Democráticos e os Tenentes do Diabo. A principal raiz desse tipo de cortejo está no curso romano, cuja linha de atuação o Rio de Janeiro imitou.

Os bailes e os desfiles, ambos de caráter não popular, configuravam o “grande carnaval”, que passou a abandonar as ruas. Os préstitos das sociedades mantiveram seu vigor até os anos 1940, quando confirmaram um movimento iniciado ainda no século XIX de ida para os salões. Moraes (1958) sustenta que o carnaval interno constituía, na visão da alta sociedade, uma alternativa mais segura e disciplinada do que o “pequeno carnaval”, que se dava ao ar livre e envolvia as camadas pobres da população. Com o passar do tempo, a prática dos bailes sofreu transformações e se irradiou para outras cidades, integrando-se ao rol de divertimentos do folião brasileiro.

A diferenciação entre carnaval “pequeno” e “grande” era assim denominada já à época, com o primeiro pertencendo às classes menos abastadas. Nessa perspectiva, Sérgio Cabral (1996) acredita que a primeira possibilidade não elitista de se brincar o carnaval com uma mínima organização – atributo ausente no entrudo – surgiu com os cordões, na primeira metade do século XIX. A idéia partiu de negros escravos, inspirados na festa de Nossa Senhora do Rosário. Fantasiados de várias maneiras, saíam às ruas cantando quadras folclóricas e tocando instrumentos de origem africana. Ao se popularizar, os cordões passaram a ganhar inúmeras adaptações, no que tange a músicas e disfarces, mas mantiveram sempre o espírito festivo. Destacaram-se, primeiramente, o dos Velhos e os Cucumbis e, no século XX, o da Bola Preta.

Em 1894, foi à rua o Rei de Ouro, primeiro rancho a desfilar no período carnavalesco. Fundado no bairro da Saúde pelo tenente Hilário Jovino Ferreira, era uma adaptação dos ranchos de reis da Bahia. Sua estruturação, mais formal do que a dos cordões, inseriu características inéditas na folia carioca. Moraes (1958), referenciando-se na *História da*

Música Brasileira (1942), de Renato Almeida, apresenta as contribuições dessa nova manifestação:

O conjunto instrumental era acrescido por instrumentos de cordas, violões e cavaquinhos, e de sopro, flautas e clarinetas. Ao mesmo tempo, surgira o coro, para entoar a marcha do rancho. Havia um porta-estandarte e três mestres: um de harmonia para a orquestra, outro de canto para o coro e um terceiro chamado de sala, para se ocupar com a parte coreográfica. (ALMEIDA, 1942 *apud* MORAES, 1958, p. 138).

Como se percebe, estavam estreando no carnaval de rua elementos visualizados na atual formatação de desfile das escolas de samba, como o uso de instrumentos de corda e a presença de mestre-sala.

Outros tipos de celebração faziam parte do “pequeno carnaval”, entre os quais os zé-pereiras, pessoas que percorriam a cidade batendo em tambores. Conforme Moraes (1958), tal iniciativa, que nasceu no Rio de Janeiro e permaneceu viva até o início do século XX, teria sido obra do sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes, também conhecido como Zé Nogueira. Para a autora, é provável que a troca do sobrenome “Nogueira” para “Pereira” e a conseqüente consagração desse engano tenham se dado em virtude do entusiasmo e da embriaguez dos que se ocupavam daquela brincadeira. Os blocos, versão híbrida entre os ranchos e os cordões, seriam originários dos ternos baianos de base familiar, de acordo com Sebe (1986).

2.2.1. *O samba*

O preconceito racial, no começo do último século, se apresentava de modo mais explícito do que hoje. A polícia carioca, recorda Cabral (1996), perseguia as manifestações artísticas e religiosas dos negros, que eram proibidas. Quando as casas de religião africana foram legalizadas, fez-se o ensejo por eles esperado para executar suas músicas, pois passaram a dançá-las e tocá-las após os cultos. Valiam-se da incapacidade dos policiais em discernir aquelas canções de uma louvação religiosa. À época, carregar um violão na rua era motivo suficiente para se levar alguém preso.

Nesse cenário, nasceu o samba. Cabral (1996) atribui ao radialista e pesquisador Almirante (Henrique Foreis Domingues) a sustentação de que o gênero surgiu na casa de tia Ciata, uma mãe-de-santo baiana. Localizada na rua Visconde de Itaúna, na zona central da

cidade, consistia em um espaço destinado à música e ao candomblé. No local, que congregava artistas como Sinhô e Pixinguinha, teria sido composto por Donga e Mauro de Almeida “Pelo telefone”, de 1917, considerado oficialmente o primeiro samba gravado da história. No entanto, Cabral (1996) atenta para o fato de que reside nesse dado uma inconsistência, minimizada pelo pioneirismo da situação:

É indiscutível que, antes do “Pelo telefone”, foram gravados sambas sem que o disco informasse no selo tratar-se de sambas, foram gravados outros gêneros que não eram sambas com o nome de samba e foram até gravados sambas com a identificação de samba. Portanto, seria fácil eleger qualquer desses discos como o do primeiro samba gravado, se o “Pelo telefone” não fosse aquele que desencadearia o processo através do qual o samba assumiria, como gênero musical, a hegemonia das músicas gravadas no Brasil. (CABRAL, 1996, p. 33).

A partir do sucesso alcançado por “Pelo telefone”, a palavra “samba” se popularizou e as gravadoras buscaram usá-la com mais frequência. Em meados dos anos 1920, um grupo de jovens compositores do bairro do Estácio de Sá quis criar um bloco carnavalesco, de nome “Deixa Falar”, para entoar as músicas que compunham. Porém, a turma não conseguia aderir ao ritmo praticado no terreiro de tia Ciata, parecido com o maxixe e melhor adequado à dança de salão do que a uma evolução pelas ruas. Para este fim, seria necessária uma melodia sincopada e com notas mais longas. Ismael Silva, um dos envolvidos no caso, em depoimento a Sérgio Cabral, assim definiu o problema: “A gente precisava de um samba para movimentar os braços para a frente e para trás durante o desfile” (CABRAL, 1996, p. 34). E, dessa maneira, foi elaborada uma nova forma de samba, embrião do atualmente produzido pelas escolas.

Além do referido Ismael, a geração de sambistas do Estácio se completava com outros músicos, como Rubem Barcelos, Bide e Baiaco. O cantor Francisco Alves gravou várias canções desse núcleo, colaborando na divulgação da novidade rítmica. Estabeleceu-se, desde então, uma rivalidade entre a turma do Estácio e a da casa de tia Ciata, cada uma querendo angariar para si a honra de ter criado o samba. Coube ao bloco “Deixa Falar”, contudo, uma glória individual: a de inventar a expressão “escola de samba”, ainda que não tenha se constituído em uma escola. Sua data de fundação, conforme Cabral (1996), foi 12 de agosto de 1928.

O próprio Cabral (1996) esclarece que, apesar da alcunha de primeira escola de samba, a “Deixa Falar” não passou de um bloco e, posteriormente, de um rancho. A denominação deve-se à casualidade de haver, próximo à sede da agremiação, uma escola normal, responsável pela formação de docentes para a rede educacional. Os integrantes do bloco

consideravam-se professores do novo tipo de samba e, por isso, fizeram uma espécie de paralelo com a instituição de ensino vizinha. O agrupamento do Estácio também introduziu novos instrumentos no carnaval, com destaque para o surdo e a cuíca, mas o grupo foi extinto ao fim do carnaval de 1932, por divergências internas. Devido a sua influência, outros grêmios carnavalescos da cidade resolveram se autointitular daquela maneira.

A Estação Primeira de Mangueira, segunda escola de samba a aparecer, teve sua criação em abril de 1929. Originou-se do Bloco dos Arengueiros, formado por, entre outros, Cartola. Cabral (1996) acredita que, antes de 1932, a única disputa entre escolas de samba se realizou por ação do músico Zé Espinguela, na casa dele, no bairro do Engenho de Dentro. Ocorrida em 1929, tratou-se de um concurso de sambas, do qual se sagrou vencedor o grupo da área de Oswaldo Cruz – que, mais tarde, se tornaria a Portela. Foi na primeira metade do século XX, com a presença forte do carnaval de rua organizado, que a outrora massiva prática do entrudo começou a desaparecer.

A música popular passou a ganhar espaço no rádio em 1932, dentro do “Programa Casé”, apresentado por Ademar Casé na Rádio Philips. José Adriano Fenerick (2002) relata que, a fim de ampliar a audiência e arrebatar mais patrocinadores, o radialista quebrou o costume do veículo de reproduzir apenas óperas e sinfonias e deu lugar, assim, a ritmos como o samba e as marchinhas de carnaval. Com o sucesso do plano de Casé, outras emissoras começaram a executar canções de origem popular. Nas décadas de 1930 e 1940, apogeu do meio radiofônico no Brasil, as estações possuíam elencos fixos de cantores, sendo que a equipe mais famosa e valorizada era a da Nacional, maior rádio da época. Nessas equipes, houve, pela primeira vez, oportunidade de o sambista exercer sua arte de forma remunerada.

A Rádio Nacional surgiu em 1936 e não demorou a se tornar a principal emissora do país e uma das cinco maiores do mundo. Por meio dela, sustenta Fenerick (2002), o samba urbano carioca pôde se irradiar pelo território brasileiro. Carmen Miranda e Francisco Alves, ídolos do rádio, eram os cantores mais importantes de música popular. Com a colaboração deles, respeitados não apenas pelas classes economicamente inferiores, o samba conseguiu ultrapassar os limites de sua origem humilde e atingir outros meios sociais. O gênero, cuja popularização também contou com a ajuda do cinema (dentro do qual, especialmente das chanchadas), deixava o âmbito de peça folclórica para se tornar um produto de consumo. Compositores de samba, geralmente pobres, chegavam a vender a autoria de obras para os cantores, com o intuito de aliviar um eventual aperto financeiro e de ter uma música de sua lavra tocando no rádio. Nessa prática, destacou-se a parceria entre Ismael Silva e Francisco Alves.

Em dezembro de 1939, com o advento do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), no primeiro governo de Getúlio Vargas, baixou-se uma ordem federal no sentido de que as letras do cancionero popular versassem sobre as belezas e a grandiosidade do país. Os sambistas, com suas músicas, e as escolas de samba, em seus enredos, aderiram sem resistência à determinação, pois, na visão deles, a aquiescência à censura representava uma possibilidade inédita de o poder público aceitar uma manifestação cultural até então duramente discriminada. Incentivava-se também que se afastassem dos sambas as referências à marginalidade e à criminalidade, num processo de “higienização musical”, como define Fenerick (2002, p. 116).

O espaço nevrálgico do carnaval popular no Rio de Janeiro era a Praça 11 de Junho, mais conhecida como Praça Onze. Situava-se no cerne da região ocupada pela comunidade negra, perto da casa de tia Ciata. Nas palavras do sambista Heitor dos Prazeres, era “uma África em miniatura” (CABRAL, 1996, p. 67). Além de se mostrar como o ponto mais acessível a quem descesse dos morros, ficava ao lado da estação de trens Central do Brasil, o que facilitava a chegada dos moradores dos subúrbios e das favelas da Zona Norte. Lá na Praça Onze, onde se reuniam cordões, ranchos e blocos, ocorreu o primeiro desfile de escolas de samba.

2.3. Carnaval midiaticizado: a relação das escolas com os meios de comunicação

Segundo Cabral (1996), o desfile das escolas de samba foi inventado pelo jornalista Mário Filho. Proprietário do jornal “Mundo Sportivo”, ele resolveu organizar em 1932 um concurso entre as agremiações, que contou com 19 participantes e seis jurados. As competidoras, que tiveram o direito de cantar três sambas cada uma, se apresentaram com a estrutura típica dos cordões: mestre-sala, porta-bandeira, corpo coral, alegorias, etc. A disputa, vencida pela Estação Primeira de Mangueira, atingiu grande sucesso. Em 1933, coube ao diário “O Globo” o patrocínio do evento. A Unidos da Tijuca, naquele ano, criou o sambarenredo, pois exibiu pela primeira vez uma música que estava de acordo com o enredo, cuja existência ainda não era obrigatória. Cabral (1996) relata que, em busca de mais leitores, a imprensa apoiava os desfiles, a ponto de realizar votações para eleger os melhores sambistas do ano.

A primeira entidade representativa das escolas surgiu em 1934. Era a União das Escolas de Samba (UES), que obteve, a partir do carnaval subsequente, o direito de suas filiadas receberem subvenção da prefeitura. Ao aproximar-se do Partido Comunista Brasileiro, a UES irritou o poder público, levando-o a criar uma nova associação de escolas, a Federação das Escolas de Samba. Instalou-se uma guerra verbal entre o jornal governista “A Manhã” e o comunista “Tribuna Popular”. A briga política chegou ao ápice quando, em 1948, o governo municipal determinou que apenas as entidades vinculadas à Federação poderiam ganhar cachê. Moraes (1958) recorda que as escolas descontentes com a medida se apresentaram de forma não oficial, fazendo com que a cidade tivesse mais de um concurso no mesmo ano, o que ocorreu de 1949 a 1951.

A competição de 1952 aconteceu na avenida Presidente Vargas, que, para ser construída, implicou na destruição da Praça Onze. Fez-se um acordo de que todas desfilariam juntas, motivado pela vontade das já consagradas Mangueira e Portela em vencer o Império Serrano, grande campeão dos últimos carnavais oficiais, dos quais aquelas não participaram. Por problemas relativos ao corpo de jurados, não houve resultado final, mas aquele ano trouxe algumas novidades, como a distinção das agremiações em duas categorias separadas. Somente as da superior receberiam a verba pública, insuficiente para os dois grupos. De acordo com Cabral (1996), após os desfiles surgiu a Associação das Escolas de Samba do Brasil, uma junção das congregações existentes na cidade. Em 1957, os préstitos se mudaram para a avenida Rio Branco, mais adequada ao exponencial crescimento do público, que já comparecia em peso.

As escolas ganhavam fama, atraindo também assistentes das classes média e alta. Após o carnaval de 1959, o presidente do Acadêmicos do Salgueiro, Néelson de Andrade, convidou Fernando Pamplona para desenvolver o enredo da escola. Cenógrafo do Theatro Municipal, o artista percebeu que os desfiles estavam agregando um novo tipo de platéia e, então, levou o Salgueiro para a avenida de forma moderna e luxuosa. Cabral (1996) entende que, a partir disso, começou a se instaurar a noção de espetáculo. A Secretaria de Turismo do município, ao notar que os desfiles se estendiam do entardecer de domingo ao início da tarde de segunda-feira, estabeleceu, em 1969, punições às escolas que ultrapassassem o tempo máximo de 75 minutos. Antes, em 1962, o mesmo órgão resolvera exigir o pagamento de ingressos do público presente.

Na década de 1970, as agremiações começaram a cobrar entrada em seus ensaios, freqüentados não mais apenas pelos sambistas. O aspecto mercadológico começava a despontar no carnaval carioca. O primeiro *long-play* (LP) das escolas de samba foi o do

carnaval de 1968. O samba-enredo deixava de ser uma canção longa e pesada para adquirir traços de marcha. Quem radicalizou nesse sentido foi Zuzuca, autor de “Festa para um rei negro”, a trilha de 1971 do Salgueiro. A música, celebrizada sob o apelido de “Pega no ganzê”, era o reflexo de um movimento de transformação do samba-enredo, que precisava ter duração curta para tocar nas rádios. Além disso, os compositores das escolas passaram a receber direitos autorais. Na análise de Cabral (1996), a consequência dessas mudanças foi a perda de qualidade das obras.

O Salgueiro, em 1974, contava com o trabalho de um colega de Fernando Pamplona no Theatro Municipal: Joãozinho Trinta. O novato carnavalesco, um dos responsáveis pelo bicampeonato da escola em 74/75, teve a idéia de elevar a altura das alegorias, colocando-as no nível das arquibancadas, que cada vez cresciam mais. Após o carnaval de 1975, o artista foi contratado para a Beija-Flor de Nilópolis pelo bicheiro Aniz Abraão David, o Anísio, que assumia o comando da agremiação sob o intento de fazê-la abandonar o *status* de mediana. Cabral (1996) registra que, com ainda mais grandiosidade e riqueza do que nos tempos de Salgueiro, Joãozinho se sagrou tricampeão em 76/77/78.

A partir de 1978, o desfile passou a ocorrer na rua Marquês de Sapucaí, perpendicular à avenida Presidente Vargas e próxima ao local onde fora a Praça Onze. Cabral (1996) assinala que, ainda quando não havia o Sambódromo, a montagem da estrutura móvel iniciava-se em setembro e a desmontagem acabava apenas em abril. A repetitiva despesa anual e a antiga reivindicação das escolas de ter um palco definitivo se somaram para que o governador Leonel Brizola determinasse, em setembro de 1983, a construção do complexo. Com projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e sob a coordenação do vice-governador Darcy Ribeiro, 2.690 operários revezaram-se 24 horas por dia na obra, que custou 24 bilhões de cruzeiros ao erário. E, no carnaval de 1984, as agremiações se apresentaram na pista pronta, sendo que as do primeiro grupo, pela primeira vez, dividiram-se em duas noites (domingo e segunda-feira de carnaval).

Com o argumento de que não possuía condições técnicas, a TV Globo, inimiga pública do governador Brizola, não transmitiu os préstitos daquele ano. A única emissora de televisão que cobriu o evento foi a TV Manchete, cujos índices de audiência levaram a concorrente a se reorganizar, como conta Cabral (1996):

A TV Manchete, transmitindo o desfile com exclusividade, começou conquistando a audiência no próprio domingo, quando, segundo pesquisa do Ibope, contou com 55% dos telespectadores contra 27% dos que preferiram o “Fantástico”. Na segunda-feira, a vitória da TV Manchete foi massacrante: 59% a 7%. O fato é que, no ano

seguinte, a TV Globo acabou encontrando as tais “condições técnicas” e nunca mais deixou de transmitir o desfile das escolas de samba. (CABRAL, 1996, p. 223).

No percurso histórico do carnaval carioca, vale destacar uma instituição: o jogo do bicho. Tal mecenato se constituiu, conforme Cavalcanti (1994), a partir da necessidade desses contraventores em expandir sua rede de relações e demarcar um território na cidade. A partir da década de 1970, a maioria das grandes escolas cariocas possuía um “patrono” ligado ao jogo. Dentro dessa realidade, surgiu em junho de 1984 a Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba), reunindo as integrantes da categoria principal e presidida inicialmente por Castor de Andrade, bicheiro e mecenas da Mocidade Independente de Padre Miguel. A entidade nasceu baseada em um descontentamento com os rumos da Associação das Escolas de Samba e em uma vontade de negociar mais abertamente com o poder público os repasses para o carnaval.

O aspecto empresarial do espetáculo se reforçou. A partir de 1985, o espaço sob as arquibancadas do Sambódromo, construído para abrigar espectadores de baixa renda, tornou-se o local das frisas – mesas e cadeiras com preço situado entre o das arquibancadas e o dos camarotes. O aporte financeiro transferido às escolas subiu em 1987, pois passaram a receber 100% do direito de arena (valor pago pela TV para transmitir o evento). Quando, em maio de 1993, prendeu-se toda a cúpula do jogo do bicho, a estrutura que a Liesa havia proporcionado a suas filiadas possibilitou, no entendimento de Cabral (1996), a manutenção do nível dos desfiles, apesar do afastamento do patronato.

Uma série de razões justificaria, segundo Cabral (1996), um pretense “esfriamento” dos préstitos. Entre elas, a distância entre as arquibancadas e o público na Sapucaí, a ausência de decoração na pista (ao contrário de outros tempos) e o sistema de som, que só mostra a voz dos intérpretes e abafa o canto dos demais componentes. O autor também aponta uma aceleração demasiada no andamento do samba-enredo, que ficou marcheadado, a fim de que cerca de cinco mil pessoas possam atravessar a avenida em cerca de 80 minutos. Com isso, as baterias, que antes se diferenciavam pela cadência particular de cada uma, se tornaram muito parecidas entre si.

A cobertura televisiva divulga as paradas da Sapucaí para o mundo inteiro. No entanto, sofre críticas em função de uma eventual superficialidade e das transformações que teria imposto aos desfiles. Rodrigo Corrêa Cordeiro (2004, p. 41) defende que a TV reconfigura o carnaval “de uma festa popular nas ruas da cidade para um grande espetáculo em passarela própria, imprimindo uma organização televisiva de cobertura e divulgação”. O principal reflexo disso seria a substituição de parte dos cativos ocupantes dos postos

privilegiados dentro de uma agremiação por celebridades. A busca pela projeção da imagem, para Cordeiro (2004), leva as escolas a trocarem o popular anônimo pelo artista famoso.

Ao encontro desse pensamento, Muniz Sodré (1972) assegura que a cultura de massa se apropriou do carnaval, afastando seu caráter dionisíaco. Alguns foliões descompromissados cederam seus lugares a profissionais do samba, interessados na construção de uma carreira. O autor afirma que a mídia vende a diversão dos foliões em imagens estereotipadas, pois “o que era consagração ritual de alegria transformou-se na sugestão estética (sem nenhuma transfiguração criadora) desse estado de espírito” (SODRÉ, 1972, p. 36). A cobertura midiática também ajudou a espalhar o modelo carioca país e planeta afora, uma vez que há escolas de samba em qualquer grande município brasileiro e também em várias cidades do Exterior.

O carnavalesco Joãozinho Trinta consolidou o que Cavalcanti (1994, p. 51) chama de “primazia do visual”. Para a autora, ocorreu na década de 1970 uma transposição de concepções estéticas para o carnaval de outros meios culturais, principalmente o teatro. A tensão entre o “samba” e o “visual” se daria em virtude do conflito participação versus espetáculo. Em um ambiente de mera festividade, todos, em tese, devem interagir da mesma maneira. Não é o que acontece na apresentação das escolas, um espaço composto de atores (desfilantes) e espectadores (público). Enquanto os primeiros dançam, cantam e se exibem, os últimos assistem e, quando querem, se movimentam ao som da música. Outro ponto destacado por Cavalcanti (1994) diz respeito ao ritmo propriamente dito. Devido à aceleração imposta à melodia, o ato de dançar o samba se limitou aos passistas, posto que o restante da escola apenas precisa evoluir brincando.

O “samba”, no seu sentido sonoro e festivo, tem travado nas últimas décadas uma espécie de duelo com o “visual”, mola propulsora da espetacularização. Mais um reflexo disso foi, para Cavalcanti (1994), a divisão informal entre as escolas de cunho conservador, voltadas à preservação de suas raízes, e as agremiações adeptas de inovações. A Mangueira seria uma representante do primeiro grupo, visto que tenta se destacar a partir da tradição, valorizando seus sambistas e dispensando o excesso de visualidade nas apresentações. A Mocidade Independente, ao contrário, teria lugar na outra classe, em função dos préstimos arrojados e futuristas que lhe marcaram e da abertura quase irrestrita a celebridades. A pesquisadora afirma ainda que ocorre na Sapucaí uma “hierarquia de visibilidade”, pois os lugares que permitem a melhor visão da passarela custam mais caro (CAVALCANTI, 1994, p.57). Isso demonstraria, na sua percepção, que o próprio projeto do Sambódromo já havia enfatizado o aspecto visual.

A presença de fantasias e alegorias, no entanto, como lembra Cavalcanti (1994), é anterior ao surgimento das escolas de samba. O aspecto imagético do carnaval, pois, não foi criado por elas, cuja responsabilidade recai sobre o redimensionamento da visualidade. Conforme os autores consultados, o som carnavalesco (e, especificamente, o samba-enredo) perdeu qualidade ao mesmo tempo em que os desfiles se agigantavam visualmente. Nesse processo, se faz compreensível a intensa cobertura de televisão. Mas e o rádio? Sobra espaço para uma mídia sonora num evento de aparente predominância visual? Que recursos e estratégias utiliza uma cobertura radiofônica de carnaval? Quais as suas vantagens e limitações? Eis o que se buscará compreender nos próximos capítulos.

3 O RÁDIO

Neste capítulo, objetiva-se tratar da mídia radiofônica e de sua capacidade expressiva. Abrem-se as considerações com uma análise sobre a tensão entre visual e sonoro, conflito presente na relação do rádio com o carnaval das escolas de samba. Busca-se, a seguir, compreender o conceito de imagens auditivas e refletir sobre as características da linguagem radiofônica. Assinalam-se, assim, os elementos que compõem essa linguagem: palavra, música, efeitos sonoros e silêncio. Ao final, discutem-se os atributos básicos do radiojornalismo e se apresenta a Rádio Gaúcha, bem como o histórico e a atual formatação de sua cobertura carnavalesca. Utilizam-se, nessa última parte do capítulo, informações obtidas por meio da realização de três entrevistas em profundidade com membros da equipe da emissora.

3.1. A tensão entre visual e sonoro

Vive-se atualmente, no entender de Norval Baitello Jr. (1997), na sociedade da imagem. De acordo com ele, há uma prevalência do visual sobre o sonoro, o qual é tratado como um código menos nobre de comunicação interpessoal. Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva (2006) acredita que, dos estímulos sensoriais recebidos pelo indivíduo contemporâneo em seu dia-a-dia, a maioria tem caráter visual. O domínio da visualidade acarretaria o esquecimento do sentido auditivo e, por conseqüência, uma espécie de surdez coletiva, formada por “surdos que ouvem”, como sustenta Baitello Jr. (1997, p. 5).

A civilização da visualidade, assinala Baitello Jr. (1997), leva os indivíduos a atribuir valores imagéticos às coisas e pessoas. Por exemplo, as empresas, de modo geral, manifestam o desejo de obter visibilidade e construir uma boa imagem de si mesmas. A preocupação com a aparência e a forma, defende o teórico, tem seguidamente sobrepujado a atenção à essência e ao conteúdo. Essa saturação do visual estaria desembocando em um torpor, um “enxergar sem ver”, em virtude do cansaço do sentido da visão. Em certas situações, o processo de percepção teria aderido ao tempo do olhar, mais curto e veloz que o do ouvir. O som produz estimulação tátil, posto que faz o ar vibrar e repercutir na pele. Portanto, escutar pressupõe sentir e requer, conforme Baitello Jr. (1997), languidez análoga à necessária para a leitura.

Os primatas, destaca o autor, têm nos gestos sua principal maneira de se comunicar, razão pela qual se baseiam na visão como instrumento primeiro de percepção. Com a evolução da espécie, a postura do ser ancestral do homem se verticalizou e, por isso, deixou de bloquear o aparelho fonador, que se aperfeiçoou e favoreceu o desenvolvimento da fala. O gesto se tornou um acessório comunicativo, e não mais o código central, já baseado na voz. O ouvido passou a reinar sobre os outros órgãos de sentido, consagrando a oralidade. No entanto, defende Christoph Wulf (2007), a passagem dessa predominância auditiva para a atual civilização da imagem se viabilizou com o advento da escrita, fundamentada em elementos visuais. O surgimento da imprensa e, posteriormente, da televisão reforçaria a referida mudança de hierarquia perceptiva.

Wulf (2007) estabelece características distintivas do ouvir. Segundo o pesquisador, a audição é o sentido social, pois poder escutar significa ter a chance de se comunicar e fomenta sentimentos de segurança e pertença. Além disso, identificar a própria fala no momento de sua emissão permite ao homem um processo de percepção de si mesmo. O ouvido possui caráter tridimensional, pois capta tudo que o cerca. Fornece, assim, a consciência de sentido e de espaço, responsabilizando-se pelo equilíbrio do corpo. Já a visão, que apreende apenas o que está diante de si, diferencia-se, entre outras razões, por conseguir focalizar as coisas, prática difícil ao sentido auditivo.

3.2. As imagens auditivas e a linguagem radiofônica

O rádio, no entendimento de Armand Balsebre (2005), busca reconstituir e recriar a realidade, bem como inventar um mundo imaginário. O primeiro requisito para se atingirem essas duas metas seria o mútuo conhecimento entre emissor e receptor dos códigos utilizados na expressividade do meio. Quanto mais familiares aos ouvintes os recursos comunicativos empregados, maiores tendem a ser a empatia e a identificação suscitadas no público. Outro item imprescindível à efetividade da mensagem radiofônica estaria no equilíbrio entre a estética e a semântica adotadas. Enquanto esta diz respeito ao conteúdo da emissão e a seu sentido mais direto e manifesto, aquela se refere à forma da linguagem, representando um nível mais afetivo e conotativo de percepção.

O discurso radiofônico se apóia exclusivamente em elementos de natureza auditiva. Ricardo Haye (2005), entretanto, afirma que o rádio pode se configurar em um meio

multisensorial, posto que a estimulação acústica possui uma inata capacidade de sugestão e de criação. O autor acredita na existência do “princípio de visibilidade” (HAYE, 2005, p. 350), que permitiria uma espécie de “exibição” ao ouvinte das situações transmitidas. Nesse sentido, caberia ao veículo incentivar os cinco sentidos de seu público, a fim de enriquecer o poder expressivo da mensagem. O adequado manejo dos códigos de comunicação pelo emissor seria capaz de gerar, assim, as “imagens acústicas” – “evocações mentais de objetos, sujeitos ou espaços ausentes produzidos a partir da informação que sustenta a matéria sonora” (HAYE, 2005, p. 354).

Ao mesmo fenômeno, Balsebre (2005, p. 336) confere o nome de “imagens auditivas”. Assegura que, na escuta de rádio, o ato de imaginar tem idêntica importância à da ação de perceber. A imaginação radiofônica consistiria em um sentido interno responsável pela formação de tais imagens, constituídas por um método de associação de idéias, para cujo funcionamento contribuiriam a memória e a atenção. Conforme o autor, a cultura audiovisual do século XX celebrizou um repertório imagético comum aos vários integrantes de um determinado contexto social, o que costuma levar a imaginação dos ouvintes a, diante da mesma emissão, recorrer a modelos e estereótipos visuais parecidos. De acordo com Silva (2006, p. 6), as imagens auditivas despontam “na tela imaginativa do ouvinte como uma granulação fina, resultado de um processo perceptivo entre impressões pessoais e representações sensoriais sonoras apreendidas pela audição”.

Rudolf Arnheim (2005) defende que a “cegueira” proporcionada pelo rádio é intrínseca ao veículo, mas acrescenta que a presença exclusiva de estímulos sonoros dispensa a imagem na transmissão da realidade. Segundo Balsebre (2005), a capacidade de decodificação do ouvido se condiciona aos limites físicos do canal auditivo. Por isso, o discurso radiofônico, para se fazer compreendido, exige simplificação. Nesse sentido, Arnheim (2005) aplica à análise da mensagem de rádio a lei geral de economia, normalmente utilizada no campo artístico. A norma prega que, tanto na fruição, como na produção, uma obra não deve admitir nada que não seja essencial à sua forma. Qualquer detalhe que integre um todo significativo, ainda conforme esta lei, precisa ser indispensável e somente fazer sentido em conjunto com as outras partes dessa estrutura.

Os discursos eletrônico e sonoro, destaca Eduardo Meditsch (2001), se estruturam sobre o tempo. Por se fundamentar em ambas as plataformas discursivas, o rádio teria duplo caráter temporal. Além disso, o autor afirma ainda que o veículo consegue conformar dupla simultaneidade. Isso se daria nos casos em que houvesse concomitância entre o acontecimento relatado e a enunciação e entre esta e a recepção. A diferença da mensagem radiofônica para a

fonográfica estaria justamente no fato de que, no rádio, a emissora e o público compartilham, em termos de tempo, o mesmo contexto. A música gravada pode ser escutada várias vezes por um ouvinte, que tem também a disponibilidade de interromper uma faixa e depois retomá-la de onde parou.

O fluxo contínuo da emissão radiofônica se reflete também na compreensão de seu conteúdo. Meditsch (2001) assinala que o receptor nem sempre desenvolve a leitura pretendida pelo radialista e que um dos condicionantes dessa flexibilidade perceptiva é a volatilidade do som. Em condições normais de recepção, o ouvinte não pode escutar outra vez o que lhe é transmitido, a fim de buscar uma informação eventualmente perdida. Ao contrário do que ocorre com as mídias impressas, por exemplo, não se pode reler um determinado elemento, posto que sua compreensão, em tese, deve ser simultânea.

Dentro da perspectiva do “ao vivo”, Meditsch (2001) estabelece quatro categorias para tais enunciados: “vivo” de primeiro, segundo, terceiro e quarto graus, que podem ser perpassados ao longo da mesma transmissão. O vivo de primeiro grau é inerente ao próprio veículo e consiste no paralelismo entre o tempo da emissão e o tempo da vida real (tempo do relógio). Já o vivo de segundo grau diz respeito à interpretação de um conteúdo previamente produzido, como quando acontece a locução de um texto escrito. O de terceiro grau, por sua vez, se dá nos casos em que a elaboração e a emissão de um conteúdo ocorrem ao mesmo tempo. E o vivo de quarto grau, forma mais complexa de sincronia, se apresenta sempre que a produção e a enunciação de um relato são simultâneas ao fato relatado. Exemplificando: na cobertura de um jogo de futebol, enquanto a narração de uma jogada se enquadra no quarto grau, a menção a partidas anteriores do campeonato representa o terceiro.

O som, prossegue Meditsch (2001), não possui fixação espacial. Propaga-se pelo ambiente de recepção de forma descontínua, espalhando-se por todos os cantos que seu volume permitir. A vibração e a ressonância dos fenômenos sonoros podem ser sentidas não apenas pelo ouvido, mas também pelo organismo inteiro – o que cria, para Meditsch (2001), uma espécie de intimidade corporal no ouvinte. Essa sensação de aproximação proporcionada pelo rádio reforçaria o efeito de realidade do veículo, facilitando o acolhimento emocional da mensagem pelo público. Por ecoar ininterruptamente, a vibração acústica estimula o cérebro também de forma incessante, excitando a mente a trabalhar no sentido de que imagens acústicas sejam geradas.

Outro fator que vincularia afetivamente o ouvinte ao rádio seria, no entendimento de Meditsch (2001), a invisibilidade das manifestações sonoras, que possui o poder de atribuir aos sons sentidos até então insuspeitos e de aguçar a imaginação. A ausência de elementos

estáticos (presentes nas cenas televisivas, por exemplo) contribui, conforme o pesquisador, para a sensação de atualização da realidade através do fluxo da palavra e das demais sonorizações. O rádio, dessa forma, alargaria os limites do presente, traduzindo-o ao público por meio dos sons ambientais e da voz dos radialistas, emissões a cuja duração contínua ficaria condicionada a impressão de simultaneidade entre a transmissão do veículo e a realidade referenciada.

A portabilidade do aparelho receptor também é uma das peculiaridades apontadas por Meditsch (2001) na audiência do veículo. O poder de carregar o equipamento consigo ou de depositá-lo onde quiser faz com que os integrantes do público construam uma relação particular com o meio. Essa intimidade reforçaria a compreensão de que o rádio fala a cada ouvinte, e não a uma coletividade, e de que o ambiente de recepção sofre interferências do conteúdo emitido. Ocorreria, para Meditsch (2001), uma “fusão de contextos”, maximizada nos casos em que radialista e ouvinte se cruzam em algum local de transmissão. O ato de ouvir rádio, entende o autor, costuma se constituir em uma atividade secundária, ao contrário do que acontece, por exemplo, com a assistência de televisão. A atenção compartilhada ocasionaria o que Barbara Fenati (1994) chama de “zapping perceptivo” entre a ação principal e a escuta radiofônica (FENATI, 1994 *apud* MEDITSCH, 1994, p. 251).

Ao estabelecer os itens fundamentais para o discurso radiofônico, Haye (2005) traça três tipos de séries informacionais: o lingüístico (palavras), o para-lingüístico (sons codificados ou não) e o não-lingüístico (música, ruído e silêncio). Entre o ouvinte e a emissão, Balsebre (2005) identifica um terceiro elemento no sistema semiótico do rádio: a tecnologia, que possibilita a codificação. Além disso, o teórico condiciona a recepção à capacidade perceptiva do público e divide a linguagem radiofônica em quatro modos de expressão – palavra, música, efeitos sonoros e silêncio:

(...) a linguagem radiofônica é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnicos/expressivos da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes. (BALSEBRE, 2005, p. 329).

3.2.1. A palavra radiofônica

O principal meio de expressão do pensamento humano é a palavra. Com base nesse pressuposto, Balsebre (2005) a define como indispensável. A fala no rádio tende a ser percebida como uma conversa informal. O autor, porém, contesta esta aparência de coloquialismo, afirmando se tratar de uma naturalidade planejada e, nessa medida, artificial. Um aparente imprevisto permeia os enunciados, até mesmo os previamente escritos, pois se tenta transparecer informalidade. As palavras, conceitua Haye (2005, p. 350), consistem em “elementos lingüísticos ou sons fonéticos objetivamente organizados”. Defende também que o exagero no uso delas dá margem à verborragia, a qual pode perturbar a comunicação e diminuir o poder evocador da mensagem.

Nas vogais, para Balsebre (2005), reside a função de estabelecer forma e cor à voz. Já as consoantes dão conteúdo e significado ao que se diz. A coloração da palavra se originaria da mescla entre timbre, tom e intensidade. A voz aguda, assim, costuma provocar uma imagem auditiva clara e distanciada, e a grave, mais obscura e próxima. Como lembra Balsebre (2005), programas noturnos se notabilizam por locutores de voz grave, para efetuar a sensação de um contato mais pessoal com o ouvinte, que geralmente se encontra envolto em uma atmosfera caseira de repouso. E a fala mais aguda se faz pertinente em atrações radiofônicas diurnas, mais movimentadas, refletindo a própria dispersão dos afazeres do público.

A partir da concepção da voz humana como instrumento musical, Balsebre (2005) admite a ocorrência de melodia, harmonia e ritmo próprios à emissão verbal. O caráter melódico liga-se à afetividade conjugada entre veículo e ouvinte, no sentido de que expressa a polissemia de um determinado termo ou palavra. Pode-se dizer a mesma coisa com muitas entonações diferentes, despertando, com isso, várias percepções acústicas. A melodia norteia também a continuidade, contribuindo para a organização inteligível de uma seqüência de frases. Sem musicalidade, uma locução corre o risco de semear desatenção em quem a escuta.

A harmonia, por sua vez, se distingue pela superposição ou justaposição de fontes sonoras. Faz-se necessária, segundo Balsebre (2005), para que a reconstituição da realidade seja verossímil. A sucessão de planos sonoros forma o “relevo acústico”, que se incumbe de fornecer ao público a noção de perspectiva. E o terceiro item supracitado, o ritmo, efetiva a ordem e a proporção das seqüências de som, além de oferecer prazer estético. Balsebre (2005) divide-o em três categorias: ritmo das pausas, ritmo da melodia e ritmo da harmonia.

3.2.2. *A música*

O uso da música no rádio se vincula ao caráter emocional e simbólico da linguagem radiofônica. Promove entre ouvinte e emissor, acredita Balsebre (2005), uma relação afetiva de nível conotativo. Para Arnheim (2005), o elemento musical não exige nenhum complemento imaginativo por parte da audiência, que precisa apenas interpretá-lo em si mesmo e da maneira que entender conveniente. Em função desse perfil pronto para fruição, Balsebre (2005, p. 333) afirma que “a música é imagem no rádio”, ou seja, prescinde de intermediação no processo cognitivo e enriquece ou substitui a palavra. Nesse sentido, o pesquisador destaca que tal elemento pode produzir múltiplas sensações no público e contribuir, assim, para a criação de imagens auditivas.

Em termos de papel estético da música, Balsebre (2005) a classifica como expressiva, quando sugere clima emocional e atmosfera sonora, ou descritiva, nos casos em que explicita uma paisagem ou cena. Já Haye (2005) propõe uma outra divisão das funções do elemento musical, repartida em cinco categorias: além das duas mencionadas, a gramatical, a fim de a canção funcionar como sistema de pontuação; a complementar ou de reforço, para aperfeiçoar ou dar totalidade a uma mensagem; e a comunicativa propriamente dita, sempre que a música for autônoma em relação à fala.

Segundo Balsebre (2005), enquanto cabem ao ritmo e à melodia as indicações de movimento e cor, a sensação de profundidade espacial fica a cargo da harmonia. O ser humano associaria uma composição a determinadas imagens ou movimentos afetivos porque situações semelhantes já lhe teriam sido sugeridas por ritmos, melodias e harmonias semelhantes em momentos anteriores. Nesse sentido, Haye (2005) assegura que a música, por desencadear uma associação de imagens e informações no cérebro, fomenta no ouvinte a assimilação de conteúdos e a reflexão.

3.2.3. Os efeitos sonoros

Para Silva (2006), o efeito sonoro se define como o ruído desejável. O objetivo dele, nessa perspectiva, é associar os ouvintes ao objeto representado, do qual atua como índice. No radiojornalismo, colaboraria no desenvolvimento da credibilidade e da autoridade, e o som

ambiente teria importância fundamental para uma reportagem ou cobertura, por instruir e direcionar a audiência dentro da emissão do jornalista.

Os efeitos de som representam, de acordo com Balsebre (2005), a realidade referencial objetiva. Suas funções se classificam, ainda conforme o autor, em ambiental (descrição de um local), expressiva (determinação de uma atmosfera), narrativa (produção de nexos entre cenas) e ornamental (acabamento estético). Haye (2005), porém, postula apenas duas divisões: efeito de som objetivo, responsável por fenômenos acústicos reais e verossímeis, e efeito de som subjetivo, produzido para conferir ambientação ou simbolizar situações irreais. Como exemplos do primeiro caso, estariam o barulho do vento ou da chuva, e do segundo, o grito de criaturas fantásticas ou inexistentes e o estampido de pratos quando da revelação de um segredo.

A adequada utilização de efeitos sonoros gera, como sustenta Balsebre (2005), associações convencionais de pensamentos por parte do público. Essa conexão de idéias no cérebro do ouvinte se daria a partir da existência de arquétipos universais, que concretizariam a função expressiva do referido elemento da linguagem radiofônica. A conotação dele estaria baseada na sua combinação com a palavra e a música, bem como na afetividade conquistada junto à audiência.

3.2.4. O silêncio

A ausência de som pode significar mais do que um mero vácuo. Como demonstra Arnheim (2005, p. 64), “o vazio acústico (...) sobre o qual o som é colocado não representa um fundo neutro e sem conteúdo, mas, no caso, um inquietante lugar onde se produzem importantes acontecimentos”. A seqüência silêncio/som/silêncio, argumenta Balsebre (2005), dá significado às palavras, que não carregariam sentido se não houvesse intervalo entre uma e outra.

O silêncio representa a intensidade dos sentimentos. Balsebre (2005) defende que, quanto mais profunda for a emoção, menos palavras conseguirão explicá-la. Assinala ainda que a falta de emissões sonoras tende a conduzir o ouvinte a um distanciamento reflexivo. Não deve ultrapassar, porém, uma certa duração, pois a atenção humana se dispersa após 6 a 10 segundos de execução constante de uma forma de som (inclusive o silêncio). Isso causaria uma impressão negativa, podendo ser interpretado como um ruído. Conforme Silva (2006), a

presença incessante de barulho nos centros urbanos torna cada vez mais raro o silêncio, que, também por remeter a uma idéia de morte, amedronta o ser humano e o leva a estar sempre produzindo sons.

3.3. O radiojornalismo

O rádio atinge um público heterogêneo e, por isso, precisa se especializar em atingir os diversos perfis de audiência. A segmentação das emissoras – que se dividem entre populares, musicais, informativas, etc. – leva, como assinala Meditsch (2001), a que cada uma delas construa um formato próprio de discurso, a fim de orientar seus profissionais e fidelizar a parcela de ouvintes à qual se dirige. No caso das rádios jornalísticas, o autor aponta uma predominância da palavra entre os elementos da linguagem radiofônica empregados. O uso de ruídos ficaria restrito à ambientação sonora do cenário das reportagens factuais, que estariam praticamente deixando de lado a música e o silêncio.

Tal como a linguagem do rádio, também a notícia possui caráter volátil. A partir de análise formulada por Robert Park (1940), Philip Schlesinger (1999) afirma que, sob o aspecto da temporalidade, um produto noticioso é algo efêmero e transitório. Por essa razão, acrescenta Meditsch (2001), sua existência se vincula ao presente e, à medida que o tempo flui, o que era novo começa a perder atualidade. O rádio, veículo ágil e de fácil penetração, se vale do “ao vivo” para consagrar entre suas principais funções a prestação de serviços (previsão do tempo, boletins de trânsito, informações de hora e temperatura, etc.).

Meditsch (2001) defende que o discurso do jornalismo ocorre por meio de uma construção subjetiva. Esse processo se daria motivado por uma série de mediações, como a pessoal, a grupal e a organizacional. Influiriam para a formação da mensagem emitida a experiência de vida, o repertório cultural e as expectativas pessoais e profissionais do repórter, bem como as ideologias dos grupos sociais nos quais ele estaria inserido e a sua adequação aos valores editoriais e patronais.

De acordo com Nelson Traquina (1999), o jornalista tende a elaborar as narrativas de maneira condensada e simbólica, a fim de fazer um acontecimento se tornar notícia. O desenvolvimento de um método para reportar os fatos se daria em virtude da pressão temporal, fator determinante nas rotinas de trabalho da sociedade contemporânea. A velocidade de produção, destaca Meditsch (2001), costuma provocar uma ausência de aprofundamento nas

questões cotidianas, e os manuais da profissão recomendam que o relato radiofônico desses temas precisa ser claro, curto e direto. Schlesinger (1999) atribui essa esquematização à necessidade de se prender a atenção da audiência, que ouve apenas uma vez cada fragmento do todo discursivo. Meditsch (2001) sustenta que a luta contra o relógio e a tentativa jornalística de reproduzir a realidade com verossimilhança limitam a liberdade criativa dos radialistas, que, assim, incorporam em seu trabalho as condições de produção disponíveis, usando excessivamente a palavra e desvalorizando os demais elementos da linguagem radiofônica.

Além do texto em si emitido pela voz humana, Meditsch (2001) busca no universo das artes cênicas um outro componente para caracterizar a fala: o subtexto, ou seja, o modo de pronúncia. Elementos como ritmo, entonação e inflexão confeririam sentido ao que se diz diante dos microfones. Um narrador de futebol, por exemplo, emprega tom emotivo nos lances mais dramáticos do jogo, descrito com base em fórmulas convencionadas de significação. Para o pesquisador, o domínio desse trânsito entre as técnicas de narração é que possibilita a rapidez vocal típica das transmissões esportivas.

Traquina (1999) acredita que a formulação de uma notícia reconstrói a realidade, pois o repórter, ao selecionar ou excluir aspectos de uma determinada situação ocorrida, cria uma descrição inédita, a qual também se torna real e, por sua própria existência, altera a realidade original. Há nesse processo, segundo Meditsch (2001), um paradoxo, posto que o rádio retira um fato de sua conjuntura primordial e o transforma, contrariando o ideal de objetividade do jornalismo. Nesse sentido, o efeito de realidade propiciado pelo veículo seria proporcional à sofisticação da tecnologia utilizada e, portanto, à artificialidade do relato percebido pelo ouvinte.

3.4. A Rádio Gaúcha e a cobertura de carnaval

Surgida em 1927, a Rádio Gaúcha é uma emissora sediada em Porto Alegre e dirigida aos segmentos de jornalismo e esportes. Possui *share* de audiência médio de 62%, ou seja, entre os aparelhos de rádio sintonizados nas estações daquele perfil, tal porcentagem de ouvintes costuma escutar a Gaúcha. A maior fatia de sua audiência se situa no público com mais de 25 anos e integrante das classes AB da Capital gaúcha e da Região Metropolitana.

Pode ser ouvida em AM, FM, Internet, TV a cabo ou em uma das 145 afiliadas da Rede Gaúcha Sat, espalhadas por nove Estados brasileiros².

Utilizou-se, para fins de aquisição de informações, o recurso da entrevista em profundidade. Jorge Duarte (2006, p. 62) assinala que esse método se configura em uma chance de “recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer”. Dentro da classificação proposta pelo autor, optou-se por uma entrevista do tipo semi-aberta, isto é, partiu-se de um roteiro sucinto de questões, a partir das quais se desenvolveram novas perguntas, criadas ao sabor do contexto de conversação.

Os entrevistados foram Cláudio Brito, narrador e coordenador da cobertura de carnaval da emissora, Luiz Matias Flach, comentarista, e José Alberto Andrade, repórter. Procurou-se, com isso, obter três pontos de vista diferentes sobre o mesmo produto. Nos diálogos, abordaram-se o histórico carnavalesco de cada interlocutor, as estratégias de comunicação adotadas e as condições de trabalho disponíveis na avenida carioca. Grande parte das informações contidas neste subcapítulo tem como base tais entrevistas em profundidade, que estão anexadas no presente trabalho.

O grupo empresarial a que a emissora se vincula, a RBS (Rede Brasil Sul), foi criado pelo radialista e empresário Maurício Sirotsky Sobrinho. Considera-se o dia 31 de agosto de 1957, quando ele se tornou sócio da Gaúcha, como a data oficial de fundação da RBS, que comemorou 50 anos em 2007. Na década de 1960, na Rádio Gaúcha, o comunicador comandava uma atração de auditório nas manhãs de domingo, intitulada “Programa Maurício Sobrinho”, em que havia um quadro voltado ao carnaval³. Chamado “O Reino da Momolândia”, o espaço oferecia oportunidade de as escolas de samba da cidade se apresentarem, promovendo concursos entre elas. A Imperadores do Samba, grêmio que se sagrou muitas vezes campeão daquela disputa, incluiu uma homenagem a Sirotsky Sobrinho em seu desfile de 1984, cujo enredo versava sobre os 25 anos da instituição carnavalesca.

A Rádio Gaúcha, ainda dentro dos anos 1960, cobria o carnaval porto-alegrense. À época, os festejos de rua se espalhavam também pelos bairros do município, com blocos, tribos e cordões de sociedade. O ponto central das folias eram os coretos de praça, desde os quais a emissora realizava as transmissões. Além do próprio Maurício, outros profissionais participavam da cobertura, como Éldio Macedo e José Matzembacher. Em 1972, Cláudio

² Dados extraídos do site do Grupo RBS. Disponível em: <<http://www.rbs.com.br/midias/index.php?pagina=radio>>. Acesso em: 7 dez. 2009.

³ As informações registradas a seguir foram obtidas em entrevistas com integrantes da equipe de carnaval da emissora e estão disponíveis em anexo.

Brito começa o programa semanal “Gaúcha Dá Samba”, visando a destacar a cultura popular, principalmente o carnaval⁴.

Brito estreou na Gaúcha em 1965. Depois de uma passagem por São Paulo, retornou à emissora no início dos anos 1970, integrando a equipe de esportes. De 1980 a 1998, trabalhou como promotor de justiça e, por impedimento legal, não manteve vínculo empregatício com a rádio. Desde a infância, cultivava forte ligação com as manifestações carnavalescas, tendo atuado em escola de samba, clube e coordenação oficial de desfiles. Nos anos de 1983 e 1984, a convite da Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro), assistiu à noite das campeãs cariocas e, entre 1985 e 1987, colaborou na organização do carnaval de Porto Alegre, o que já fizera anteriormente.

Em 1988, acompanhado do comentarista Luiz Matias Flach, Brito transmitiu o carnaval do Rio de Janeiro. Credenciados pela Rádio Gazeta, de Carazinho, foram naquele ano a cobrir a folia carioca, o que nunca mais deixaram de fazer.

Nós tínhamos um telefone, em uma cabine coletiva, onde ficavam todos os jornalistas e radialistas das emissoras e dos jornais de fora do Rio de Janeiro. Ali, nós tínhamos um telefone que, a cada meia hora, nós usávamos para dar um flash para a cobertura da rádio lá de Carazinho. (BRITO, 2009).

No ano seguinte, ambos transmitiram novamente o carnaval do Rio, desta vez para a Rádio Farroupilha. De 1990 a 1992, a dupla realizou a cobertura pela extinta Princesa, emissora direcionada ao mundo do samba.

Luiz Matias Flach, juiz de Direito aposentado, passou a se envolver com a festa quando foi convidado, nos anos 1970, para atuar na antiga Epatur (Empresa Porto-Alegrense de Turismo), que promovia o carnaval da cidade⁵. Posteriormente, por mais de uma década, desempenhou a função de jurado na competição festiva da Capital gaúcha. Ao embarcar com Brito para o Rio de Janeiro no primeiro ano de cobertura, em 1988, comungava com o amigo e colega um desejo de entender melhor outras folias, pois já conheciam bem a de Porto Alegre, e de ampliar os conhecimentos carnavalescos.

No início da década de 1990, a Gaúcha colocava no ar durante o carnaval uma programação gravada, sem transmissão de desfiles. Com a intenção de instaurar um novo projeto de cobertura carnavalesca na emissora, o diretor Armindo Antônio Ranzolin, incentivado pelo radialista Antônio Carlos Macedo, convidou Brito e Matias para cobrirem a

⁴ Depoimento de Cláudio Brito em entrevista no dia 4 de setembro de 2009. Transcrição completa em anexo.

⁵ Depoimento de Luiz Matias Flach em entrevista no dia 28 de setembro de 2009. Transcrição completa em anexo.

disputa carioca a partir de 1993. Brito (2009) relata ter inicialmente estranhado a iniciativa de Ranzolin, uma vez que até entendia a segmentada Princesa transmitir carnaval, mas não a Gaúcha, então já consolidada nos ramos de jornalismo e esportes. E o diretor esclareceu que, se a rádio pretendia retratar o que era notícia, precisava também conceder amplo espaço ao carnaval.

Em 2009, Brito e Matias completaram 22 anos de cobertura no Rio de Janeiro, sendo 17 pela Gaúcha. Atualmente, a equipe que transmite o Grupo Especial das escolas cariocas conta, além da presença dos dois, com quatro repórteres – José Alberto Andrade, Éldio Macedo, Luciano Périco e Júlio Ferreira – e um operador de som, Cristiano Cardoso. A transmissão das duas noites de desfiles da referida categoria, domingo e segunda, começa, em ambos os dias, por volta das 20h15min (após o “Correspondente Ipiranga”) e termina em torno das 5h30min (antes do “Gaúcha Hoje”). São mais de nove horas diárias de transmissão carnavalesca integral e ininterrupta. O tradicional programa informativo “Notícia na Hora Certa”, normalmente transmitido de hora em hora pela Gaúcha, não vai ao ar durante a cobertura dos desfiles, a exemplo do que ocorre nas jornadas esportivas.

No Rio de Janeiro, a emissora cobre também os desfiles do Grupo de Acesso (segunda divisão das agremiações), no sábado de carnaval, do Grupo Rio de Janeiro 1 (terceira divisão), na terça-feira, e das campeãs, no sábado de Enterro de Ossos. Na madrugada de quinta-feira para sexta-feira, se faz um programa especial de abertura no hotel em que a rádio se hospeda, no bairro de Copacabana. Uma outra fatia da equipe é destacada para se dedicar aos préstitos de Porto Alegre, ocorridos no Complexo Cultural do Porto Seco. Em solo gaúcho, o grupo principal de agremiações, a desfilar na sexta e no sábado, e o segundo grupo, que se exhibe no domingo, dividem espaço na jornada com o que acontece no Rio.

O *slogan* da cobertura considera o grupo de profissionais “a equipe mais carnavalesca do rádio brasileiro”. A programação de carnaval da Gaúcha inicia-se oficialmente no último mês do ano. Após os festejos de Momo, Cláudio Brito ancora na rádio um programa semanal, de domingo para segunda-feira, à meia-noite. Intitulado “Bom Dia, Segunda-Feira” e de tema aberto, troca de nome e de abordagem em dezembro, quando se torna o “Gaúcha no Carnaval” e dá a largada para a equipe. Com o passar das semanas, a atração ganha também uma edição aos sábados. O encerramento dos trabalhos se dá no início de março, com a transmissão dos desfiles fora de época de Uruguaiana.

A chamada “Central Gaúcha de Carnaval” se constitui em uma espécie de base de informações para os postos avançados de transmissão. Montada na sede da rádio e coordenada pelo apresentador Cláudio Monteiro, intervém ao longo das noites com relatos acerca do que

acontece nas passarelas de São Paulo e Florianópolis, bem como com boletins de repórteres diretamente de cidades do Interior gaúcho, contando sobre seus respectivos carnavais.

O público-alvo da cobertura se divide em dois, conforme Brito (2009). Além dos ouvintes cativos da emissora, que gostam da Gaúcha e a escutam independentemente do assunto abordado, a outra base de sustentação da audiência reside no segmento de amantes do carnaval. É essa segunda parcela de pessoas que, informa Brito (2009), compõe o quadro de visitantes que acessam durante o ano todo o “Samblog”, blog de carnaval mantido por, entre outros colaboradores, integrantes da equipe carnavalesca da rádio. Segundo o narrador, a emissora mantém nas noites de carnaval o seu *share* de audiência, formado por pessoas que, muitas vezes, também assistem à cobertura televisiva. Brito (2009) sustenta ainda que os ouvintes costumam elogiar a ênfase da equipe nos aspectos técnicos do evento e declarar que “viram [as imagens do desfile] na TV, mas o detalhe conheceram pelo rádio”.

Além do *site* na Internet, igualmente o planejamento das transmissões extravasa os limites do período que cerca o carnaval. Brito (2009) afirma que, à época da entrevista concedida ao presente trabalho (início de setembro), a parte comercial da cobertura estava sendo projetada e que as praças cobertas *in loco* – Rio de Janeiro, Porto Alegre e Uruguaiana, além de boletins sobre outras cidades – já se encontravam definidas.

Em termos de patrocínio, Brito (2009) explica que há uma dificuldade de convencimento dos eventuais apoiadores da cobertura, para os quais carnaval não combinaria com rádio nem promoveria retorno financeiro, pois seria praticado e ouvido pelas classes de pouco poder aquisitivo. O narrador e coordenador, porém, defende que os resultados comerciais têm sido positivos, com o respaldo de um pacote de mídia bastante intenso que a emissora oferece na grade de programação aos patrocinadores. O custo de todas as movimentações da equipe, prossegue Brito (2009), é alto, uma vez que envolve despesas como viagens, hospedagens e confecção de troféus e camisetas. O valor das cotas de patrocínio varia, de acordo com o entrevistado, entre R\$50 mil e R\$100 mil.

O radialista Éldio Macedo, que já trabalhava na Gaúcha cobrindo carnaval na supracitada época dos coretos, mora no Rio de Janeiro e sempre colabora com a equipe na Marquês de Sapucaí. Fora dos desfiles, o jornalista Júlio Ferreira atua na emissora apenas nos programas apresentados por Cláudio Brito ao longo do ano, acompanhando e retratando os acontecimentos carnavalescos de Porto Alegre. Os outros dois repórteres, Luciano Périco e José Alberto Andrade, integram o setor de esportes da rádio, mas se transferem temporariamente para o grupo que vai ao Rio. A experiência cotidiana lhes garante, de acordo

com Brito (2009), o “cacoete que a cobertura esportiva proporciona, a facilidade do improviso, a facilidade e o hábito de fazer longa transmissão”.

Brito (2009) relata que o principal pré-requisito para um repórter da emissora ser aceito na equipe é o interesse pela atividade radiofônica. Destaca, nesse sentido, que muitos jornalistas iniciantes ganharam oportunidade de atuar nas coberturas carnavalescas da Gaúcha mesmo sem entender bem de carnaval, pois “o que importa é gostar do rádio” (BRITO, 2009). Ele ressalta ainda que, seguidamente, pessoas leigas no assunto entram na equipe e passam a se tornar admiradoras da folia. Para a transmissão do Rio de Janeiro, como assinala Brito (2009), embarcam profissionais mais experientes. Já nos préstitos de Porto Alegre costumam trabalhar repórteres jovens, oriundos da redação da rádio. José Alberto Andrade (2009) sustenta que, embora a diferença de grandiosidade entre os dois formatos de desfile seja evidente, se desenvolve no Porto Seco e na Sapucaí a mesma idéia de transmissão, posto que a estrutura de apresentação das escolas segue molde semelhante em ambos os locais⁶. A equipe que cobre o carnaval porto-alegrense, no entanto, conta com mais integrantes, devido à proximidade geográfica.

O trabalho da emissora no Rio de Janeiro gerou, sustenta Brito (2009), um intercâmbio carnavalesco entre cariocas e gaúchos. Como exemplos desse relacionamento, cita a realização de oficinas culturais, a atuação de profissionais do Rio nos desfiles de Porto Alegre e Uruguaiana e a ida de foliões do Rio Grande do Sul para o carnaval carioca. Além disso, aumenta cada vez mais a presença de gaúchos no Setor 1, lance popular de arquibancadas que se encontra em frente às cabines de rádio da Marquês de Sapucaí.

As condições de trabalho no Sambódromo, para Brito, são “as melhores possíveis” (Brito, 2009). A empresa responsável pela organização do carnaval carioca concede à Gaúcha, entre as cabines de rádio da avenida, a de número 1. Situado em frente ao Setor 1 e ao lado do primeiro recuo de bateria, dentro do qual esta se posiciona até o momento de entrar na passarela, o posto de transmissão fica alguns metros antes do início oficial do desfile. A localização no início da avenida se justifica, no entender de Brito (2009), por ser o local onde as agremiações estruturam seu desfile e fornecem as primeiras pistas de como será a sua apresentação. Andrade (2009), no entanto, acredita que a cabine poderia se situar dentro da passarela, o que, segundo ele, proporcionaria melhores condições de análise e projeção do desempenho das escolas.

⁶ Depoimento de José Alberto Andrade em entrevista no dia 18 de setembro de 2009. Transcrição completa em anexo.

José Alberto Andrade (2009) ingressou na equipe em 1995, cobrindo o carnaval de Porto Alegre. No ano seguinte, passou a integrar o grupo que ia ao Rio, do qual nunca mais saiu. Ele, Luciano e Júlio circulam, na maior parte do tempo, nos arredores da cabine. Andrade (2009) aponta duas razões para tal movimentação: a limitação técnica dos microfones e o acesso facilitado aos entrevistados e à preparação das escolas. Defende que a concentração é o local onde as pessoas ficam esperando o desfile começar e, por isso, se tornam mais disponíveis para uma abordagem. Como lembra Andrade (2009), uma rainha de bateria, por exemplo, ainda não está esteticamente pronta naquele momento, o que não atrai a atenção de fotógrafos e outros possíveis obstáculos a uma entrevista. O repórter acrescenta ainda que a equipe da Gaúcha recebe credencial de trânsito livre, que dá acesso a praticamente todos os lugares da passarela. O repórter Éldio Macedo, mais velho integrante da equipe, já atuou na pista e hoje em dia faz uma espécie de “participação especial” na cobertura, passando a maior do tempo na cabine, onde realiza entrevistas e comentários.

A abordagem empreendida nas jornadas carnavalescas da emissora possui caráter predominantemente técnico. O atrelamento à avaliação por quesitos e a busca pela descrição pautam as emissões. Um reflexo disso é a separação dos canais de som na Sapucaí. Criada pelo operador Francisco Paulo Bisogno (conhecido como Chicão Bisogno), consiste em uma possibilidade de se levar ao ar, de modo separado ou conjunto, três partes diferentes do todo sonoro que forma a música executada na passarela: a voz dos intérpretes, os instrumentos de corda e a bateria. Tal recurso se apresenta como mais uma maneira de relatar em detalhes ao ouvinte o que acontece na avenida.

Os entrevistados desta pesquisa acreditam que a transmissão radiofônica do carnaval, ouvida pelo público muitas vezes em paralelo com a da televisão, apresenta diferenciais em relação à cobertura televisiva. Um exemplo dessa abordagem é a menção a problemas ocorridos no desfile, nem sempre exibidos pela TV. Nesse sentido, Brito (2009) salienta a agilidade do rádio, que não precisa gerar imagens ou gravar VT's para serem levados ao ar posteriormente. O lado festivo e espetacular do evento, para Andrade (2009), predominaria na emissão audiovisual, em detrimento do aspecto competitivo. Isso ocorreria, no seu entendimento, em função de um requinte estético exigido pela mídia televisiva.

Ao contrário do que faz a TV Globo, a transmissão da Gaúcha não segue o desfile durante todo o seu percurso. Enquanto uma determinada escola passa em frente à cabine da rádio, os repórteres já estão em busca de entrevistas e informações referentes à próxima agremiação a se apresentar. Quando a escola inteira acaba de passar diante do narrador e do comentarista, praticamente não se fala mais nela na cobertura, a não ser para serem feitas as

últimas considerações. Nesse momento, a maioria das atenções dos integrantes da equipe se volta para o grêmio que estiver prestes a desfilar. Em função dessa dinâmica, Andrade (2009) entende que, nesse caso, a informação radiofônica complementa a televisiva, pois dificilmente ambos os veículos abordarão simultaneamente a mesma coisa. Ele ressalta que “enquanto a TV ainda vai dar meia hora de desfile da Imperatriz, pra nós ela já não está mais na avenida. (...) Nós já estamos tratando do Salgueiro, que vem depois” (ANDRADE, 2009).

A saída para o rádio, define Brito (2009), é se antecipar ao que a televisão ainda não exibiu. Além da valorização técnica e cultural do carnaval, caberia à transmissão radiofônica “furar” a televisiva, menos ágil e mais espetacularizada.

Eu faço questão de dizer claramente que estou mostrando aquilo que a televisão não mostrou ainda. Esse é o meu diferencial, isso é o que eu posso ter pra fazer o cara, pelo menos, ficar com os dois áudios na sala, vendo a TV e ouvindo a TV e nos ouvindo. (BRITO, 2009).

As narrações e avaliações utilizam como um de seus subsídios, lembra Flach (2009), o Livro Abre-Alas, que consiste em um roteiro dos desfiles fornecido pela Liesa para a imprensa, contendo as informações necessárias ao entendimento do que é apresentado na avenida.

A fim de compreender a cobertura do Grupo Especial do carnaval carioca na Rádio Gaúcha, realizou-se a gravação das duas noites de transmissão e selecionou-se para análise a emissão de dois desfiles. O primeiro deles, desempenhado pela segunda escola a se exibir no domingo, compõe a amostra juntamente com o segundo, efetuado pela quinta e penúltima agremiação de segunda-feira. O objetivo dessa escolha foi a tentativa de abarcar os contextos relativos às metades inicial e final do fluxo temporal das apresentações/transmissões.

E, dessa forma, se encerra a descrição do objeto de estudo. Parte-se agora, portanto, para o próximo capítulo, no qual se desenvolverá a análise propriamente dita dos trechos selecionados, com base no que já se viu sobre carnaval e mídia sonora.

4 A ANÁLISE

O presente capítulo pretende analisar dois trechos da transmissão realizada pela Rádio Gaúcha no Grupo Especial do carnaval carioca em 2009. Editaram-se os recortes correspondentes aos desfiles das escolas de samba Grande Rio e Mangueira, cujas reflexões se dão separadamente. A partir de uma avaliação sobre o emprego dos quatro elementos da linguagem radiofônica (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio) e outros fatores relevantes verificados no trabalho dos integrantes, discute-se a produção de imagens auditivas por parte da equipe. Objetiva-se, assim, destacar as estratégias adotadas pela emissora na cobertura de um evento com intensa carga visual.

4.1. Grande Rio

O primeiro trecho da cobertura analisado diz respeito ao desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio. Editou-se a gravação a partir da primeira referência à agremiação, percebida em uma entrevista do repórter Luciano Périco, e se encerrou o recorte na última alusão à escola, constatada nas avaliações finais da equipe acerca daquele préstito. De uma ponta à outra do intervalo editado, totalizaram-se 2 horas e 19 minutos, sendo que o extrato inicia-se quando o cronômetro do Sambódromo marcava 15 minutos de passagem do desfile anterior, realizado pelo Império Serrano, e acaba no momento em que o próximo grêmio, a Vila Isabel, estava prestes a começar sua exibição.

A Grande Rio foi a segunda escola a cruzar a avenida Marquês de Sapucaí no dia 22 de fevereiro de 2009, um domingo de carnaval. Era uma das doze agremiações postulantes ao título do Grupo Especial do Rio de Janeiro, cujas noites de desfiles, domingo e segunda, contaram com seis apresentações cada uma. Estabelecida na cidade de Duque de Caxias, na Região Metropolitana da capital fluminense, a instituição, a propósito das atuais comemorações do Ano da França no Brasil, exibiu um enredo sobre a história da relação entre os dois países, concebido pelo carnavalesco Cahe Rodrigues.

Na transmissão da Rádio Gaúcha, o principal elemento da linguagem radiofônica empregado é a **palavra falada**. A exemplo do radiojornalismo cotidiano, a cobertura de carnaval da emissora fundamenta seu discurso na utilização desse recurso. Porém, conforme

se verá mais adiante, a música também possui importância significativa na codificação da mensagem emitida pela equipe, ao contrário do que costuma acontecer nas reportagens factuais de rádio.

O narrador, Cláudio Brito, pauta sua fala pela aliança entre emoção e informação. O seu tom de voz empolgado sublinha a tentativa de um relato fiel aos acontecimentos e se acentua de acordo com o grau de dramaticidade das situações. No momento das “arrancadas” (início da parte musical do desfile), que deflagra um contexto definido por ele como “mágico” e “crucial” (BRITO, 2009), ocorre o ápice de entusiasmo em sua narração. Após a audição da entrada do samba-enredo, Brito faz a leitura da ficha técnica da escola, elencando itens como data de fundação, compositores da música e título do enredo. A animação típica do ingresso de qualquer agremiação na avenida, refletida na calorosa primeira execução da trilha do desfile, encontra um prolongamento na voz do narrador, o que contribui para a coerência do cenário auditivo levado ao ouvinte.

Guardadas as devidas proporções, a estrutura da transmissão se assemelha, de certo modo, a uma jornada esportiva. Há as presenças de um narrador, um comentarista e um grupo de repórteres, espalhado pelo local do acontecimento. Tal como acontece no futebol, a narração de Brito se adapta ao desenrolar dos fatos, tornando-se mais emotiva à medida que se dão os momentos decisivos do evento. Obviamente, as coberturas de jogos duram menos tempo e ocorrem com mais frequência. Mesmo assim, se percebe a influência desse tipo de trabalho na cobertura analisada, principalmente no que tange à entonação adotada e ao modelo de organização dos integrantes.

O caráter jocoso do período carnavalesco se insere na locução radiofônica e inverte a habitual seriedade do radiojornalismo. Aprofundando o viés descontraído das coberturas esportivas, Brito incorpora em sua atuação o bom humor vigente no carnaval, o que lhe possibilita, inclusive, deboches e brincadeiras. Uma exemplificação se encontra à 1h51min de áudio. Durante a citação de uma ala que homenageia a dança do cancan, ele utiliza de forma pilhérica termos em francês e até canta trecho de um samba-enredo antigo, pertencente a uma agremiação de Porto Alegre.

O papel de descrever o que passa diante da cabine se mescla, no discurso de Brito, com o de analista, a fim de promover uma melhor formação do conteúdo emitido. Ao se referir, por exemplo, a uma ala da Grande Rio, à 1h27min de gravação, diz: “E, logo a seguir, uma das alas mais luxuosas até aqui deste carnaval. Em dourado e vermelho, com um material riquíssimo, fantasia de muito bom acabamento”. Percebe-se que há, na mesma mensagem, o propósito de relatar e de avaliar o que se vê. A citação das cores se prende a uma abordagem

que visa à objetividade, enquanto a menção ao luxo e à qualidade da vestimenta denota um intencional juízo de valor.

A ausência da imagem no veículo impele os integrantes da equipe a esmiuçar as mudanças visuais dignas de registro. Quando o comentarista, Luiz Matias Flach, introduz na transmissão a passagem do terceiro carro alegórico da escola, representando a Revolução Francesa, Brito acrescenta à informação do colega uma explicação sobre o movimento cênico que está ocorrendo em cima da referida estrutura. Nesse instante, que se dá à 1h35min, ele se vale de verbos de ação para narrar cada etapa da coreografia desenvolvida. O uso de frases como “o povo se ergue” e “vai subir a bandeira da França” demonstra a busca pela descrição e procura adaptar a dinâmica da visualidade para a do som. Ao final de sua fala, Brito ainda explicita a sua característica vertente emotiva, dizendo que “não há francês que não chore vendo isso”.

O lado descritivo do discurso do narrador chega a formular figuras de linguagem, no sentido de facilitar a compreensão do relato por parte do público. Nos fragmentos “é um mar de plumas na Marquês de Sapucaí” (1h31min) e “sambando como se fora um passista” (1h40min), evidencia-se a pretensão de simplificar o entendimento do receptor. E, por vezes, tal incentivo à imaginação se revela de forma incondicional, como à 1h48min, quando Brito pergunta: “Você imaginou o Arco do Triunfo saindo daquela avenida maravilhosa, lá no topo da *Champs-Élysées*, e se transportando para a Rua do Ouvidor?”. Maximiza-se, nesse exemplo, a capacidade de evocação da mensagem radiofônica, que manifesta o desejo de estimular o cérebro do ouvinte.

A comparação que a equipe faz com a cobertura televisiva ao longo da transmissão tem, invariavelmente, o objetivo de destacar o trabalho da Gaúcha. Conforme expresso em entrevista à pesquisa, Brito (2009) almeja levar ao ar “aquilo que a televisão não mostrou ainda”, antecipando o conhecimento de um eventual telespectador. À 1h31min, o radialista se impressiona com uma ala e chama a atenção da audiência, que, nas palavras dele, “daqui a pouco vai enxergar tudo isso na TV”. Outra situação em que a rádio busca uma diferenciação favorável desencadeia-se na saída da bateria do primeiro recuo, o qual, por ficar ao lado da cabine da emissora, proporciona uma visão privilegiada aos seus ocupantes. Depois de descrever a entrada do grupo na passarela e de permitir a audição do som produzido pelos ritmistas durante aquela movimentação, o narrador ressalta a abordagem técnica de sua equipe e afirma que “isto a TV não mostra, isto a TV desconhece”.

Entre as funções detectadas no desempenho de Brito, estão, entre outras, as de pontuar a jornada com referências aos patrocinadores, acionar participações da Central Gaúcha de

Carnaval e do posto de transmissões do Porto Seco (que, eventualmente, intervêm por iniciativa própria) e convidar o público a prestigiar os demais veículos do Grupo RBS que estejam se dedicando o carnaval, como, por exemplo, o “Samblog”. Nas visitas que a cabine recebe de colegas de estações de rádio ou de protagonistas do evento, o narrador realiza também entrevistas, cujo espírito amistoso comprova uma boa relação da emissora com essas pessoas e endossa resposta às indagações publicadas em anexo, em que o radialista garante haver uma convivência fraterna e respeitosa nesse sentido. Além disso, a declaração de Brito (2009) de que fica “sempre atento” à qualidade do som se confirma no desfile da Grande Rio. Ao identificar ruídos estranhos, questiona aos membros da retaguarda em Porto Alegre se não há um vazamento do áudio da cerimônia do Oscar (1h2min) e um “picotezinho” (2h1min) na transmissão.

O estilo do comentarista Luiz Matias Flach ratifica o tratamento especializado que a cobertura se propõe a sustentar. O seu perfil analítico se deve muito, segundo ele, ao período em que foi jurado dos desfiles da Capital gaúcha, nas décadas de 1970 e 80. Com alto nível de exigência, acredita que o seu rigor em relação às apresentações explica-se pela experiência de cerca de 20 anos na prática de comentar o carnaval carioca, o que lhe proporciona um determinado patamar de expectativa e de cobrança. Mantém uma emissão vocal menos arrebatada do que a de Brito. Isso se justifica pela função que ocupa, ligada principalmente ao ato de avaliar e, portanto, a um certo distanciamento reflexivo.

Em entrevista, Matias (2009) relembra que, em anos anteriores, sua participação era diferente, porque assistia à evolução da escola na avenida e, depois, ia externar suas impressões na cabine, que se situava perto do meio da passarela. “Pra mim, era uma transmissão mais alegre do que é hoje, no sentido lúdico, porque eu tinha oportunidade de acompanhar na pista”, compara (FLACH, 2009). Ele assinala que as suas intervenções seguiam uma marcação mais solta do que a atual, devido a um formato de cobertura menos complexo que se adotava, com uma equipe reduzida. Agora, relata, aprimorou-se a dinâmica de trabalho, a qual lhe exige algumas adaptações.

Por exemplo, às vezes, quando a gente quer dizer alguma coisa não é a hora de dizer, porque o Zé Alberto está fazendo uma boa reportagem lá com alguém de importância, e eu vou ter que dizer adiante, se for oportuno ainda. E, outras vezes, quando abre, “como é que está essa escola?”, muitas vezes não é o momento onde eu estou com uma apreciação mais clara, seja por ser prematura ou porque a escola mudou a característica no desenvolvimento. (FLACH, 2009).

Por ficar setorizado em um lugar específico da avenida, Matias (2009) entende que não basta atribuir juízos fragmentados e que precisa, a partir das constatações que faz, projetar

as tendências do desfile como um todo. O posicionamento da cabine antes da linha demarcatória do início das apresentações proporciona um contato direto com o ingresso da agremiação na pista. Essa localização, ainda segundo Matias (2009), leva a eventuais mudanças de opinião no curso da escola, visto que o próprio desfile pode, por exemplo, começar de uma forma enérgica e ir, aos poucos, perdendo animação.

Tal como Brito, o comentarista também vai além do cargo que oficialmente possui. Enquanto a Grande Rio passa em frente ao posto da emissora, Matias constantemente faz as vezes de narrador, ou seja, expõe o que está enxergando ao ouvinte. A ação de descrever, porém, sempre se une a um parecer avaliativo, que não carregaria sentido sem a apresentação oral do objeto referencial. Conforme diz à pesquisa, suas primeiras considerações se registram em torno dos oito minutos de desfile, o que se concretiza no recorte adotado, em que sua fala inicial acontece exatamente sobre esse tempo.

Empregando uma retórica formal e erudita, Matias se volta ao objetivo de valorizar os aspectos técnicos e culturais do evento. A postura crítica no que tange ao cumprimento de quesitos espelha um vasto conhecimento acerca das diversas áreas que compõem o carnaval das escolas de samba. À 1h17min, por exemplo, exprimindo opinião sobre a entrada da Grande Rio, analisa diversos itens competitivos que pertencem àquele contexto – canto, bateria, comissão-de-frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, primeiras alas e carro abre-alas.

Verifica-se, no discurso do comentarista, uma intenção de alertar o público no sentido de não se iludir com um desfile aparentemente grandioso, mas problemático. Como defende em entrevista, “tem muita coisa que pode parecer bonita na televisão, mas não é bonita pro desfilante e não é bonita pra quem gosta de carnaval” (FLACH, 2009). Quando da passagem da referida agremiação, atenta três vezes para esse tipo de engano (1h49min, 2h7min e 2h8min). Na sua percepção, a escola, embora luxuosa e adequada a um visual televisivo, exhibe defeitos significativos, como, por exemplo, carros alegóricos com rachaduras e falta de iluminação e andamento musical e harmônico pouco fluido. Esses problemas, no entendimento do comentarista, não seriam facilmente percebidos via transmissão de TV, negligente em relação aos fatores potencialmente nocivos à abordagem espetacularizada que a mídia em questão adota.

Os três repórteres que trabalham na pista – José Alberto Andrade, Luciano Périco e Júlio Ferreira – se movimentam basicamente nas proximidades da cabine de transmissão. Durante o desfile propriamente dito da Grande Rio, a maior parte das reportagens sobre a escola é de José Alberto, que circula em torno do início oficial da avenida. Luciano e Júlio

atuam mais na área de concentração, antecipando informações e entrevistas da escola em questão (durante o préstito do grêmio anterior) e da Vila Isabel, próxima agremiação a passar.

A antecipação das entrevistas constitui-se em uma característica marcante da cobertura. Como destaca José Alberto (2009), colher depoimentos em plena concentração da Marquês de Sapucaí se torna uma prática reiterada devido à facilidade de acesso às pessoas, paradas e em atitude de espera. A primeira menção à Grande Rio se dá quando o Império Serrano ainda conta com 15min de apresentação. É uma entrevista de Luciano Périco com o ator Stênio Garcia. E, enquanto desfila a escola analisada, o mesmo procedimento acontece em relação à Vila Isabel, cuja primeira referência se nota à 1h55min, em plenos 46min de passagem da Grande Rio. Consiste igualmente em uma entrevista de Luciano, desta vez com o intérprete Tinga. Denota-se, portanto, o uso proposital da agilidade do veículo radiofônico, o qual estabelece, nesse caso, uma tática de reportar o que ainda está por vir.

De acordo com explicação de José Alberto (2009) à pesquisa, os repórteres têm a preocupação de entrevistar tanto as celebridades como o “povo do samba”, dosando as abordagens entre ambos os segmentos de maneira equilibrada. O desfile da Grande Rio contou com 17 entrevistados, sendo nove do primeiro grupo e oito do segundo, o que confirma a supracitada declaração do jornalista. O tratamento técnico da cobertura evidencia-se inclusive nas perguntas efetuadas às tais celebridades, como ocorre aos 27min, quando Luciano questiona um jogador de futebol acerca da importância do enredo da escola, visto que o atleta é brasileiro e já atuou na França, ou quando, ao conversar com uma rainha de bateria, José Alberto indaga sobre o significado da fantasia dela, às 2h14min. De modo geral, a temática das entrevistas aborda a preparação e a expectativa dos interlocutores para aquela ocasião. Em meio às fontes “famosas”, há atores de TV (Stênio Garcia, Susana Vieira, etc.) e atletas conhecidos (como a jogadora de vôlei Virna), e, do chamado “povo do samba”, foram entrevistados o carnavalesco Cahe Rodrigues, o intérprete Wantuir e o compositor e cantor de apoio Emerson Dias, entre outros.

O fornecimento de subsídios aos integrantes da cabine, outro papel que cabe à equipe de reportagem, se desenha logo nas primeiras entrevistas. Aos 38min, José Alberto pergunta ao regente da bateria da Grande Rio, Mestre Odilon, sobre os preparativos para o desfile. O entrevistado declara que deverá seguir, contrariado, um andamento rítmico imposto pela diretoria da agremiação. Em seguida, Matias questiona se o repórter teve, durante a entrevista, a impressão de que o ritmo da bateria será acelerado, recebendo resposta afirmativa. O comentarista, então, lamenta o desentendimento entre o músico e a escola, atribuído por Brito a uma dificuldade de relacionamento entre ambos. Nesse momento, o narrador manifesta a

intenção de esclarecer melhor o que foi dito por Mestre Odilon, a quem, desta vez, o repórter Júlio Ferreira se dirige. O regente reafirma a imposição hierárquica e diz que, se houver algum problema, a responsabilidade pelo mesmo caberá à direção do grêmio.

Embora os repórteres intervenham mais na jornada por iniciativa própria do que por um chamamento do narrador ou do comentarista, se faz freqüente a complementação de informações já lançadas pela cabine. Durante o préstito em si, em momentos como à 1h19min e à 1h45min, José Alberto incrementa, com base em seu contato próximo ao desfile, dados apresentados pelos colegas do posto de transmissão – como quando verifica o desempenho do casal de mestre-sala e porta-bandeira diante da primeira torre de julgamento ou informa a origem dos integrantes de uma alegoria.

A partir do momento em que a escola ingressa na avenida, praticamente desaparecem as entrevistas com integrantes do grêmio em questão. Na passagem da Grande Rio, a exceção dessa prática se dá no final do desfile, quando Júlio repercute junto ao diretor geral de harmonia da agremiação, Dudu Azevedo, alguns problemas verificados pela equipe na apresentação. Constata-se também que, na medida em que um préstito evolui diante da cabine, aumentam as referências à escola vindoura. Chega-se a um determinado momento em que as menções à próxima parada predominam na transmissão, em detrimento do grêmio que, embora ainda esteja desfilando, já tenha abandonado o perímetro de maiores interesse e circulação por parte da emissora.

Percebe-se o segundo elemento da linguagem radiofônica, a **música**, durante quase todo o trecho analisado. Ao longo da transmissão do desfile, o samba-enredo, trilha musical da escola, permanece sob os enunciados da equipe. Essa sonorização ao fundo pode contribuir, juntamente com a totalidade auditiva produzida pela rádio, para que um eventual ouvinte recém chegado se dê conta de que está escutando a cobertura de um préstito carnavalesco. Nos momentos em que algum dos radialistas fala, o samba cai para uma espécie de segundo plano, emergindo ao protagonismo sonoro quando todos se calam. De 57min até 1h e de 2h14min até o final, com as atenções já completamente direcionadas à agremiação seguinte, não se nota música por baixo das intervenções orais, mesmo que o Império Serrano, no primeiro intervalo referido, e a Grande Rio, no segundo, ainda não tenham acabado de cruzar a Marquês de Sapucaí. Deduz-se, portanto, que os responsáveis pelo sistema de áudio da avenida cortem as emissões das caixas de som localizadas no início da passarela (captadas pelos microfones da Gaúcha) depois de um grêmio sair daquela área.

Vale destacar que o operador da emissora, Cristiano Cardoso, possui o recurso de acessar e pôr no ar a qualquer momento do desfile o áudio emanado do carro de som da escola.

Além disso, o técnico consegue dividir o todo musical da avenida em três canais: intérpretes, bateria e instrumentos de corda. Em entrevista, Brito (2009) e Matias (2009) ressaltam que esse artifício se constitui em um dos diferenciais qualitativos da cobertura, no sentido de acrescentar informação ao ouvinte. À 1h14min, por exemplo, o narrador estabelece uma espécie de “diálogo” com Cardoso, a quem pede a audição de cada um dos canais. À pesquisa, Matias (2009) afirma que essa possibilidade consiste em uma chance de “verificar” ou “confirmar” impressões. Pois à 1h17min, logo depois de, juntamente com a audiência, ouvir o conjunto harmônico da agremiação, o comentarista critica os cantores, dizendo que os intérpretes de apoio não conseguem acompanhar o titular.

Brito solicita ao operador, durante a passagem do grêmio, mais três vezes a utilização de tal ferramenta, uma para escutar os intérpretes e duas, a bateria. Após descrever a saída dos ritmistas da Grande Rio do primeiro recuo, a fim de ingressar na passarela, o radialista convoca a audição do som produzido pelo grupo, repetindo o procedimento instantes depois, quando os músicos realizam uma “paradinha” perante a primeira torre de jurados. Nessa segunda iniciativa, Brito chega a interromper um comentário de Matias, para que se pudesse escutar a execução do referido movimento rítmico. A exploração do potencial acústico do samba-enredo reforça a atenção técnica dispensada pela equipe ao evento, tornando decisivo o papel do operador de som. Detecta-se também que o isolamento de formas sonoras normalmente ouvidas em conjunto com outras, como a voz de cantores de samba-enredo, por exemplo, redimensiona tais emissões, às quais confere destaque maior do que poderiam ter quando diluídas em um conjunto auditivo mais complexo.

No trecho referente à Grande Rio, a música se faz presente em forma de samba-enredo na maior parte do tempo. Antes de o préstito oficialmente começar, transmite-se um trecho do “esquenta” da agremiação, no caso, uma versão em francês e mais lenta do samba da escola. Na sequência, o intérprete efetua suas entoações preliminares e dá início ao canto da trilha do grêmio, cuja primeira execução ocorre apenas com as vozes do carro de som e os instrumentos de corda, aos quais se acrescenta a bateria a partir da segunda. A Gaúcha proporciona a audição ininterrupta desse trecho, ao qual a equipe se refere como “arrancada”. De acordo com Cláudio Brito (2009), a transmissão de situações como esta e como a movimentação do ingresso da bateria na avenida, entre outras, favorece a desejada busca por fatores competitivos que definam perda de pontos ou obtenção de notas máximas na apuração dos quesitos.

Com base em Haye (2005), classifica-se o samba-enredo, quando em primeiro plano, de duas maneiras. Ao vir à tona para reforçar uma eventual análise dos radialistas acerca dos

desempenhos instrumental e vocal da escola, cumpre o papel de música complementar ou de reforço, operando de maneira interdependente com a palavra. Ou, se empregado apenas para tapar os instantes de ausência de locução, sua função pode ser entendida como comunicativa propriamente dita, uma vez que sua autonomia lhe permite agregar um significado novo ao contexto sonoro transmitido. Porém, nos momentos em que se abriga embaixo das vozes da equipe, atua como música descritiva, de acordo com conceituação de Balsebre (2005), posto que delinea o cenário acústico vigente no local e serve como som ambiental.

Devido à participação quase onipresente do componente musical na transmissão, verificam-se poucos **efeitos sonoros**, terceiro elemento categorizado por Balsebre (2005). Enquanto a escola desfila, constata-se apenas um, o qual é também o único previamente produzido que se percebe no trecho analisado. Pertencente a um patrocinador, a marca de refrigerante Pepsi, constitui-se em um efeito de som objetivo, visto que simula uma situação real: o barulho de uma lata da bebida se abrindo e do respectivo líquido sendo derramado em um recipiente (HAYE, 2005). Tal artifício aparece à medida que a equipe o solicita, geralmente em tom de brincadeira, com frases como “dá uma Pepsi pra mim bem gelada”, às 2h19min.

No intervalo entre uma escola e outra, nos momentos em que não há trilha musical ao fundo, percebem-se sons ambientais sob as falas da equipe, como, por exemplo, conversas paralelas e manifestações dos espectadores. À 1h, durante entrevista de José Alberto, surgem, em segundo plano, as primeiras emissões oriundas do carro de som da Grande Rio. Quando termina o “esquenta” da agremiação, ouvem-se gritos de empolgação, possivelmente produzidos pelo público presente na assistência e pelos integrantes da escola. Todos esses barulhos captados pela emissora se colocam como efeitos de som ambientais, conforme definição de Balsebre (2005), pois ajudam a compor a totalidade acústica do lugar.

À 1h5min, a Gaúcha leva ao ar trecho de um discurso de incentivo aos componentes da agremiação, realizado pelo seu presidente de honra, Jayder Soares. Ainda que a verbalização integre a base de qualquer fala, inclusive a do referido discurso, este pode ser classificado dentro dos elementos da linguagem radiofônica não somente como palavra, mas também como o já mencionado efeito de som ambiental, pois consiste em uma emissão oral não produzida especificamente para a cobertura da emissora. Presume-se que o dirigente em questão tenha consciência de que estações de rádio e TV transmitem sua fala, mas também se acredita que ele saiba estar, naqueles breves instantes, protagonizando o carnaval da Marquês de Sapucaí, e não apenas uma mensagem radiofônica.

Obviamente, não se percebe **silêncio** na jornada. Por vezes, o elemento verbal se emudece. Quando há o objetivo de mostrar a música, todos se calam e sobe o áudio do sambarenredo. Não acontece, portanto, silêncio pleno, e sim uma cessação temporária das locuções. Durante o desfile propriamente dito, o operador de som age no sentido de não permitir que uma eventual calação simultânea de repórteres, comentarista e narrador se converta em uma transmissão silenciosa, pois eleva para primeiro plano, nesses momentos, a música executada na passarela. Mesmo quando o samba não atua ao fundo, os sons ambientais típicos de um local com multidão e clima de festividade (gritos, diálogos, etc.) evitam a ausência de emissões sonoras.

Outro ponto que merece destaque é a distinção entre o tempo do desfile e o da narração. No Grupo Especial carioca, uma escola de samba pode levar, no máximo, 82 minutos para percorrer a avenida. Porém, a presença da Grande Rio na cobertura da Gaúcha atinge um total de 2 horas e 19 minutos, entre a primeira referência, em plena exibição do Império Serrano, e a última. Como se nota, o esforço de antecipar entrevistas e dados relativos à próxima apresentação engendra uma temporalidade peculiar na transmissão da emissora. Junto ao desfile que passa e predomina nos enunciados, busca-se levar ao público, paulatinamente, o que ainda está por acontecer.

Entende-se, assim, que tais antecipações, bem como a transmissão oficial do préstito, configuram o vivo de quarto grau, estabelecido por Meditsch (2001). Mesmo que a agremiação abordada pelos radialistas ainda esteja na concentração, o próprio fato de ela se encontrar na espera para ingressar na avenida já se constitui em um acontecimento, que a equipe reporta em paralelo à transmissão do desfile da passarela. O cuidado com o tempo de apresentação também se reflete nas falas, principalmente do narrador, que freqüentemente menciona a quantidade de minutos já gasta pelo grêmio, o que demonstra a intenção de situar o ouvinte e de alertar para uma possível ultrapassagem da obrigatoriedade temporal.

Embora o tema principal da noite sejam os festejos carnavalescos, a rádio também se volta para outros assuntos de importância factual. Diante de análise do trecho recortado, verifica-se que o caráter jornalístico da emissora possibilita, em meio à longa transmissão dos desfiles, boletins informativos curtos acerca da previsão do tempo (2h13min), com o meteorologista Cleo Kuhn, e sobre a cerimônia de entrega das estatuetas do Oscar (2h15min), acompanhada na Redação pela repórter Sara Bodowsky. Ambas as intervenções ocorrem em um momento de menor movimentação na cobertura, depois de a escola passar em frente à cabine. As informações relativas à meteorologia ou ao carnaval de Porto Alegre reforçam o caráter regionalizado do veículo radiofônico. Apesar de o evento transmitido ocorrer em outro

Estado, a maioria dos ouvintes se situa no Rio Grande do Sul, o que explica a presença do fator local.

4.2. Mangueira

O segundo trecho recortado compreende o préstito do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A gravação começa na primeira menção à escola, uma entrevista do repórter Júlio Ferreira com Mestre Taranta, regente da bateria da agremiação, e vai até a última referência ao desfile, assim que o narrador, Cláudio Brito, assinalou que o cronômetro da avenida zerou para que o próximo grêmio pudesse ingressar na passarela. O tempo da edição totalizou 1 hora e 57 minutos e abrange desde os 54 minutos de passagem da apresentação anterior, efetuada pela Portela, até quando a última exibição da noite, a da Viradouro, estava na iminência de se iniciar.

Penúltima a desfilar, a Mangueira foi a quinta agremiação da segunda-feira de carnaval, dia 23 de fevereiro de 2009. Situada no Morro de Mangueira, na Zona Norte, é a escola de samba mais antiga da cidade. O carnavalesco Roberto Szaniecki apresentou um enredo sobre a formação do povo brasileiro, baseando-se na obra do antropólogo Darcy Ribeiro – que, como se viu anteriormente, atuou também na construção do Sambódromo.

Tal como ocorre na cobertura da Grande Rio, a **palavra falada** predomina entre os elementos da linguagem radiofônica utilizados durante a transmissão do préstito mangueirense. Entende-se, assim, que o longo período disponível à equipe na grade de programação, cerca de nove horas por noite, proporciona a possibilidade de se realizar um uso farto e quase incontido da verbalização, normalmente reprimida pela pressão temporal na prática diária do radiojornalismo.

A Mangueira exibe-se de maneira problemática. Por isso, a equipe escolhe abordar mais os defeitos da apresentação do que o significado em si dos elementos que compõem o desfile, o que evidencia o viés técnico pretendido, atento ao fato de haver uma competitiva disputa em andamento. Percebe-se um trabalho de descrição e análise voltado às abundantes e incomuns dificuldades trazidas pela escola, tradicional e detentora de vários campeonatos. Como frisam os radialistas, tais prejuízos não causam maior surpresa porque a agremiação sofreu sérios transtornos em sua preparação para o carnaval.

Com ativa participação dos repórteres na verificação dos erros do préstito, Brito também colabora nesse sentido. Aos 47min, por exemplo, informa que o carro abre-alas está com fios à mostra, e, à 1h19min, atenta para um extenso espaço com muitas alas e sem nenhuma alegoria. Reiteradamente, o narrador elogia o “chão” da escola, isto é, o canto arrebatado dos componentes, a despeito da série de problemas apontados. Embora os repórteres e o comentarista entendam que os participantes do desfile não tenham se engajado tanto assim, Brito sustenta a posição até o final, defendendo que o denodo dos componentes, constatado por ele na maior parte da apresentação, salvará o grêmio de uma colocação pior do que poderia ter se dependesse apenas do aspecto visual.

No discurso do narrador, explicitam-se tentativas de situar o ouvinte dentro de uma cena mal explicada ou ainda não referida. Durante a leitura da ficha técnica da escola, por exemplo, Brito relembra a importância de Darcy Ribeiro, presente no enredo, para a construção da Passarela do Samba e recorda ainda que, no ano da inauguração da Marquês de Sapucaí, a Mangueira ousou desfilar nos dois sentidos, indo até a Praça da Apoteose e retornando em seguida. E, à 1h43min, após a audição de gritos de incentivo à escola por parte de seu intérprete, o radialista interpreta tais brados como reflexos de um esmorecimento derradeiro dos foliões mangueirenses. A contextualização dos fatos, portanto, também se enquadra entre as funções do narrador.

Outro elemento freqüente nas falas de Brito é a menção a personalidades da escola. Após a “arrancada”, ele alude à presença do cantor Jamelão Neto entre os vocalistas de apoio da Mangueira e relaciona o músico ao avô, o falecido intérprete Jamelão. Mais um caso ocorre à 1h21min, quando o narrador descreve o comportamento do ex-presidente do grêmio Álvaro Caetano Machado, que circula comovido pelos setores do desfile. Nota-se o objetivo de registrar a presença de figuras culturalmente vinculadas à agremiação, ressaltando o enfoque especializado que a emissora segue.

Detectam-se, assim como na análise do primeiro recorte, a atribuição de determinados papéis ao narrador. Entre as atividades que lhe cabem, estão, por exemplo, a referência aos patrocinadores, a citação do tempo transcorrido e a descrição da saída da bateria do primeiro recuo. Novamente, verifica-se um tom de voz cuja empolgação, ainda que constante, eleva-se nos momentos mais dramáticos, como durante a entrada da escola na avenida. A maneira detalhista e, por vezes, jocosa de traduzir os acontecimentos se reafirma, e uma exemplificação disso se encontra aos 25min. Em meio à audição da bateria, Brito tenta explicar que a Mangueira se distingue pela utilização apenas de surdos de primeira. Produz,

então, uma onomatopéia, a fim de demonstrar o som da batida correspondente ao respectivo instrumento.

A maioria das intervenções de Luiz Matias Flach se dá durante a passagem da agremiação em frente ao posto da rádio. Depois de o desfile começar, sua primeira fala ocorre aos dez minutos de apresentação, perto da já mencionada marca de oito minutos para um primeiro comentário, referida em entrevista à pesquisa. Nesse mesmo enunciado, o analista manifesta suas primeiras impressões sobre os movimentos iniciais da escola e, a partir disso, realiza uma projeção acerca do que o préstito está prometendo. Afirma que, em virtude de uma mescla entre animação e dificuldades de caráter estético, o cerne da sua avaliação final será verificar se a garra dos desfilantes poderá suprir as deficiências constatadas. Essa colocação vai ao encontro do que foi dito nas respostas anexas ao trabalho, em que Matias (2009) destaca a necessidade, provocada pela setorização da cabine, de se apontarem as tendências gerais do desfile.

O desempenho negativo da Mangueira permite ao comentarista o uso, por vezes, de um vocabulário forte e incisivo. À 1h5min, sustenta que “é triste dizer” que todas as alegorias da agremiação possuem problemas e, à 1h6min, declara nunca ter visto “tanta indiferença em um desfile da Mangueira”. Mesmo que, em princípio, palavras como “triste” e “indiferença” não combinem com um ambiente carnavalesco, adquirem sentido na medida em que se compreende o propósito de se avaliar tecnicamente a performance de uma instituição historicamente importante, como o grêmio em questão, e de conscientizar a audiência a respeito de uma má atuação da escola. Contudo, à 1h8min e à 1h31min, Matias empreende um esforço de ponderação, esclarecendo que tamanhas falhas não devem conduzir a agremiação a um eventual rebaixamento.

Um dos defeitos mais abordados pelo comentarista é a queda de partes das fantasias na pista. Em quatro momentos distintos, ele cita tal problema. Aos 50min, alerta que o chão da avenida já está cheio de pedaços de roupas, repetindo o aviso aos 58min, quando classifica o fato como “triste”. A sua crítica se intensifica à 1h11min, afirmando que os restos de vestimentas “chegam a constranger a passagem da Mangueira”, e, à 1h32min, no balanço final do préstito, Matias retoma novamente a questão. Identifica-se, com base nesse exemplo, um vigilante cuidado em relação ao que pode comprometer a qualidade do desfile ou causar perda de pontos para a apresentação.

Em termos de emissão vocal, ratifica-se a sua entonação tranqüila e o seu linguajar culto. Também no presente recorte, se percebe nos enunciados do analista um casamento entre descrição e análise, ambas, neste caso, direcionadas principalmente para o registro dos erros

da escola. Por exemplo, aos 48min, ao argumentar as razões da ineficácia de uma determinada fantasia, elenca os insumos que estão em demasia na sua composição, como acetato, borracha e espuma – “perturbadores de um componente em relação a outro”, devido a uma quantidade excessiva desses materiais.

A profusão de percalços no préstito da Mangueira promove uma mobilização por parte dos repórteres que atuam na pista. Os três, valendo-se da proximidade que têm com os carros alegóricos e as fantasias, se lançam ao acompanhamento dos defeitos desses elementos. De 49min a 53min, José Alberto, Luciano e Júlio descrevem as dificuldades dos integrantes da escola em passar uma alegoria sob um viaduto na concentração e, na seqüência, em acoplar as duas partes do veículo. À 1h1min, Júlio e José Alberto narram os problemas de um outro carro, cujas lâmpadas internas não se acendem.

A possibilidade de circular pelas diversas áreas da passarela fornece aos repórteres a chance de antecipar o que ainda nem os ocupantes da cabine viram ou complementar uma informação do narrador ou do comentarista. Antes de o desfile começar, Júlio e Luciano se reportam a Matias para relatar falhas no acabamento da primeira alegoria da agremiação, a fim de que ele possa avaliá-las melhor quando enxergar o carro. E o diálogo com o posto da rádio ocorre também no perímetro posterior à cabine, localizado já no interior do percurso oficial de desfile. Um exemplo acontece à 1h4min. Após Brito referir que viu um grupo de bombeiros passar correndo avenida adentro, Júlio se dirige ao local e informa que os socorristas foram combater um princípio de incêndio em uma alegoria.

O adiantamento das entrevistas também se nota na transmissão analisada. Aos 54 minutos do desfile da Portela, entra a primeira menção à Mangueira, uma entrevista de Júlio Ferreira com Mestre Taranta, regente da bateria da escola. O mesmo procedimento se repete em relação à Viradouro, última a passar na noite, por meio de uma entrevista de Luciano Périco com o carnavalesco Milton Cunha, aos 39 minutos de apresentação mangueirense. A média estipulada à pesquisa por José Alberto (2009), de uma certa equivalência entre fontes “famosas” e oriundas do “povo do samba”, se confirma no trecho recortado, que contém três celebridades (a rainha de bateria, Gracyanne Barbosa, por exemplo) e quatro sambistas (entre outros, o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da instituição, Marquinhos e Giovanna).

A **música**, mais uma vez, se faz presente em quase toda a cobertura relativa à escola. A transmissão de momentos importantes, como a “arrancada”, reflete o tratamento técnico da equipe, preocupada inclusive com a qualidade do áudio. Durante o “esquenta” da agremiação, o som que a emissora recebe dos organizadores do carnaval inclui um texto lido pelo locutor

oficial da avenida, apresentando o grêmio em questão e os patrocinadores do evento. Em meio a tal enunciado, José Alberto avisa que, para se captar um conjunto sonoro limpo, “tem que pegar direto do caminhão”, ou seja, aproximar um ou mais microfones do carro de som da passarela. Após o início do préstito, ainda dentro da idéia de uma abordagem especializada e atenta ao lado sonoro do carnaval, o operador da rádio, a pedido de Brito, põe no ar os três canais de som a que a emissora tem acesso: intérpretes, cordas e bateria.

Não apenas o samba-enredo e o “esquenta”, constituído por um samba-exaltação da escola, atuam como elementos musicais na jornada. O repórter Júlio Ferreira, aos 19min, transmite o som produzido por um surdo da bateria mangueirense, repetindo idêntico tipo de ação à 1h46min, quando permite a audição de um atabaque da Viradouro. A separação de emissões sonoras não se limita, porém, a instrumentos. À 1h6min, a pedido do narrador, José Alberto abre o seu microfone no meio de uma ala, a fim de registrar o canto dos foliões. Tais vocalizações dos desfilantes, embora sublinhadas pela tentativa de se entoar uma música, também podem se caracterizar, dentro da categorização proposta por Balsebre (2005), como palavras. Uma vez que não integram de forma umbilical o todo musical da avenida, podem ser cessadas e retomadas a qualquer momento, estimulando-se e encorpendo-se no momento em que se deparam com um microfone de rádio.

Importante destacar que, de modo geral, a gravação efetuada e anexa ao trabalho está qualitativamente inferior à emissão propriamente dita da Rádio Gaúcha durante a cobertura. Embora o equipamento de que se lançou mão para o registro tenha sido utilizado em condições aparentemente boas de funcionamento (fato comprovado, antes do período do carnaval, com reiterados testes), o conteúdo final ficou prejudicado, o que não tornou, entretanto, o material inaudível ou incompreensível. O único dano de maior efeito se sente no som das baterias, como se percebe, por exemplo, aos 20min e à 1h50min, quando aparecem de maneira isolada as da Mangueira e da Viradouro, respectivamente. No recorte referente à Grande Rio, tal impressão também se impõe. Ao contrário do que se notou na escuta ao vivo da jornada, a gravação da pesquisa não fornece noção de perspectiva sonora às baterias, que parecem acusticamente monótonas e num plano único. Deve-se ressaltar, porém, que a captação realizada pela emissora não falhou nesse sentido, conforme se ouviu nos altofalantes do aparelho receptor ao longo da transmissão.

Durante a passagem do desfile, no que tange aos **efeitos sonoros**, há apenas o da marca da refrigerantes Pepsi, acionado aos 30min e à 1h28min. Na primeira vez, vem acompanhado de um depoimento da Rainha do Carnaval de Porto Alegre, Vivian Trindade – o qual, mesmo gravado, compõe-se de elementos orais e, portanto, classifica-se como palavra.

Nos intervalos entre a Portela e a Mangueira e entre esta e a Viradouro, o som do local flutua sob os enunciados da equipe. À 1h46min, por exemplo, ouve-se uma sirene por baixo da fala de Júlio e, à 1h55min, José Alberto faz alusão ao fato de parte dos espectadores estar gritando “É campeã” para a recém chegada Viradouro e amplifica com o microfone os brados da platéia. Considerados, segundo Balsebre (2005), efeitos de som ambientais, esses barulhos acrescentam dados novos à imaginação do ouvinte, ajudando-o a formar mentalmente uma paisagem que corresponda à realidade do espaço referencial.

Os dois discursos de incentivo à escola, transmitidos pela emissora e produzidos por diretores da agremiação antes de os componentes entrarem na avenida, repetem situação semelhante verificada no desfile da Grande Rio e analisada no subcapítulo anterior. Fundamentam-se em elementos verbais e, por isso, são palavras, mas também podem intitular-se efeitos sonoros, posto que não criados especificamente para irem ao ar na Gaúcha.

Já o **silêncio**, por sua vez, não se delinea plenamente. O que ocorre é uma gradação das diversas escalas de emissão sonora, ou seja, alguns desses níveis se ausentam logo que outros vêm à tona. Há, no entanto, uma constante sobreposição de elementos, como quando os integrantes da equipe falam em cima do samba-enredo. Entre uma agremiação e outra, o maciço som ambiental não permite que a transmissão se silencie por completo.

O tempo dedicado à Mangueira na cobertura, 1 hora e 57 minutos, reforça a percepção de que o relato radiofônico da Gaúcha configura uma temporalidade própria. Ainda que o desfile em si não possa oficialmente ultrapassar 82 minutos, a antecipação de informações e entrevistas sobre uma determinada agremiação alonga a presença que a escola teria na jornada se dependesse apenas da sua passagem para aparecer na transmissão. O conteúdo emitido pela equipe na avenida, independentemente se o grêmio descrito já ingressou na passarela, representa o vivo de quarto grau, formulado por Meditsch (2001), visto que se trata de fatos narrados no instante em que acontecem.

José Alberto Andrade (2009), que integra a equipe de esportes da rádio, afirma à pesquisa que o carnaval não tem a “paranóia” do futebol no que se refere às preferências dos radialistas. Enquanto o repórter esportivo não pode publicamente se confessar apaixonado por nenhum clube, não há problema maior nesse sentido em relação às escolas. Aos 44min, logo após a Mangueira iniciar seu desfile, Brito e outros colegas enviam abraços a amigos e familiares que torcem pela agremiação e, à 1h26min, o narrador relembra histórias relacionadas à escola de samba Caprichosos de Pilares e brinca com o repórter Luciano Périco, que é torcedor dela. Presume-se que o caráter festivo e anual dos desfiles amaine uma eventual rivalidade, tornando-a menor e mais descontraída na comparação com a vigente no

futebol, esporte cujas competições se estendem pelo ano todo e criam situações de maior tensão entre as torcidas.

A sensualidade, um dos símbolos que o senso comum atribui ao carnaval, praticamente não encontra lugar no trabalho da emissora. Cláudio Brito (2009), ao comparar a cobertura carnavalesca da Gaúcha com a da televisão, assinala que o enfoque cultural adotado pela equipe estabelece certos critérios editoriais:

A TV está em cima do carro, procurando as pessoas mais bem fantasiadas ou menos fantasiadas, né? E mostrando as musas da bateria ou o que seja. Não é o nosso caso. Nós vamos lá para cobrir o carnaval, o carnaval do pé no chão, o carnaval do samba, verificar o que houve com a bateria, saber quantos carros chegaram, o carro que quebrou. (BRITO, 2009).

No recorte analisado, a única referência ao tema se dá de maneira leve e jocosa, aos 19min. Depois de entrevistar a rainha de bateria da Mangueira, Gracyanne Barbosa, o repórter Júlio Ferreira afirma, ironicamente: “A perna dela é do meu tamanho”. O colega Luciano Périco, então, faz um deboche, desejando “muita saúde pra Gracyanne”.

Uma das impressões acústicas que se tem ao ouvir a cobertura da emissora é de que o ambiente barulhento não impede os radialistas de emitir de forma inteligível suas mensagens. Percebe-se que os microfones fornecidos a cada um dos integrantes da equipe, tanto aos ocupantes do posto fixo de transmissão como aos repórteres itinerantes, possuem o mesmo modelo de direcionamento, captando em primeiro plano a voz de quem fala e abafando parcialmente os ruídos próximos. Em razão disso, até mesmo os profissionais que circulam na pista, onde a incidência de sons externos tende a ser mais intensa do que na cabine, conseguem manter uma locução audível.

4.3. Considerações gerais

Os desfiles transmitidos apresentaram perfis distintos, de acordo com o relato da equipe da Rádio Gaúcha. Enquanto o préstito da Grande Rio contou, na maior parte do tempo, com luxo e grandiosidade, a passagem da Mangueira foi marcada por tropeços e falhas técnicas. A partir do enfoque cultural e competitivo empregado pela emissora, evidenciou-se uma escolha por abordagens diferentes para cada uma das duas escolas. No primeiro recorte, percebeu-se a tentativa de uma descrição do espetáculo visual proporcionado pela agremiação,

e, no segundo, a freqüente ocorrência de defeitos na exibição do grêmio impeliu os radialistas a privilegiar os aspectos que poderiam causar perda de pontos na apuração dos quesitos avaliados pelo júri do evento.

Em ambos os casos, o uso da **palavra** sobrepujou o dos demais elementos da linguagem radiofônica. O carnaval das escolas de samba, festividade com uma carga visual extremamente forte, coloca um desafio a quem se propõe a transmiti-lo via mídia sonora. Na medida em que as imagens não podem ser mostradas dentro do seu código habitual, o da visualidade, cabe a uma cobertura de rádio traduzi-las por meio de um recurso que possua vasto repertório e condições de proporcionar entendimento ao maior número possível de ouvintes. E a palavra, principal forma de comunicação dos seres humanos, é o artifício que mais se aproxima dessas características.

O discurso entusiasmado do narrador reflete a empolgação inerente ao período carnavalesco. A jocosidade da situação se transfere para o tom de voz de Cláudio Brito, que molda, ao desenrolar dos acontecimentos, a intensidade de sua animada emissão vocal, à semelhança dos locutores de futebol. A comparação com uma jornada esportiva também pode ocorrer na análise da estruturação dos cargos, divididos entre repórteres volantes e narrador e comentarista fixos. Além disso, Brito mantém uma série de funções formais, típicas do papel de ancoragem que ocupa, e divide com Matias a tarefa de introduzir na transmissão os itens do desfile que evoluem diante da cabine.

Já o analista, Luiz Matias Flach, transpõe para seus enunciados o estilo calmo e reflexivo que o cargo exige. Rigoroso, se dedica a descrever e avaliar as escolas, emitindo juízos pontuais sobre os diversos fragmentos do desfile. Busca, porém, uma permanente contextualização dos fatos, no sentido de fornecer uma impressão geral acerca do desempenho do grêmio. O posicionamento da cabine interfere no conteúdo dos seus comentários, que procuram, com base na visão obtida desde aquele lugar e nas informações dos repórteres, oferecer uma projeção dos acontecimentos.

Brito e Matias narram e analisam as apresentações. De modo geral, a menção a uma determinada alegoria ou fantasia costuma vir acompanhada de um parecer, normalmente voltado à capacidade de representação e à qualidade estética do objeto. Durante a passagem da Grande Rio, em que a equipe se preocupou mais em esmiuçar a história contada pelo enredo, a maneira encontrada para se concretizar essa tarefa foi o detalhamento. A representação oral dos signos estáticos se baseou nos atributos distintivos desses elementos – como, por exemplo, cores, insumos, acabamento, adequação à proposta. E a verbalização das

movimentações seguiu o procedimento adotado nas coberturas de futebol, ou seja, a fala adaptou para o som a dinâmica da imagem.

Tal como o desfile, a transmissão flui. A agremiação, ao ocupar a passarela, fica constantemente evoluindo. Embora a cabine da rádio tenha uma posição pré-estabelecida e os repórteres circulem por um determinado perímetro, a cobertura da emissora tem o objetivo de reportar algo em freqüente transformação espacial e temporal. Assim, o préstito da escola se atualiza para os ouvintes por meio de uma seqüência organizada de palavras, música, efeitos sonoros e uma espécie de silêncio, com a preponderância da primeira categoria.

Quando da exibição mangueirense, o tratamento técnico dispensado pela equipe ao evento conduziu os profissionais a atentar para a série de problemas verificados na performance. A prática da descrição, desta vez, serviu principalmente ao relato das falhas e deficiências. Os integrantes do posto fixo repartiram com os repórteres a incumbência de elencar as dificuldades, incomuns em uma instituição tradicional e vencedora como a Mangueira.

A importância dos repórteres se vincula à antecipação de dados relativos a objetos e pessoas que ainda nem passaram perante a cabine e à complementação de informações lançadas pelo narrador ou pelo comentarista. A escolha das fontes se pauta por uma dupla classificação, “celebridades” e “povo do samba”, dosando a quantidade de entrevistas com ambos os grupos. O teor das perguntas diz respeito à expectativa para a ocasião e às surpresas que o entrevistado pretende mostrar na avenida.

O samba-enredo, presente em toda a passagem da escola, consiste na principal forma de **música** percebida na transmissão. Ao aparecer sob os enunciados, indica que um desfile está acontecendo e contribui para a construção de um todo auditivo. Nos momentos em que emerge ao primeiro plano ou que vai ao ar em um dos três canais utilizados pela emissora, o componente musical “fala” por si mesmo e prescinde de intermediações verbais. À medida que o operador de som isola a música, ela revela sua singularidade e adquire uma insuspeita força expressiva.

Os **efeitos sonoros** ganham vez, basicamente, na peça publicitária gravada de uma marca de refrigerantes e nos sons ambientais captados pelos microfones nos intervalos entre um préstito e outro. E o **silêncio**, ausente na cobertura, se desenha apenas na transição entre as emissões sonoras, quando, por exemplo, um radialista se cala para outro falar. Há, nesse interregno, um emudecimento verbal. Porém, os ruídos do local ou a música não permitem uma completa falta de som.

De acordo com Haye (2005), imagens acústicas são evocações que a informação sonora produz. No caso específico da transmissão radiofônica de carnaval, há duas bases sobre as quais se incentiva a imaginação do ouvinte: os elementos verbais e não verbais. O primeiro fator envolve todos os enunciados produzidos deliberadamente pelos integrantes da equipe, no sentido de formular uma mensagem inteligível, e o segundo abrange a atuação dos demais componentes da linguagem do rádio, os quais carregam significação própria e externa à oralidade.

As descrições e avaliações expressam o objetivo de levar ao público um detalhamento que permita a formação mental de um cenário dinâmico, grandioso, colorido e competitivo. Os discursos empreendem uma construção sónica seqüencial e estruturada em pequenos pedaços. Arnheim (2005) defende que as emissões radiofônicas devem ser diretas e objetivas, devido à volatilidade do som e à limitada capacidade perceptiva do ouvido. As referências curtas e condensadas aos inúmeros aspectos dos desfiles engendram uma codificação fluida e simplificada, além de espelhar a agilidade do evento.

O papel da música na cobertura varia conforme a sua utilização. Nos momentos em que protagoniza o primeiro plano, pode exercer função complementar ou de reforço, ao ratificar informação dos radialistas sobre o desempenho do samba, ou comunicativa propriamente dita, quando emerge do segundo plano para preencher o silêncio das falas (HAYE, 2005). E sempre que desliza sob as verbalizações cumpre ação descritiva, ajudando a conformar o contexto sonoro (BALSEBRE, 2005). Interessante notar que a trilha do préstito simboliza o caráter irrefreável do tempo e denota acusticamente a predominância de um determinado acontecimento – uma apresentação carnavalesca, mais especificamente.

A separação dos canais de som, efetuada pelo operador da rádio, isola níveis musicais normalmente escutados em conjunto. Configura, assim, uma tentativa de diversificar a impressão propiciada pela totalidade que os cantores e instrumentistas da escola produzem, acrescentando à jornada dados tecnicamente relevantes. Ressalta-se que o deslocamento de uma manifestação sonora a recria, desnudando-a e transformando-a em uma emissão nova.

Ainda que os microfones da emissora captem principalmente a voz dos comunicadores, não ocultam os barulhos do local, definidos por Balsebre (2005) como efeitos de som ambientais. Esses ruídos delineiam uma imagem acústica de multidão, reforçada nos instantes em que o público presente à Marquês de Sapucaí vibra e grita, qual uma torcida em um estádio de futebol. No entanto, como já se viu, tais agitações não costumam comprometer a percepção dos enunciados da equipe. O silêncio, item estranho ao período do carnaval, somente ocorre de maneira parcial, a fim de se possibilitar uma variação do cenário auditivo.

Por se tratar de uma transmissão em tempo real, predomina o vivo de quarto grau, segundo categorização de Meditsch (2001). A maioria das falas reporta situações que estão efetivamente acontecendo e, mesmo quando se antecipa uma informação ou entrevista relacionada a um préstido vindouro, o objeto referencial existe, se encontrando na área de concentração da avenida. Outro aspecto que o “ao vivo” permite é a chance de o ouvinte poder realizar uma segunda atividade enquanto o rádio fica ligado – como, por exemplo, assistir simultaneamente ao carnaval pela televisão. Em razão disso, verificou-se, por parte do narrador, uma significativa quantidade de referências a um eventual telespectador que estivesse acompanhando o evento por meio dos dois veículos. Houve, nesse caso, um discurso de diferenciação entre as coberturas, com o objetivo de conferir valor à da Gaúcha.

A emissora, segmentada em radiojornalismo e esportes e de audiência maciça no Rio Grande do Sul, não abandona sua base geográfica durante a cobertura dos desfiles cariocas. Os boletins informativos sobre questões regionais, como, por exemplo, a previsão do tempo e as intervenções no domingo, diretamente do Complexo Cultural do Porto Seco (onde desfilava o Grupo de Acesso do carnaval porto-alegrense), ratificam a preocupação em registrar jornalisticamente o ambiente local e vão ao encontro das entrevistas realizadas com gaúchos na Marquês de Sapucaí, também efetuadas com essa intenção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou compreender a formação de imagens auditivas por parte de uma cobertura radiofônica de carnaval. De modo geral, percebe-se que ocorre um uso predominante da palavra sobre os outros elementos da linguagem do rádio, a fim de se promover um detalhamento e uma antecipação das informações relativas aos desfiles. A música fornece as noções de continuidade e perspectiva acústica e, embora quase sempre presente na transmissão, ganha menos protagonismo sonoro do que os componentes verbais, indispensáveis ao formato adotado. Por fim, os efeitos sonoros contribuem para a construção do cenário auditivo referencial, e o silêncio como ausência de som não existe, se manifestando apenas parcialmente nas transições entre os níveis de emissão.

Para se caracterizarem o evento abordado pela cobertura e a mídia sonora, lançou-se mão de uma pesquisa bibliográfica. Começou-se o desenvolvimento do trabalho com a busca de subsídios para um melhor entendimento do carnaval. Identificou-se a complexidade do tema em questão, responsável por uma reconfiguração social que inverte os padrões de tempo e espaço. A seguir, apresentou-se o percurso histórico percorrido pelos festejos carnavalescos até desembarcar no Brasil, onde, após se unir à musicalidade dos negros, engendrou o surgimento das escolas de samba. Tais instituições, desde o seu advento, mantiveram relação estreita com os meios de comunicação, a qual também se procurou descrever na parte inicial da investigação.

As referidas agremiações, conforme se pôde constatar, sempre estabeleceram fortes laços com a imprensa, a ponto de as primeiras disputas entre grêmios terem sido organizadas por jornais. Ao longo da história dos desfiles, verificou-se que a cultura do carnaval sofreu influência do trabalho dos veículos, principalmente o da televisão. A cobertura televisiva contribuiu, juntamente com outros fatores, para o crescimento do aspecto mercantil da competição, que passou a envolver altas cifras de dinheiro e se profissionalizou.

Em seguida, estabeleceu-se uma discussão acerca do rádio. Após considerações iniciais sobre a tensão entre visual e sonoro e a criação de imagens auditivas, partiu-se para um estudo das principais características da linguagem radiofônica, bem como dos quatro elementos que a compõem: palavra, música, efeitos sonoros e silêncio. Abordaram-se também o radiornalismo e o histórico da Rádio Gaúcha em coberturas de carnaval.

Por dedicar parte considerável de sua programação a noticiosos, a emissora se notabiliza pelo acompanhamento de temas factuais. Observou-se, nesse sentido, que a

transmissão de desfiles carnavalescos vai ao encontro dessa tentativa de reportar a atualidade. O ato de disponibilizar algumas madrugadas para cobrir os préstitos reforça o caráter jornalístico da rádio, que, inclusive, empreende uma abordagem técnica nas jornadas analisadas.

Para se obter o conteúdo levado ao ar, efetuou-se uma gravação das coberturas de domingo e segunda-feira de carnaval, dias em que o Grupo Especial do Rio de Janeiro se apresentou. Realizaram-se também três entrevistas em profundidade, com o narrador, o comentarista e um repórter, a fim de se conseguirem pontos de vista diferentes sobre o mesmo objeto. De posse desse material, deu-se início à terceira parte do trabalho, voltada à análise da transmissão.

O objetivo era identificar de que maneira a cobertura, a partir do uso dos elementos da linguagem radiofônica, gerava imagens auditivas. Constatou-se, primeiramente, a predominância da palavra, imprescindível à proposta da equipe de detalhar e antecipar dados. O discurso do narrador, Cláudio Brito, procura manter um determinado nível de empolgação, acentuada nos momentos mais dramáticos, o que encontra semelhança nas transmissões de futebol.

O comentarista, Luiz Matias Flach, sustenta uma emissão vocal mais tranqüila, intervindo com mais intensidade durante a passagem da escola diante da cabine. Divide com Brito a narração e a avaliação dos elementos do desfile e aplica em suas análises um rigor que ratifica o enfoque especializado que a equipe adota. Embora emita pareceres pontuais, busca constantemente uma projeção e um juízo mais gerais da apresentação.

Os repórteres trabalham nas proximidades do posto fixo de transmissão e objetivam antecipar informações e entrevistas, muitas vezes relativas à próxima agremiação a desfilar. Dosam a quantidade de entrevistados entre pessoas “famosas” e “do samba”, para não ignorar nenhum dos dois segmentos e para não se esquecer de valorizar a raiz cultural do evento. Atuam, freqüentemente, complementando algo que os integrantes da cabine já mencionaram.

A música, embora reduzida a um segundo plano pela emissão de elementos verbais, aparece em quase toda a jornada. Quando sobe para o protagonismo sonoro, se reveste de uma identidade nova e, assim, acrescenta riqueza sonora à percepção do ouvinte. A separação dos canais de áudio opera com essa intenção, pois retira um determinado som de seu contexto original e o isola, tornando-o mais carregado de significação do que poderia parecer.

Também colaboram na conformação da paisagem acústica os efeitos sonoros que vêm à tona no intervalo entre uma escola e outra. À exceção do material publicitário de uma marca de refrigerantes, os demais efeitos sugerem um ambiente festivo e com multidão. Já o silêncio

não existe enquanto ausência de som, se manifestando somente na troca entre os níveis de emissão. A transmissão não se silencia por completo, pois a música e os ruídos ambientais não permitem que isso aconteça.

As imagens auditivas se fundamentam na utilização de elementos verbais e não verbais. Os primeiros buscam construir relatos condensados, seqüenciais e detalhados, a fim de incentivar reiteradamente a imaginação da audiência. A mescla entre análise e descrição trabalha no sentido de promover não apenas uma visualização mental por parte do público, mas também uma conscientização acerca da qualidade estética dos itens apresentados pela escola.

Os elementos não verbais atuam, na maior parte do tempo, por conta própria, prescindindo da ação da palavra. O único caso em que ambos se misturam ocorre quando a verbalização explica o desempenho musical da agremiação, antes ou depois de este ir ao ar. Porém, tanto a música como os efeitos sonoros possuem capacidade de acrescentar informações acústicas à cobertura – que, embora se calque na palavra, depende das outras emissões para constituir sua totalidade. Enquanto a música indica fluidez temporal e ajuda a situar o ouvinte no cenário em que os acontecimentos se desenrolam, os efeitos de som colaboram para fornecer perspectiva e contexto sonoro à transmissão.

Desse modo, acredita-se que a monografia cumpriu os objetivos propostos, uma vez que se baseou na análise do uso dos elementos da linguagem radiofônica para identificar de que maneira a cobertura carnavalesca da Rádio Gaúcha configura imagens auditivas. Entende-se que o rádio cumpre a sua função de informar com fidelidade, mesmo perante um acontecimento com imensa força visual. Por meio dos recursos de que dispõe, o veículo traduz verbalmente o que não pode ser mostrado com imagens e valoriza a riqueza sonora do evento, como faz, por exemplo, ao destacar sua parte musical.

Durante o trabalho, verificou-se a existência de um vasto campo de pesquisa no que tange à relação entre os lados visual e sonoro do carnaval. Acredita-se que um futuro estudo comparativo das coberturas carnavalescas na televisão e no rádio poderia contribuir nesse sentido. A presente monografia espera ter avançado, ainda que modestamente, na inesgotável possibilidade de os meios acadêmicos se debruçarem sobre a cultura popular brasileira.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da cegueira: estar além dos limites dos corpos. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio: textos e contextos**. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 61-98.

BAITELLO JR., Norval. A cultura do ouvir. In: **Seminários Especiais de Rádio e Áudio: Arte da Escuta**. ECO, 1997. Disponível em: <<http://www.radioeducativo.org.br/800/..%5Cartigos%5Couvir.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec e Editora UnB, 1987.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio: textos e contextos**. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 327-336.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte: Editora UFRJ, 1994.

CORDEIRO, Rodrigo Corrêa. **As influências dos meios de comunicação sobre a cultura popular**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Ucpel, Pelotas, 2004.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: _____ e BARROS, Antônio (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006, p. 62-83.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2002.

HAYE, Ricardo. Sobre o discurso radiofônico. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio: textos e contextos**. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005, p. 347-354.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo**. Florianópolis: Editora Insular e Editora da UFSC, 2001.

MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

SCHLESINGER, Philip. Os jornalistas e a sua máquina do tempo. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Tradução: Luiz Manuel Dionísio. Lisboa: Veja, 1999.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. Radiojornalismo e suas múltiplas fontes sonoras. In: **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1526-1.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2009.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Veja, 1999.

WULF, Christoph. O ouvido. In: **Revista Ghrebh: Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia**. N. 9, março de 2007. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>>. Acesso em: 7 dez. 2009.

MATERIAL SONORO:

1 – Domingo. Gravação da cobertura de carnaval da Rádio Gaúcha. Porto Alegre: Gaúcha, 22 de fevereiro de 2009. 20h15min-5h30min. Duração do recorte: 2h19min50s.

2 – Segunda. Gravação da cobertura de carnaval da Rádio Gaúcha. Porto Alegre: Gaúcha, 23 de fevereiro de 2009. 20h15min-5h30min. Duração do recorte: 1h57min47s.

ANEXO A – Entrevista com Cláudio Brito

Entrevista com Cláudio Brito, realizada no dia 4 de setembro de 2009, na sede do Grupo RBS, em Porto Alegre.

Douglas – Como surgiu teu envolvimento com o carnaval?

Cláudio Brito – Desde a infância. Eu fui criado num bairro carnavalesco, na Cidade Baixa, em Porto Alegre, no Areal da Baronesa. Com quatro, cinco anos de idade, eu já me postava na calçada para assistir, na época, às tribos carnavalescas, que eram as grandes agremiações carnavalescas de Porto Alegre, como os Xavantes, os Caetés, os Bororós, e mesmo as escolas de samba já daquela época, Bambas da Orgia, Embaixadores, etc. E isso foi uma coisa natural, ao longo da minha vida, gostar de samba, de carnaval, conviver com essas comunidades, estar próximo disso aí. Mais adiante, quando me descobri comunicador, obviamente que o carnaval se inseriu com naturalidade dentro das coisas que eu gosto de fazer.

Douglas – Quando tu começou a cobrir o carnaval de Porto Alegre?

Brito – Na década de 60, eu estive em São Paulo, trabalhei em São Paulo um tempo, no jornal Notícias Populares e no canal 5 de São Paulo, hoje Rede Globo, e eu cobri o carnaval de São Paulo. Depois, eu voltei para Porto Alegre e aí, no começo dos anos 70, na Rádio Gaúcha, em 1972, para ser exato, em 1972 eu comecei o programa “Gaúcha Dá Samba”, na Rádio Gaúcha, que era um programa que acontecia como o que até hoje eu tenho, nas madrugadas de domingo para segunda-feira, reunindo o povo do carnaval, falando de carnaval o ano inteiro e, quando chegava a época dos desfiles, eu, tanto na televisão, como no rádio, fiz parte das equipes que faziam as coberturas e, mais adiante ainda, eu, até quando saí da RBS e fui ser Promotor de Justiça, mesmo naquele período eu sempre estive envolvido com cobertura de carnaval, especialmente em rádio, principalmente em rádio, mas também, muitas vezes, em televisão.

Douglas – E a do Rio de Janeiro começou quando?

Brito – A cobertura no Rio de Janeiro começa da seguinte forma. No ano de 83, que foi o último ano da Marquês de Sapucaí sem o Sambódromo, ainda com as arquibancadas desmontáveis, eu, que era, na época, coordenador de desfiles do carnaval de Porto Alegre, fui convidado, eu trabalhava junto à Epatur, que era a Empresa de Turismo de Porto Alegre, eu fui convidado pelo pessoal da Riotur, a Empresa de Turismo do Rio, juntamente com o Rei Momo Miudinho, falecido Miudinho, e outros daqui, para irmos assistir no sábado de Enterro de Ossos à noite das campeãs do carnaval carioca, isso em 83. Isso se repetiu também em 84, já com a inauguração do Sambódromo, o próprio ano da inauguração. Aí, fiquei 85, 86, 87 trabalhando só em Porto Alegre. Houve um período em que eu deixei de atuar na cobertura jornalística e trabalhei diretamente como coordenador do carnaval de Porto Alegre. E, em 1988, eu e o Luiz Matias Flach, na época, até uma coisa muito interessante, o Luiz Matias Flach, na época, era Juiz de Direito, e eu, Promotor de Justiça, e esta dupla de um Juiz e de um Promotor, somos muito amigos, muito irmãos, resolvemos naquele ano de 88 que tinha chegado a hora de nós darmos um novo rumo a este nosso interesse pelo carnaval e irmos viver mais de perto o maior carnaval do mundo, que é o carnaval do Rio de Janeiro, não apenas nas noites de campeãs, mas no período oficial do carnaval. E, então, no carnaval de 88,

credenciados pela Rádio Gazeta de Carazinho, nós fomos lá. Nós fazíamos, então, uma cobertura muito precária. Nós tínhamos um telefone, em uma cabine coletiva, onde ficavam todos os jornalistas e radialistas das emissoras e dos jornais de fora do Rio de Janeiro. Ali, nós tínhamos um telefone que, a cada meia hora, nós usávamos para dar um flash para a cobertura da rádio lá de Carazinho. Isso aconteceu em 88, um ano inesquecível, o ano da vitória da Vila Isabel com o enredo “Kizomba”. Depois disso, em 89, já pela Rádio Farroupilha, nós fizemos também o mesmo tipo de trabalho, sempre eu e o Matias. 89 também um ano inesquecível, o ano em que a Beija-Flor assombrou o país fazendo o enredo do lixo e do luxo, embora não tenha sido campeã. A partir de 1990, por convite que nos veio da Rádio Princesa... A Rádio Princesa era, na época, especializada no mundo do samba, a Rádio Princesa, na ocasião, estava segmentada no mundo do samba. Ela fazia, inclusive, um grande evento anual no Gigantinho, que era o Sambasul, que trazia a Porto Alegre os maiores nomes do samba, os maiores artistas vinham a Porto Alegre. Até hoje, esses artistas todos, quando vêm aqui ou quando nos vêm lá, indagam: “E a Princesa? E o Sambasul?”. Bom. 90, 91, 92 nós trabalhamos com a Rádio Princesa. E era também desse jeito. Eu e o Matias íamos para lá, lá nós contratávamos um operador, instalávamos o equipamento e fazíamos a cobertura. Até que, então, a partir de 93, o Matias Flach e eu fomos convidados pelo Ranzolin para irmos para a Gaúcha fazer o carnaval na Rádio Gaúcha, com uma ampliação de sua cobertura, dando importância ao carnaval do Rio de Janeiro e fazendo esta mostra que se faz de carnaval nos órgãos da RBS. Pois bem. Eu era ainda Promotor de Justiça, o Matias aposentou-se da magistratura logo adiante, eu ainda fui me aposentar mais além, eu fui me aposentar em 99 ou 2000 e, então, eu tinha esta questão, eu era do Ministério Público, tirava férias na Promotoria e ocupava o tempo das férias para trabalhar no carnaval, na condição que a lei permitia, eu não poderia ser remunerado nesse tempo, então na condição de convidado, e assim foi. Em 1997, tem um dado que é importante. Em 1997, se comemoravam, em pleno carnaval, os 70 anos da Rádio Gaúcha. A Rádio Gaúcha é fundada em 8 de fevereiro de 27. E, no 8 de fevereiro de 97, em pleno carnaval, o aniversário da rádio. Então, eu sugeri e a RBS aceitou. Nós fizemos uma escola de samba. Reunimos duas mil pessoas na avenida em Porto Alegre, trabalhamos com as escolas, com Bambas da Orgia, com a Restinga, com os Imperadores do Samba, fizemos em cada barracão uma alegoria e, enfim, com tudo que tem direito, do sambarenredo ao carro alegórico. Fizemos um belo desfile, como entidade convidada do carnaval de Porto Alegre, e ali se consolidou, então, de maneira irreversível, essa presença da Rádio Gaúcha no carnaval. Quando, pouco depois, eu me aposentei, retornei ao jornalismo exclusivamente. Eu já tivera sido jornalista antes, eu comecei na Rádio Gaúcha em 1965, com 17 anos incompletos. Na época, isso era possível, hoje não se tem mais essa possibilidade. Não existia a regulamentação da profissão, que agora inexistente outra vez, mas não existia na ocasião. Então, a gente trabalhava, era a era romântica do jornalismo, a gente trabalhava por gostar e por se aproximar, de alguma forma, começando como aprendiz. Eu era rádio-escuta e ficava ouvindo o rádio para passar ao Radiojornalismo e ao Esporte as informações. Quando eu me aposentei no Ministério Público, eu voltei a ser o que eu sempre fui, um comunicador, e do jeito que eu sempre fui desde criança, um carnavalesco. É isso que explica o que eu tenho feito e o que a Rádio Gaúcha vem fazendo, mercê do trabalho que se realiza, e, como eu te disse, desde o primeiro instante, com a cobertura lá no Rio de Janeiro, tendo ao meu lado o Matias Flach, que sempre tem me acompanhado e vai continuar assim por muito tempo, se Deus quiser.

Douglas – Antes mesmo de tu vir pra Gaúcha, como tu lembra que era a relação da emissora com o carnaval?

Brito – No passado mais distante, mesmo antes de mim, nos tempos de Maurício Sobrinho, que fundou a RBS, o Maurício Sobrinho veio para a Rádio Gaúcha em 1957, no dia 31 de agosto de 57, que é considerado a data de criação da RBS, o que, na verdade, não foi. A RBS vai surgir, na verdade, lá na década de 70, mas se marca como ponto histórico, e isso serviu para o cinquentenário da RBS, há dois anos, se marca como ponto histórico o 31 de agosto de 1957, quando Maurício Sirotsky Sobrinho vem para ser o animador de auditório, o diretor e, finalmente, ele, com o irmão Jayme, os donos da rádio. Pois o Maurício Sobrinho tinha um programa de auditório todas as manhãs de domingo, consagradíssimo programa, o programa que lançou Elis Regina, por exemplo, enfim, as manhãs de domingo eram todas do Maurício. E ali, naquele programa, ele tinha um quadro, “O Reino da Momolândia”, onde ele fazia com que cada semana se apresentasse uma escola de samba. Até em 1984, quando os Imperadores do Samba estavam completando 25 anos, o Imperador é de 1959, quando os Imperadores completaram 25 anos, no seu jubileu de prata, colocaram no enredo um setor inteiro em homenagem ao Maurício Sobrinho, justamente porque os Imperadores do Samba foram, no programa do Maurício Sobrinho, campeões daquele Reino da Momolândia. Cada semana, ia lá uma escola de samba, e depois havia um concurso. “Qual foi a melhor escola no Programa Maurício Sobrinho?”. E o Imperadores foi várias vezes campeão daquilo e, por isso, até homenageou em 84 o Maurício. A primeira vez em que o Maurício foi enredo e ganhou um retrato na avenida, e ele estava lá assistindo, no palanque oficial, foi em 84. Depois, em 97, na escola de samba da Gaúcha, nós homenageamos de novo o Maurício, já então em sua memória. Mas enfim. A Rádio Gaúcha, naquela época, tinha este programa e mais, transmitia dos coretos. Na época, o carnaval de Porto Alegre era diferente, não era centralizado apenas, havia o principal coreto, que era na Borges de Medeiros com a Rua da Praia ou, em outros tempos, aqui na rua João Alfredo, que, na época, era Rua da Margem, mas em cada bairro havia um carnaval, havia um coreto, e os cordões carnavalescos, os blocos, os cordões de sociedade e as tribos percorriam todos os bairros e faziam suas apresentações. E a Rádio Gaúcha botava uma unidade móvel acompanhando isso e, no posto central, o próprio Maurício Sobrinho, mais o Zé Dely, o Éldio Macedo, o José Matzembacher, Sadi Nunes, eram todos comunicadores que iam fazer as transmissões na cobertura do carnaval. Depois, em 72, acontece, como eu te disse, o meu programa. Houve um período em que o Carlos Alberto Barcellos, o Roxo, um querido e saudoso companheiro, que fez um caminho ao contrário do meu, ele veio do samba para o rádio, a rigor, eu vou do rádio para o samba, mas enfim, a Gaúcha sempre esteve presente. É bem verdade que houve um período em que era mais branda a cobertura, era apenas tratada como um fato a mais, a Rádio Gaúcha fazia programações gravadas no período de carnaval, colocava as marchinhas no ar e um comunicador dizendo que o carnaval estava acontecendo, até que, então, por decisão do Ranzolin, nós voltamos pra fazer a equipe e fazer o trabalho que hoje se realiza.

Douglas – Dentro da atual formatação de como funciona a cobertura, quando é que começa o planejamento? A partir de que momento se começa a planejar a cobertura?

Brito – A rigor, hoje nós estamos assim como o carnaval de Porto Alegre também está. Nós fazemos carnaval o ano inteiro. Nós já estamos na fase, neste mês de setembro, outubro, de projetar a parte comercial, para enfrentar os custos e buscar também os resultados que a empresa sempre quer, mas o planejamento é constante e é permanente. Nós já sabemos o que vamos fazer. Nós vamos fazer o carnaval do Rio de Janeiro, nós vamos fazer o carnaval de Porto Alegre, nós vamos cobrir o carnaval de Uruguaiana e teremos a Central de Carnaval, que acompanhará Florianópolis e São Paulo da maneira que temos acompanhado nos últimos dois anos. Houve um tempo em que nós inclusive também transmitíamos Florianópolis e São Paulo diretamente, tinha sempre uma equipe lá, mas como o carnaval de Porto Alegre hoje

coincide com as noites do carnaval de São Paulo e de Florianópolis e nós temos que, obviamente, ter ampla exposição do carnaval de Porto Alegre, nós hoje fazemos a cobertura de Santa Catarina e de São Paulo com um repórter e um narrador, num trabalho especial. Nós recebemos aqui a imagem do carnaval de São Paulo e a imagem do carnaval de Florianópolis, em canal exclusivo, porque não se transmite mais para o Rio Grande do Sul o carnaval de São Paulo, porque nas noites de São Paulo temos Porto Alegre ocupando a RBSTV, mas nós temos o sinal, nós recebemos o sinal. A mesma coisa com Santa Catarina. Então, nós preparamos um estúdio com dois monitores, onde ficam lá repórteres, pessoal da Central Gaúcha de Carnaval, e recebemos também o som do desfile. Tanto em São Paulo, como no Rio, há uma geração do áudio das escolas de samba e fazemos, dessa maneira, o acompanhamento de São Paulo e Floripa. E vamos diretamente ao carnaval de Porto Alegre, ao carnaval do Rio de Janeiro iremos outra vez e, depois que tudo acabar, ainda iremos para Uruguaiana, que faz um carnaval fora de época, 15 dias depois do calendário oficial, e que, por isso, tem proporcionado que a Rádio Gaúcha, já há cinco anos, faça lá uma bela cobertura.

Douglas – Como é que são escolhidos os participantes? Como se monta a equipe de carnaval?

Brito – Eu posso contar alguns *cases*. Me lembro de um ano em que eu cheguei na Redação, logo que o Ranzolin foi me buscar pra fazer o carnaval, eu fui à Redação da rádio e comecei a procurar quem quisesse trabalhar no carnaval. Eu buscava voluntários e encontrei o André Machado, que já era meu conhecido, eu sou contemporâneo do pai do André, do saudoso Dilamar Machado, e eu sabia, o André era ligado ao carnaval, ele, o seu irmão Álvaro, que é carnavalesco, e o pai deles, o Dilamar, foi patrono dos Bambas da Orgia, inclusive, então tinha toda essa ligação. E eu disse: “André, vamos trabalhar?”. E ele, que era redator, veio comigo fazer o carnaval na condição de repórter e, logo adiante, de âncora também. Ele sempre diz, sempre reconhece, foi trabalhando no carnaval que ele, na verdade, tomou-se de coragem e encarou o microfone, que até então ele era um homem de produção, de texto e tudo mais. Bom, este é um *case*, buscando assim, na Redação. Mas não necessariamente que tivesse o perfil que tem o André, de ser alguém que goste de carnaval e que tenha ligação com o carnaval. Eu conto, então, um outro exemplo, que é o da Sara Bodowsky. Eu estou procurando as pessoas na Redação e digo: “Bom, quem quiser trabalhar no carnaval...”. E a Sara Bodowsky olha pra mim e diz: “Eu quero, eu quero trabalhar no carnaval”. E eu cheguei pra ela e perguntei: “Tu sabes alguma coisa de carnaval?”. Ela me olhou bem firme e disse assim: “Não interessa, eu aprendo”. Eu digo: “Estás na equipe. Era isso que eu queria, alguém com disposição, com garra”. Fundamentalmente, tem que gostar de rádio. Gostou de rádio, o resto é... Transmitir Semana da Pátria, enterro, velório, casamento ou carnaval é a mesma coisa, ou o Grenal. O que importa é gostar do rádio. Gostando do rádio, está na equipe, e assim tem sido. Invariavelmente, o carnaval tem dado esta oportunidade a muitos profissionais, Luciano Périco, o Lucianinho da galera, o André, que eu já falei, o nosso querido Jader Rocha, que está lá na televisão, enfim, tu entra na Gaúcha aqui e tu encontra mais de um terço desse pessoal que hoje brilha aí, cada um com seu espaço, tendo tido suas primeiras oportunidades na cobertura carnavalesca da Gaúcha, porque é uma operação de guerra, são várias noites trabalhando, varando, dobrando horários e tudo mais. E também temos tido o caso de pessoas que pouco sabiam de carnaval e que, depois, parece que foram inoculadas pelo vírus, adoram o carnaval, como é o caso do Gustavo Gossen, que é o produtor do “Gaúcha 19 Horas” e que começou a trabalhar comigo no carnaval, do Maíquio Guimarães, que também começou por aí, que sempre foi produtor e no carnaval é repórter, e um grande repórter, por sinal, o Gustavo Gossen, que não sabia nada de carnaval, hoje é um especialista. Então, isso é que também me move, esta é a bateria que me agita.

Douglas – Esse pessoal que não tem uma ligação, mas que é arrebanhado pro carnaval, eles passam por alguma preparação? Tem algum tipo de treinamento?

Brito – Vai ter que falar com eles, porque é jogo duro. Não é fácil trabalhar comigo, é muito complicado trabalhar comigo. Mas eu não sei por que, eles ficam todos meus amigos muito profundos. Eu tenho essa alegria de saber que todos me querem bem, eu percebo sinceridade até nas manifestações deles. Mas há momentos de suor e lágrima. Eu, às vezes, perco até a paciência, mas eu sei que eles estão sabendo que, ao fim, o resultado será favorável. A preparação é muito mais de passar pra eles alguns macetes até do rádio. Eu vou até contar um caso. Nós fizemos uma reunião uma vez em que eu disse... Por exemplo: tinha acontecido, numa transmissão, alguém pegou o microfone e disse assim: “Eu estou aqui com uma moça que é porta-bandeira” – na verdade, era uma porta-estandarte, e não era simplesmente dizer: “Eu estou aqui com uma moça que é uma porta-bandeira”. Na verdade, se tratava de uma das estrelas do carnaval, que pra ele não tinha significação, ele não conhecia, não sabia. É a mesma coisa que tu chegar e dizer: “Eu estou aqui com esta cantora, que vai se apresentar agora. Como é o seu nome?”; e ela dizer: “Aqui é Gal Costa”. Então, não tinha cabimento aquele tipo de abordagem. Aquilo me serviu de orientação pra como orientá-los. “Olha, pessoal, vamos fazer o seguinte. Quem estiver lá na avenida, lá na pontinha, na hora de saírem as pessoas depois do desfile, que for fazer a reportagem com as figuras que estão saindo, raciocine da seguinte forma: se esta moça está com a bandeira ou com o estandarte dessa escola, ela é uma estrela do carnaval. Então, antes de entrar no ar, pergunte pra alguém: ‘Quem é aquela ali?’. Não se envergonhe disso, mas não pergunte no ar. E chegue lá como grande conhecedor: ‘Aqui está a Tereza, não sei o quê, tal e coisa’”. Bom, é um pequeno exemplo do tipo de orientação que vai surgindo. E, fundamentalmente, uma grande lição que eu recebi de um cara que todos conhecem: o sr. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, conhecido como Boni. Eu tive esta possibilidade de ter trabalhado com o Boni, na década de 60, quando a Rede Globo comprou o canal 5 de São Paulo e foi tratar de instalar a Rede Globo paulista, e eu trabalhava lá, no canal 5 de São Paulo, TV Paulista, Organizações Victor Costa, logo depois, então, Rede Globo. Nunca me esqueço disso. Houve uma reunião com o Boni de todos os produtores. Eu era produtor do programa do Chacrinha, dos programas do Chacrinha, eu era da equipe do Chacrinha, o Abelardo Barbosa. E o Boni disse assim: “Vocês sabem que eu ganho uma fortuna?”. Todo mundo se olhou assim: “Que colocação esdrúxula, né?”. “Sim, o Roberto Marinho me paga muito bem”. “Ah, pois não”. E ele disse assim: “Sabe pra quê?”. Todo mundo olhando. “Apenas para cobrar de vocês”. Rádio, televisão, comunicação se faz com cobrança, diária e a cada instante, um cobrando do outro, sempre checando, sempre checando, sempre checando. “Providenciou isso? Providenciou aquilo?”; para não haver bobagem. Esta foi uma lição que eu aprendi, a de sempre estar repassando, checando, reafirmando. E perco mesmo a paciência quando alguma coisa acontece de errado porque alguém esqueceu de fazer uma conferência, ou quando eu próprio, eu também cometo esses pecados, e aí eu cobro de mim. E a outra lição que eu aprendi e que eu tento passar a eles aprendi com o Chacrinha mesmo. Houve uma determinada reunião, esta foi direta, houve uma reunião, uma vez, de produção, em São Paulo, na equipe do Chacrinha. Cabia a mim uma pauta de conseguir um determinado convidado para ir ao programa “Discoteca do Chacrinha”, que era um programa em que se tinha a parada de sucessos, em que cantavam os sucessos da semana, e convidados que iam lá para temas jornalísticos. Me cabia isso, convidar alguém que eu não consegui convidar, eu não fechei a pauta. E aí, o Chacrinha, na reunião, disse: “E aí, o gaúcho aí, o que tem pra dizer?”. Eu digo: “Olha, Chacrinha, acontece que...”. Quando eu disse “acontece que”, ele mandou eu parar. “Pode parar. Nunca digas para mim, em qualquer indagação, ‘acontece que’, porque, quando alguém começa a dizer ‘acontece que’, está, na verdade, pronto pra me dar uma curva, pronto pra me dar uma explicação”. Ninguém diz

“acontece que tudo deu certo”. Quando tu dizes “acontece que”... “Vem cá, cadê o teu TCC, cadê o teu trabalho de conclusão?”. “Olha, acontece que...” é sinal de que tu não terminaste o trabalho e está dando uma volta. Então, são coisas que a gente vai aprendendo e tentando repassar e que nem sempre estão nos bancos acadêmicos, mas a gente traz do mundo da experiência pra dentro da academia, através de momentos como esse, do teu trabalho de conclusão.

Douglas – Brito, pulando especificamente pro Rio de Janeiro, na questão da preparação ainda. São repórteres mais experientes os que vão pro Rio. Eles passam também por alguma preparação ou não é preciso?

Brito – Não, a não ser o tema específico... E a equipe do Rio já vem vindo há algum tempo quase que fixa. Vão para o Rio de Janeiro, normalmente, o Matias Flach, hoje nós temos sempre levado um operador da área técnica – houve um período em que nós não levávamos, nós contratávamos lá, já fizemos um ano com dois operadores, inclusive –, o José Alberto Andrade eu acho que já está quase fechando uma década de cobertura, o Sílvio Benfica durante um tempo também fez, os dois com essa característica, de serem grandes radialistas, muito experientes, e de serem também carnavalescos, de gostarem de carnaval, terem paixão pelo carnaval, o Luciano Périco com o mesmo tipo de interesse, o Lucianinho, que é outro exemplo de quem começou pelo carnaval, inclusive, a usar microfone, o Matias Flach, o Éldio Macedo, que é um querido companheiro de 50 anos de RBS, há mais de 30 vivendo no Rio de Janeiro, há 30 anos vivendo no Rio de Janeiro, ele sempre está lá com a gente, e eventualmente alguns acréscimos, como, por exemplo, este ano nós levamos a Fernanda Zaffari, houve algumas vezes em que o Álvaro Machado lá esteve, o André Machado também esteve um ano, e temos incluído o Luiz Armando Vaz, o Renato Dornelles, que são especialistas em carnaval, o Maurício Saraiva já foi comigo. Realmente, para o Rio de Janeiro vão necessariamente os mais experientes. E por que o Benfica? Por que o Zé Alberto? Por que o Luciano Périco? Pelo cacoete que a cobertura esportiva proporciona, a facilidade do improvisado, a facilidade e o hábito de fazer longa transmissão. Eu já fiz transmissão na Marquês de Sapucaí que durou 19 horas, exatamente 19 horas. Foi no tempo da Rádio Princesa. Nós transmitimos um desfile de sábado para domingo, um desfile do Grupo A, que corresponde ao Grupo de Acesso, e nós começamos às 19 horas de sábado e eu entreguei o microfone ao meio-dia de domingo, quando terminou o desfile. O desfile se estendeu por esse tempo todo. Eu e o Matias apenas, segurando o rojão. Claro que, durante a noite, dividindo com Porto Alegre, mas aqui em Porto Alegre o desfile terminou seis horas da manhã e aí nós ficamos até o meio-dia, eu e o Matias lá, ao mesmo tempo narrando e fazendo reportagem. Eu fui para a pista, isso eu gosto muito de fazer. Eu sou repórter, eu vou morrer repórter, é o que eu mais gosto de ser. E eu, às vezes, desço com o microfone ou vou lá e troco. Seguidamente, eu faço isso. Eu troco com o Zé Alberto ou troco com o Lucianinho, um deles vai pra cabine fazer a ancoragem e eu vou para a pista.

Douglas – Esse ano tu fez isso durante o Porto da Pedra, né?

Brito – Exatamente, bem lembrado. Eu fiz isso com o Porto da Pedra porque eu queria reencontrar meu amigo Max Lopes, que era o carnavalesco da escola. Hoje, ele está na Mangueira... Não, não, espera aí, na Imperatriz, de volta pra Imperatriz. Ele saiu da Mangueira, foi pra Porto da Pedra e agora voltou pra Imperatriz, onde já estivera. E assim eu faço seguidamente, como eu fiz, por exemplo, no ano em que a Beija-Flor homenageou o Rio Grande do Sul, com as Missões, eu fiz ali, até por questão de pauta mesmo. Eu fiz toda a transmissão do desfile no chão, acompanhando a Beija-Flor, desfilando com a Beija-Flor, não

só eu, como os outros todos, nós fomos todos dentro do desfile, e este era o nosso diferencial. O Matias Flach opinava, com a visão que da cabine ele tinha, e eu e os repórteres íamos por dentro do desfile, passando ao ouvinte este *making of* do desfile, desde a concentração até a dispersão, desfilando com a Beija-Flor.

Douglas – Como são atualmente as condições de trabalho que são oferecidas na Marquês de Sapucaí?

Brito – As melhores possíveis. Para nós, as melhores possíveis. A Rádio Gaúcha, fruto de todo esse tempo de dedicação, fruto do trabalho sério que se faz, pelo fato de ser uma rádio que não é do Rio de Janeiro e transmite as quatro noites da Marquês de Sapucaí, nós transmitimos, nós temos lá, quando eu estou aqui no Sambódromo, em Porto Alegre, fazendo para a televisão ou para a rádio o carnaval de Porto Alegre, já está lá a nossa equipe, transmitindo a noite do Grupo de Acesso, nós vamos ao longo do ano em vários eventos pré-carnavalescos, somos identificados com o carnaval, respeitados no Rio de Janeiro, nós temos tido a felicidade de ter a melhor cabine da Marquês de Sapucaí, indiscutivelmente, a cabine número 1 da Marquês de Sapucaí, no ponto nevrálgico do desfile, o que pode se confirmar até pelo que resulta no ar o nosso trabalho. Pode verificar. Este ano, por exemplo, que passou. Nós tivemos um grande momento, Roberto Carlos na avenida, pra ver o filho tocando na bateria da Beija-Flor, o casamento do Neguinho da Beija-Flor na Marquês de Sapucaí... A cabine da Rádio Gaúcha foi o ponto de encontro dos fotógrafos da Sapucaí. Todo mundo queria ir na cabine da Gaúcha pra fotografar o Roberto Carlos, pra fotografar o Neguinho da Beija-Flor, porque o nosso ponto é absolutamente privilegiado e, inclusive, tem proporcionado até as manifestações de carinho que ainda o saudoso Jamelão muitas vezes nos prestou, o Dominginhos do Estácio seguidamente faz e o Neguinho da Beija-Flor, neste ano, fez de uma maneira muito comovente. Logo após casar, ele casou na avenida, subiu ao topo do carro alegórico e, na arrancada da Beija-Flor, ele saudou a Rádio Gaúcha, saudou a mim e a toda a equipe, com toda a Marquês de Sapucaí ouvindo aquilo, porque foi durante o canto, olha, até, de certa forma, arriscando a própria apresentação, já estava em concurso, já estava em competição, e encaixou ali, naquela arrancada, a saudação. Então, eu te digo que as condições são as melhores. Nós temos lá uma infra-estrutura muito boa, nós temos, há muitos anos, o mesmo hotel... Eu sou muito conservador nas coisas, eu sou muito de conceder fidelidade, eu sou muito fiel, esta idéia que, inclusive, no mundo do mercado é muito importante, a fidelização do cliente, eu faço muito isso e eu sou muito fiel. Então, já faz mais de uma década que nós ocupamos o mesmo hotel, que nós temos contratado o mesmo serviço de apoio logístico, com uma van que é personalizada com as marcas da Rádio Gaúcha, quem faz a nossa camiseta é a mesma fábrica há 15 anos. Então, isso tudo vai nos dando a possibilidade de contarmos com o que há de melhor na Marquês de Sapucaí, a tal ponto que este ano haveria um aparente prejuízo, porque houve uma redução das dimensões da cabine, e, quando nós chegamos na Marquês de Sapucaí, na semana anterior ao desfile, o presidente da Liga Independente, o Jorge Castanheira, veio dizer: “Olha, Brito, perdão aí, nós diminuimos meio metro a cabine de vocês, não sei o quê”. Eu digo: “Mas o que é isso?”. Estávamos na mesma localidade, com o mesmo conforto, com toda a possibilidade, com toda a segurança, e haverá de ser assim, se Deus quiser, em todos os anos.

Douglas – Como é a relação da Gaúcha com as demais emissoras que cobrem o carnaval carioca?

Brito – Muito boa, muito boa. Nós temos tido esta possibilidade de receber na nossa cabine os companheiros de todas as rádios, a nossa equipe é identificada, é reconhecida, nós também

somos convidados a opinar nas transmissões das outras rádios, é uma boa confraria. O rádio do Rio de Janeiro, eles ficam impressionados até, porque, por exemplo, não são todas as emissoras do Rio que transmitem o Grupo B, que desfila na terça-feira, e nós transmitimos. E isto é que nos dá o respaldo. O pessoal diz: “Olha, esses gaúchos enlouquecidos aí estão aqui efetivamente as quatro noites, etc., etc.”. E, então, há uma relação de respeito, de parte a parte.

Douglas – Eu estava ouvindo esse ano uns trechos da transmissão da Tupi, e a impressão que eu tive é que a Tupi se dirige principalmente pro ouvinte que está assistindo à Globo. Existe uma influência da TV sobre a cobertura da rádio?

Brito – No nosso caso, nós trabalhamos, e não seria adequado se assim não o fizéssemos, nós trabalhamos com um monitor de televisão na cabine, acompanhando a televisão. Por exemplo, quando o carnaval de Porto Alegre não exigia, pela sua mudança de calendário, que eu estivesse em Porto Alegre, eu não tinha mais participado da cobertura de Porto Alegre. Eu ia para o Rio de Janeiro e ficava lá até o fim. Eu hoje vou para o Rio de Janeiro uma semana antes do carnaval, faço todas as coisas que têm que ser feitas uma semana antes do carnaval, que são coisas de administração, como receber a cabine, personalizar a van, realizar o programa de abertura, transmitido diretamente do hotel, em Copacabana, na quinta-feira à noite, e, na sexta, eu viajo para Porto Alegre para transmitir para a TV, que é o que tem sido a minha escala, o carnaval de Porto Alegre. Mas, quando eu ficava lá o tempo todo e quando eu estou aqui e o Zé Alberto, por exemplo, está lá ancorando a noite de sábado, ele está lá com o Clic RBS, acompanhando a transmissão da TV ou da prefeitura de Porto Alegre, do carnaval de Porto Alegre. Então, nós temos monitoramento de televisão e também do desfile local, mas nós acompanhamos, pelo monitor, como referência, como base de informação, e, às vezes, e isto é absolutamente demonstrado, nós antecipamos, e este é o diferencial do rádio, nós antecipamos e até mostramos no rádio, falamos no rádio muita coisa que a TV não vê, ou porque não quer ver ou porque o seu produto é outro. A TV está em cima do carro, procurando as pessoas mais bem fantasiadas ou menos fantasiadas, né? E mostrando as musas da bateria ou o que seja. Não é o nosso caso. Nós vamos lá para cobrir o carnaval, o carnaval do pé no chão, o carnaval do samba, verificar o que houve com a bateria, saber quantos carros chegaram, o carro que quebrou. Houve um ano, foi o ano em que a Mangueira teve um desastre, quebrou não sei quantos carros, e ela arrancou, e se ouvia a transmissão da Rede Globo, já faz algum tempo, que eu me lembro que o narrador da TV era o Vanucci, que nem está mais na Globo, e o Vanucci dizia: “A Mangueira está ganhando o carnaval, um desfile maravilhoso, papapá, papapá, papapá”. E nós dizíamos assim: “A Mangueira está fora de qualquer cogitação. A Mangueira esta com um buraco na evolução, quebraram dois carros, vai atrasar o seu desfile”. Bom, informação que a TV sonegou e ficou incompreensível até. Quando ela foi falar deste assunto, nós já tínhamos dado a informação havia mais de 20 minutos, até pela nossa localização, pela diferença natural da agilidade que tem o rádio com a televisão. A TV tem por padrão o seguinte: bom, tem um carro alegórico quebrado lá na esquina da Presidente Vargas. Até que o repórter grave alguma coisa, vá no caminhão pra gerar, pra inserir aquele VTzinho no ar, se ele não tiver como fazer de lá um link pra fazer ao vivo, ninguém fala na transmissão, a Globo não diz, só se fala no... Aliás, isso tem causado para mim um problema. Eu, quando estou aqui na cobertura de Porto Alegre, levei até puxões de orelha da Alice Urbim, que é a nossa comandante na TV. Eu disse: “Olha, a porta-bandeira do Império da Zona Norte...”. Ou então: “A comissão-de-frente do Império da Zona Norte...”. Foi isso. “Na comissão-de-frente do Império da Zona Norte, acabou de cair a cobertura de cabeça de um dos componentes”. E a TV não estava mostrando isso, mas, como eu tinha enxergado na avenida, eu já disse. E, para o padrão da televisão, ela disse: “Não, Brito, espera que a gente possa ter a imagem pra dizer”. Eu digo: “Eu não sei, eu tenho que dar a

informação, procura a imagem depois”. Então, a nossa cobertura não é para acompanhar a cobertura da televisão. A televisão é um referencial pra nós, especialmente, por exemplo, um ponto que é um ponto sempre muito arriscado do desfile, a entrada e a saída das baterias lá no segundo recuo, quando a bateria se posiciona e fica fazendo a sustentação do desfile para as alas que vão passando, isso acontece lá perto da Apoteose, e nós não temos um posto lá. Então, aquilo nós fazemos o seguinte: nós acompanhamos pela televisão e damos a informação, mas a televisão não nos comanda nem nos dirige. A televisão é apenas uma referência.

Douglas – Eu me lembro, por exemplo, do acidente que teve esse ano com o abre-alas da Mocidade, que a Globo só foi mostrar muito tempo depois.

Brito – E poderia ter morrido o carnavalesco, o Cebola, que estava debaixo do carro, e, na parte decorada do carro, onde tinha efeitos de neon, a própria estrela-guia, o fogo pegando. E, realmente, a televisão não estava falando nada disso. Eu não consigo ouvir o que a Tupi esteja fazendo. A Tupi, por sinal, faz uma grande cobertura. A Tupi tem uma grande equipe, a equipe do Eugênio Leal, a equipe que tem ainda o Gustavo Henrique, que é compositor lá da Mocidade, é uma equipe formada por carnavalescos, especialmente, mas eles devem ter essa alternativa de trabalhar. Quando tu dizes trabalhar em função do que está acontecendo na televisão, eles fazem a cronologia do desfile deles de acordo com o que vêm nas imagens da televisão?

Douglas – Isso.

Brito – Não é a nossa preocupação. Eu faço questão de dizer claramente que estou mostrando aquilo que a televisão não mostrou ainda. Esse é o meu diferencial, isso é o que eu posso ter pra fazer o cara, pelo menos, ficar com os dois áudios na sala, vendo a TV e ouvindo a TV e nos ouvindo.

Douglas – O carnaval, apesar de ter um lado sonoro muito forte, também tem uma parte visual com uma força extraordinária, até por render belas fotos, rende imagens muito boas pra TV, enfim. Como é que se transforma no rádio a imagem visual em imagem sonora?

Brito – Em primeiro lugar, o seguinte. Quando o rádio vai à luta da comercialização, vai atrás dos patrocínios, enfrenta sempre essa dificuldade. O cliente procurado, “mas é um espetáculo visual, é um espetáculo pra televisão, o que o rádio quer nisso aí?”. Então, eu vou buscar a lição do Armindo Ranzolin. Quando eu me espantei quando ele fez aquele convite para que eu viesse pra cá montar uma equipe e fazer o carnaval com força, eu disse: “Ranzolin, será que é isso mesmo? Eu compreendia isso lá na Rádio Princesa, que era uma rádio segmentada no samba, mas na Gaúcha?”. Ele disse: “Não, não, Brito. Em primeiro lugar, é o fato do calendário. A Rádio Gaúcha é uma rádio que habituou o seu ouvinte a ter 24 horas de informação. Então, como é que ela vai se afastar da notícia? Se a notícia naquele período é o carnaval, pois que o carnaval esteja presente na programação. O ouvinte da Gaúcha está acostumado com isso. Olha, está acontecendo o carnaval, liga na Gaúcha que vai dar. Está acontecendo um incêndio, liga na Gaúcha que vai dar. Caiu um avião, liga na Gaúcha que vai dar”. Então, neste momento, é carnaval, e, aliás, por sinal, houve momentos, coincidências que, se não fosse a Rádio Gaúcha estar transmitindo o carnaval, nós não teríamos transmitido a informação, porque teríamos uma programação gravada no ar, etc. Por exemplo: a queda dos prédios lá do seu Sérgio Naya, no Rio de Janeiro, foi em pleno carnaval, a morte do deputado Nelson Marchezan em pleno carnaval, a quebra do banco Sul-Brasileiro, do banco

Meridional aconteceu durante o carnaval, todas informações que rolaram durante o carnaval. O mundo não pára. E ainda acrescentava o Ranzolin: “Além de tudo isso, quem foi que disse que o carnaval é apenas visual? O carnaval é sonoro, e rádio é som”. Independentemente do samba, tem todo o demais. Aí, a gente descreve como se descreve futebol, como se descreve qualquer coisa. O que cabe na televisão cabe no rádio. O rádio já descrevia tudo isso antes de existir televisão ou antes de a televisão transmitir. Então, se diz, sim, que a moça vem bonita, com vermelho, amarelo, azul, se tenta passar isso, é um exercício maravilhoso para o comunicador saber descrever o que está enxergando. E nós temos, além disso, esses depoimentos das pessoas que nos dizem isso, que viram na TV, mas o detalhe conheceram pelo rádio. E isto não precisa mais nem treinar, nós sabemos, a equipe sabe que o que tem que dar no rádio, acontece automaticamente, é aquilo que sabidamente a TV não vai dar, como tu mesmo está recordando. O acidente com o abre-alas da Mocidade, o desentendimento do mestre de bateria com o cara do tamborim... A TV nem transmite as arrancadas, o momento mágico da escola começar o seu samba, primeiro com o puxador e alguns poucos instrumentos e, depois, quando o peso inteiro da bateria cai dentro do samba, até que a bateria se retire do primeiro recuo e entre em desfile, isso tudo é momento crucial, bonito, fantástico, e isso a TV não mostra, a TV fica mostrando reportagem no camarote da dona Tereza lá, da dona Madalena, na hora em que as escolas estão arrancando. Para a TV, só importa quando ela imbicou no desfile, quando já está com várias alas sobre a pista, para poder começar a preencher. Há aquela idéia: “Não dá pra mostrar a pista vazia”. Por que não? Nós temos que mostrar. Mas enfim, eu vejo alguns problemas na cobertura de televisão, em termos de purismo carnavalesco. A televisão faz para o seu interesse, para o seu espetáculo, preocupada com isto, e está correto, é a filosofia do veículo, tudo bem, é a filosofia daquele meio. O rádio, não. O rádio tem que ser integral, o rádio tem que ser informativo, senão ele não tem o que fazer mesmo lá. E ele tem que descrever o visual, ele tem que transformar a imagem em som, e isto é importante. Eu posso até usar o histórico depoimento de uma querida ouvinte, amiga, que para nós é uma ouvinte-símbolo: a Marilza, de Campinas, que é uma torcedora do Império Serrano, lá do Rio de Janeiro, é paulista, da cidade de Campinas, e ela é cega, ela é deficiente visual. E eu nem sabia que ela era deficiente visual, eu fui saber depois de dois ou três anos de contatos. Ela telefona para os programas, ela manda correspondência, ela participa e ela um dia disse: “Eu agradeço por vocês serem os meus olhos na Sapucaí”. Então, isso demonstra que a gente consegue. E ela acompanha também a televisão. Mesmo com a deficiência visual, ela liga a televisão na sala, fica ouvindo o que dizem os comunicadores da televisão e fica ouvindo a Rádio Gaúcha. E, assim, nós temos vários depoimentos de pessoas que estão no Exterior, por exemplo, quem está distante do Brasil, e quantos e-mails que nos chegam, e que fica matando a saudade da terra ouvindo a cobertura carnavalesca da Gaúcha. Então, eu acho que o rádio preenche, sim, o seu papel e cumpre-o muito bem cobrindo carnaval.

Douglas – Como tu percebe que ocorre a transposição do som através do rádio? Porque, por exemplo, uma coisa é ouvir a bateria ali, *in loco*, ao lado da bateria, e outra coisa é ouvir a mesma bateria em casa, no silêncio de casa, pelo rádio.

Brito – A gente cuida com o retorno, a gente está sempre atento, sempre temos grandes operadores. O Chicão Bisogno, que hoje nem está mais fazendo conosco a cobertura, ele resolveu descansar e passou para o Cristiano Cardoso a cobertura do Rio, a nossa equipe de externas. Nós temos também este diferencial, e até na comparação com outras emissoras de rádio. Eu não tenho dúvida em afirmar, digo isso com tranquilidade, o melhor serviço técnico que tem o rádio na Marquês de Sapucaí é o da Gaúcha. Nós, há alguns anos, nos valem da sonorização da avenida. Nós temos possibilidade de mostrar, eu digo “mostrar”, como se

fôssemos enxergar, mas de colocar na transmissão da Gaúcha o áudio dos instrumentos de percussão, o áudio das cordas, o áudio dos puxadores, e tudo isso junto, tudo isso separado, e até fazemos muito esse exercício. “Vamos ouvir...”. Por exemplo, eu gosto muito de fazer isso. Quando a bateria se retira do recuo, quando ela se movimenta e vai entrar na pista, que é um momento crucial, eu digo: “Atenção, bateria se movimentando. Por favor, só a percussão”. E aí, o operador me dá esse áudio e nós acompanhamos, o Matias Flach, que é o especialista, acompanha o áudio e também o Kléber “Komká”, que é o Kléber Macedo, filho do Éldio, que é um grande percussionista, até de renome internacional, o Kléber com ouvidos atentos, muitas vezes o nosso querido Mestre Odilon, quem sabe o maior mestre de bateria do Rio de Janeiro, que sempre nos visita, sempre está conosco na cabine, a gente fica atento, acompanha. Se houve algum deslize da bateria naquela movimentação, é detectado. “Agora, vamos saber se está tudo harmonicamente funcionando. Vamos ouvir o violão, o cavaco, etc.”. Então, isso tudo é informação, e nós temos o pleno controle. Pelo retorno que eu tenho ali, eu tenho como blindar os meus ouvidos para o ambiental da avenida. Eu fico ouvindo a transmissão, além do que o operador está permanentemente ligado na transmissão. E, depois, em termos de procurar fazer avaliações e aperfeiçoamentos, nós temos tudo isso guardado e frequentemente volta ao ar inclusive, seguidamente eu uso isso nos programas que vão ao ar durante o ano. “Vamos recordar como é que foi a arrancada dos Rouxinóis, lá em Uruguaiana”. Ou então, como esses dias eu fiz, por ocasião dos 70 anos de Sant’Ana. Entre outras coisas, nós recordamos o Sant’Ana em Uruguaiana, com a Ilha do Marduque, dizendo pra comunidade: “Atenção, eu vim aqui pra ser campeão”, etc. e tal. A gente tem esses arquivos e a gente aperfeiçoa, a gente ouve, a gente tem, sim, como perceber o que o ouvinte estará percebendo. E, além do que, temos o retorno que nos dão os ouvintes. Já aconteceu de, na Sapucaí, ter alguém ouvindo a Gaúcha, com o rádio que tem a possibilidade. A Gaúcha entra em 600 AM. Dependendo do ponto da arquibancada em que tu estiveres, tu ouves. E eu já tive esse depoimento, de pessoas ouvindo lá na Sapucaí. Mas, fundamentalmente, nós, durante a transmissão, somos atentos ao retorno, os operadores estão seguidamente monitorando, os ouvintes nos dão esse *feedback*, além do que, depois de tudo, a gente reouve os arquivos, para saber o que foi errado, o que foi correto e procurar sempre aperfeiçoar.

Douglas – Como tu avalia as transformações que o carnaval sofreu ao longo do tempo, principalmente em relação à parte visual? Há quem diga que o carnaval valorizou demais a sua parte visual e desvalorizou a sua parte sonora. Isso pode ser sentido por quem faz cobertura de rádio?

Brito – Eu não penso de forma tão absoluta nisso aí. Eu também tenho visto e ouvido grandes sambas, as baterias se aperfeiçoando. O visual cresceu de importância, indiscutivelmente, não seria diferente, não apenas pela televisão, mas pelo próprio Sambódromo, mas essa revolução é anterior. Quando o Fernando Pamplona, o Joãozinho Trinta estavam no Salgueiro, lá na década de 70, antes de o Joãozinho Trinta ir pra Beija-Flor, já estava acontecendo essa revolução visual. Como dizia o Joãozinho Trinta, “nós temos que elevar a escola, a escola tem que ficar mais alta”. Na medida em que as arquibancadas foram crescendo, mesmo antes do Sambódromo e muito mais ainda depois do Sambódromo, o espectador ficou distante do desfile. Como fazer pra não ter o desfile encravado lá num vale, que seria a passarela, cercada pelas verdadeiras obras majestosas que são as arquibancadas? Como seria isso? Elevando a escola. Então, vamos aumentar os carros, vamos colocar cada vez mais adereços nas fantasias, vamos entregar adereços de mão, componentes cenográficos, para elevar a escola, para a escola ficar maior. E isto também tem a ver com a preocupação com o visual da televisão, mas mesmo antes dela.

Douglas – Existe a preocupação da equipe de aproximar o carnaval carioca da realidade de um ouvinte gaúcho?

Brito – Não, a nossa preocupação é fazer as coisas da melhor forma, agirmos com fidelidade, e, no entanto, sem ter tido essa preocupação, forçoso reconhecer que a nossa presença no Rio de Janeiro provocou um intercâmbio. Só para alguma referência, por exemplo, o diretor técnico do carnaval de Porto Alegre agora é o sr. José Luiz Azevedo, uma amizade que nós conquistamos ao longo desse período lá no Rio de Janeiro. Ele foi coordenador de desfiles na Marquês de Sapucaí. Os jurados do Rio de Janeiro que vieram já julgar o carnaval, a presença do Manoel Dionísio aqui com suas oficinas de dança e orientação a mestre-sala e porta-bandeira, a presença dos cariocas no carnaval de Uruguaiana. Tudo isso é fruto, sim, da relação da Rádio Gaúcha com o carnaval de lá. E, cada vez mais, a presença dos gaúchos na Marquês de Sapucaí, são muitos os que vão lá, que ocupam espaços nas arquibancadas. E a própria Banda da Saldanha, que é uma manifestação típica do nosso samba gaúcho, a Banda da Saldanha hoje, na terça-feira de carnaval, é uma das atrações da Gaúcha na avenida Nossa Senhora de Copacabana ou na avenida Atlântica, fruto desse relacionamento.

Douglas – Eu estava me lembrando agora das entrevistas do Luciano Périco no setor 1, que fala com vários gaúchos.

Brito – O setor 1, que é a arquibancada que está bem em frente à cabine da Rádio Gaúcha, tem sido um ponto já identificado na Sapucaí. É bandeira do Inter, bandeira do Grêmio, camisetas e bandeiras das nossas escolas de samba. O povo carnavalesco daqui, ainda mais agora, que o carnaval de Porto Alegre, do Grupo Especial, é na sexta e no sábado, tem muita gente viajando pro Rio de Janeiro e indo curtir os desfiles na Sapucaí. E isto, eu não tenho dúvida, isto é obra do trabalho que se faz, da cobertura que se faz, e não é só levar pra lá. Também temos trazido de lá para cá uma forte parceria com o carnaval. Então, se é que isso tem acontecido, não correspondeu, de qualquer maneira, a uma preocupação a que nós tivéssemos pautado para este objetivo. Não, isso tudo aconteceu ao natural.

Douglas – Tem alguns momentos que a Gaúcha sempre registra. Por exemplo, a saída da bateria do recuo, as arrancadas, enfim, situações que a rádio sempre pontua durante o desfile. Existe uma intenção de privilegiar alguns momentos do carnaval?

Brito – A nossa idéia é justamente conseguir fazer aquilo que a televisão não faz, e isto não que a gente faça: “Vamos fazer assim por causa da televisão”. Não, é que nós achamos que assim tem que ser feito. Eu acho que é eminentemente técnico acompanhar a arrancada, a movimentação das baterias, não só no primeiro recuo, como no segundo, o andamento da evolução, nós estamos sempre atentos pra saber. Não adianta apenas ficar dizendo: “Que lindo, que lindo, que lindo”. Não. “Que lindo, mas com problemas”. Acompanhar o samba se ele atravessou, ver se a evolução... “Amontoaram-se lá no 3º setor”, “atenção, diante da torre caiu a bandeira”. Me lembro de uma passagem, foi no ano, puxa, não sei se foi no ano... Acho que foi no ano de 93, quando o Salgueiro ganhou, com o “Explode coração”, que a porta-bandeira do Salgueiro caiu diante da cabine da rádio. Ela caiu no chão, literalmente, e isso não apareceu na nota, porque ela caiu, ela sofreu esse desastre, levantou-se, pegou a bandeira de novo distante das torres de julgamento. Claro, foi uma circunstância que, se nós estivéssemos em outra localidade, também não teríamos visto, mas nós vimos e obviamente que registramos e ainda dissemos: “Olha, atenção, senhores ouvintes. Ela caiu, levantou-se e certamente não haverá repercussão na nota, porque ela está protegida, ela está atrás de um carro alegórico e, na torre de jurados que está ali adiante, não é possível ver”. Até isso nós

passamos como informação. Esta preocupação nós temos: o detalhe, sempre a repercussão técnica, o desfile visto com os olhos de quem tem que dar a informação não apenas do aspecto festivo do carnaval, mas, no caso do desfile das escolas de samba, no seu mais profundo aspecto técnico.

Douglas – Como tu percebe que a cobertura de carnaval é vista dentro da rádio, pelos demais integrantes da rádio?

Brito – Já foi mais difícil. Havia um momento de incompreensão, mas eu quero também fazer aqui uma justiça a um dos grandes comunicadores da Gaúcha e dono da maior audiência da rádio, que é o Antônio Carlos Macedo, com o programa “Gaúcha Hoje”. Se o Ranzolin foi quem nos chamou pra vir fazer, o Macedo é responsável por isso. O Macedo disse ao Ranzolin na época: “Olha, nós não podemos mais ficar no carnaval olhando as coisas acontecerem e colocando uma programação gravada no ar”. Era isso que a Gaúcha fazia, ela botava os programas tradicionais de sua linha diária gravados. Ficava aquela coisa, durante a semana do carnaval: “Vamos gravar. Tu grava o ‘Polêmica’, grava isso, grava aquilo”. Botavam uma série de programas gravados, marchinhas de carnaval e sambas, que rodavam ancorados por um comunicador, e algumas informações do carnaval: “Olha, lá em Recife aconteceu isso, na Bahia...”. Até se informava muito mais o noticiário nacional do que o carnaval ali da Perimetral ou da Augusto de Carvalho. Então, a partir disso, eu te digo que, se alguns não compreendiam muito bem, havia até quem dissesse “ah, o carnaval não se encaixa no perfil da Gaúcha”, foi de um de seus grandes comunicadores e do seu grande comandante da época, o Macedo e o Ranzolin, que tudo isso começou. Hoje, não, hoje é uma percepção clara, até porque a rádio se veste de carnaval. Eu explico. Uma coisa de que eu não abro mão, desde o primeiro ano: haja a dificuldade que houver de orçamento, eu não abro mão de nós fazermos a camiseta do carnaval da Rádio Gaúcha, e toda a rádio recebe. É o único evento que veste toda a rádio, todos os funcionários da rádio recebem uma camiseta, pelo menos, do carnaval da Gaúcha. E aquilo faz com que eu veja até as pessoas menos carnavalescas do mundo vestindo a camiseta, gostando daquilo, depois, durante o ano, usando as camisetas. Então, hoje há um envolvimento total. E o Departamento Comercial adora, porque o carnaval, definitivamente, por incrível que pareça, o carnaval é um excelente produto e um produto bem comercializado na Rádio Gaúcha. Então, hoje, ele se impôs, ele faz parte dos grandes eventos da Gaúcha, como uma cobertura eleitoral, cobertura de Copa do Mundo, de Olimpíada, lá está também a cobertura do carnaval.

Douglas – Tu tem plano, ou a equipe tem plano, de acrescentar alguma coisa, de fazer alguma melhoria na cobertura pro futuro?

Brito – A gente sempre busca. Eu, a cada ano, pretendo acrescentar algo, talvez ampliar a nossa presença nos eventos pré-carnavalescos, se não exatamente com a Gaúcha, mas de repente com a Farroupilha, assim como já fizemos com a Metrô, que acompanhávamos os eventos carnavalescos e, na própria cobertura, quem sabe acrescentar mais um repórter ali, mais um repórter aqui, isso sempre acontece.

Douglas – Tu falou sobre os patrocinadores, sobre o retorno que a rádio tem, que é muito positivo. Qual é a tua relação com os patrocinadores? Como tu encara essa iniciativa de patrocinar uma cobertura de carnaval?

Brito – Nós temos tido bons resultados, mas atenção: não é fácil. Primeiro porque tem que se vender o veículo. A primeira impressão é aquela: “Não, mas carnaval não é pra rádio”. A

segunda dificuldade: há um preconceito no mercado, fundamentado na idéia do carnaval de Porto Alegre. “Ah, mas o carnaval, quem é que ouve carnaval? O povo do carnaval é um povo pobre, um povo excluído”. Então, tem que se vencer toda essa barreira e tem que se procurar trabalhar no emocional, tem que se procurar trabalhar tocando o cliente, e eu faço isso. Eu vou com muito entusiasmo, eu acompanho o pessoal do Comercial, vou lá, defendo a idéia, e temos tido aí bons parceiros, alguns tradicionais. No nosso último ano, nós tivemos a Pepsi-Cola, a Pepsi, a Ambev, mas o produto escolhido pela Ambev pra comercializar foi Pepsi, e isto com o carnaval de Porto Alegre tem um dado histórico. No passado, lá nos anos 50 e 60, o carnaval era Pepsi-Cola. O carnaval de Porto Alegre não era oficial, não era da prefeitura, era Carnaval Pepsi-Cola, a Pepsi-Cola é que bancava o carnaval. Então, tem esse dado histórico, que a gente sempre faz um retomada disso aí e vai sacudindo as pessoas. Os parceiros têm se envolvido dessa forma e aí, depois que eles percebem o retorno que encontram, a repercussão que se alcança, a área comercial da rádio também faz uma entrega muito favorecida, não é só a transmissão do carnaval, durante a madrugada, são os pré-programas, as chamadas, enfim, tudo que envolve todo o período, isso acaba dando uma visibilidade muito significativa numa rádio que é líder no seu segmento, e, então, isso nos respalda, a presença de programetes, como o “Cante o samba com a Gaúcha”, serviço do carnaval, boletins do carnaval nos dez dias ali que antecedem o desfile, e isso entrando em todos os programas de linha, entra lá no “Atualidade”, sai um boletim dentro do “Gaúcha Hoje”, assinatura do cliente. Eles, então, têm um pacote de mídia muito interessante e acabam gostando do produto. E a gente faz, então, desta forma, porque é indispensável que tenha o patrocínio, os custos são elevados, o carnaval coloca no Rio de Janeiro, no período mais caro do Rio, porque o Rio de Janeiro é uma cidade turística, então as suas tarifas, no período do carnaval, é a altíssima temporada do Rio, tudo é mais caro. Então, é nesse período justamente que eu tenho que ter lá meia dúzia de profissionais, pelo menos, hospedados no Rio de Janeiro, em Copacabana, durante cinco, seis, sete dias. Depois, vem a cobertura de Uruguaiiana, que nos joga lá pra fronteira com a Argentina, os próprios custos daqui, e faz camiseta, e faz isso, faz aquilo, confecção de troféus, nós entregamos troféus. Ela é uma cobertura cara e, portanto, tem que ser também comercializada com dois objetivos: enfrentar estes custos e ainda deixar algum lucro. Mas se tem conseguido.

Douglas – Tu poderia falar alguma coisa em relação a valores de patrocínio ou isso não pode ser divulgado?

Brito – Os patrocínios oscilam dependendo do tamanho e do envolvimento. Se vai patrocinar uma cota âncora, se vai ser uma cota de apoio, se vai patrocinar todo o período ou um determinado evento, tem mil coisas aí que a comercialização resolve, mas isto também não é segredo de Estado. As cotas oscilam entre, hoje, nos dias de hoje, entre R\$50 mil e R\$100 mil, o que, confrontado com os custos da televisão, é muito menos do que a televisão possa custar. Os objetivos são ilimitados. Tem que enfrentar os custos e, depois, então, buscar algum lucro.

Douglas – Só uma última pergunta. Como é que a equipe imagina o público-alvo?

Brito – Nós temos um público cativo, fiel, que é o público especializado, o público carnavalesco, o mesmo que sustenta, que mantém vivo o “Samblog”, que é o espaço que nós temos na internet, o nosso blog de carnaval, que é o funil para onde se direciona todo o nosso trabalho ao longo do ano, que tem uma posição, entre 200 blogs que a RBS tem no ar, está ali sempre entre a 40^a e 50^a posição, o que é uma posição muito boa num produto segmentado, não é futebol, não é fofuquinha, não é papo de celebridade, que entope os computadores. É alguma coisa de alguém que tem interesse específico, quer dizer, “eu sou do carnaval e quero

saber o que está acontecendo com o samba-enredo da minha escola”. Então, esse público, com esse interesse específico, é o público que nos dá sustentação ao “Samblog”, à cobertura de jornal, de rádio e televisão. Esse público eu sei que nos ouve durante todo o tempo e de qualquer lugar. E tem o público que é um outro público também muito fiel, que é o público da Gaúcha em geral, o cara que gosta de futebol, que gosta de noticiário, aquele público que o Macedo e o Ranzolin buscaram lá na década de 90, quando resolveram me chamar. Disseram: “Nós temos que dar ao público que está habituado”. O público que fica o ano inteiro ouvindo a Gaúcha sabendo que aconteceu e a Gaúcha vai contar, ele ficava desasado no carnaval. “E agora? No carnaval agora, saiu do ar a Gaúcha? Coisinha gravada, e o que eu faço?”. Então, esse público que, haja o que houver, liga o rádio sempre, esse público também nos ouve. Ele não é de carnaval, mas ele é de rádio. Então, o público de rádio e o público de carnaval são os nossos objetivos.

Douglas – Em relação a índices de audiência, isso é sigiloso?

Brito – Não, a Gaúcha é líder sempre e também no carnaval. A Rádio Gaúcha, no segmento agora AM/FM de radiojornalismo, de *talk news*, há um segmento em que estão colocadas a Rádio Gaúcha, a Rádio Bandeirantes, a Rádio CBN, a Band News e a Guaíba, mais a Pampa, as rádios que fazem jornalismo. Nós sabemos que o Ibope do rádio aqui na Região Metropolitana é muito claro. A grande líder, um *case* nacional, é a Rádio Farroupilha, a Rádio Farroupilha, com o seu segmento popular e com a sua audiência absolutamente maciça. E nós temos o FM, que é de uma significação muito grande, mas no nosso segmento a Gaúcha mantém a liderança e até, por exemplo, nas madrugadas de desfile não tem pra ninguém, ela consegue ganhar da Farroupilha, ela consegue ter mais ouvintes que a Farroupilha na madrugada de carnaval ou nas madrugadas, de um modo geral. Então, também na audiência se reflete isso aí.

Douglas – E tu te lembra da quantidade de ouvintes nas noites de carnaval?

Brito – Ah, não. Tem dados até que eu não sei medir, que é ouvinte por minuto, que não sei o quê, tal e coisa. Mas a Rádio Gaúcha mantém o seu *share*, o seu percentual, que é um percentual de quase 70%. Se nós considerarmos o esporte, passa disso até, mas o *share* médio da Gaúcha é entre 60% e 70%. Pra simplificar, de dez rádios ligados no segmento do radiojornalismo, de seis a sete estarão ligados na Gaúcha.

ANEXO B – Entrevista com Luiz Matias Flach

Entrevista com Luiz Matias Flach, realizada no dia 28 de setembro de 2009, no escritório de advocacia dele, em Porto Alegre.

Douglas – Como começou o seu envolvimento com o carnaval?

Luiz Matias Flach – Como todas as coisas na minha vida, por acaso. Eu era, na época, Delegado de Polícia, estamos falando de 1974. Em 1974, eu era Delegado de Polícia e estava fazendo concurso pra Juiz de Direito. Nesse interregno, exatamente nesse momento, eu me aborreci com alguma coisa lá na Polícia, já estava envolvido também com essa idéia de ser Juiz de Direito e fui convidado pra ocupar um cargo de gerência na Empresa Porto-Alegrense de Turismo. A Empresa Porto-Alegrense de Turismo era o órgão turístico de Porto Alegre, do município, e era encarregada de organizar o carnaval de Porto Alegre. Nesse momento em que eu assumi a gerência, assumi também a responsabilidade de ser o coordenador do carnaval em 1974 pra 75, na verdade seria o desfile de 75, e, em meados de 75, eu ingressava, então, na magistratura, tomava posse na magistratura. Nesse momento em que eu coordenei o carnaval, em 1974, eu estabeleci uma ligação pra toda a vida, ligado às pessoas que faziam o carnaval em Porto Alegre, acompanhando o desenvolvimento dos trabalhos, podendo, de alguma forma, participar do que eles faziam. Eu fui me encantando com o carnaval, em termos de manifestação, em termos de possibilidade de auxiliar na organização, porque o carnaval de Porto Alegre era um momento de rara pujança, era muito forte, mas carecia de alguns aspectos de organização, tanto é que se auxiliou no que se foi possível. Depois, eu retorno até ao carnaval de Porto Alegre. Então, eu me encantei pelo carnaval de Porto Alegre, ingressei na magistratura e, no Interior do Estado, perto do carnaval, eu tive vontade de assisti-lo, agora já como integrante da magistratura. O presidente da Epatur era o Feio, não me lembro de todo o nome dele, era um português, angolano, e eu telefonei: “Feio, eu gostaria de alguns ingressos pra assistir do camarote ao carnaval”. Ele disse: “Não, tu vais assistir bem da frente ao carnaval”. “Mas como assim?”. “Não, eu estou te convidando para presidir o conselho de julgadores do carnaval desse ano”. “Mas por que, Feio?”. “Não, o pessoal tem muito apreço por ti, tu deixaste um...”. E daí, se sucederam 14 anos em que eu fiquei julgando o carnaval de Porto Alegre. Eu acho que esse espírito analítico em relação ao carnaval decorreu muito disso. Primeiro, eu tive a possibilidade de participar, como coordenador do carnaval, na organização das escolas de samba, no aspecto formal, dando, mas recebendo muito mais do que dando, podendo auxiliar no meu interesse de organização. Por exemplo, nós tínhamos muito poucos registros escritos na época, o carnaval de Porto Alegre parava, não tinha essa dimensão que é característica do carnaval do modelo carioca, que é um carnaval de evolução. Na época, as escolas de samba tinham várias diferenças, até depois eu posso me alongar sobre isso. Nessa seqüência, eu posso até dizer do carnaval da época o que me impressionava, o que alterou e o que eu pude participar, felizmente, também. Mas então foram 14 anos em que eu fiquei como julgador do carnaval de Porto Alegre, com essa possibilidade de fazer uma avaliação analítica, dentro da experiência que eu já tinha, de organização, mas dentro da avaliação de quesitos específicos. Eu alternei o quesito harmonia, o quesito samba-enredo, o quesito tema-enredo das escolas, normalmente eu me movimentava dentro desses três quesitos, um deles. Chegou um determinado momento em que, já bem envolvido no carnaval de Porto Alegre, nessa sucessão de julgamentos do carnaval de Porto Alegre, eu considerava que o carnaval de Porto Alegre já estava bem visto, e foi no dia em que eu recebi a distinção de Cidadão Emérito de Porto Alegre, exatamente nesse dia, após o

evento, já com grande ligação com os carnavalescos, os carnavalescos estiveram presentes quando eu assumi como Juiz de Direito, os carnavalescos estavam lá presentes, com os demais amigos e familiares, quando eu recebi o título de Cidadão Emérito, e até com as pessoas mais próximas nós fomos ainda festejar no Barranco, como acontece em Porto Alegre, o título de Cidadão Emérito. E, ao meu lado, sentou o Cláudio Brito e o Cláudio Brito até disse: “Bah, Matias, o que tu está achando do carnaval de Porto Alegre?”. Eu digo: “Olha, Brito, eu gosto muito do carnaval de Porto Alegre, mas ele está meio visto pra mim. Essa proximidade com o carnaval de Porto Alegre, de certa forma, estimula, mas tenho uma visão de já visto, porque a gente, mais ou menos, sempre tem alguma coisa que arrepiava, sempre tem alguma coisa que seja nova, mas, de certa forma, eu gostaria de ver uma outra manifestação de carnaval”. E diz o Brito: “O que tu achas de a gente ver esse ano o carnaval do Rio de Janeiro e deixar um pouco de lado o carnaval de Porto Alegre?”. “Ah, eu acho uma boa idéia”. E nós fomos ao carnaval do Rio de Janeiro. Não me pergunta exatamente em que ano foi, mas eu imagino que uns 20 atrás, mais ou menos. Então, nós fomos assistir ao carnaval do Rio de Janeiro, com uma visão meramente de diletantes, mas o Brito é um inquieto em termos de rádio e acabou ainda nós fazendo uma transmissão pra Rádio Carazinho, com boletins e tudo mais, até por telefone, uma coisa bem embrionária, bem inicial. Acabou-se fazendo algum registro do carnaval do Rio de Janeiro para a Rádio Carazinho, pra uma rádio lá de Carazinho. E, depois, se sucederam alguns anos transmitindo pra Rádio Princesa, e começou muito singelo. Era o Brito e eu, era o Brito e eu. O Brito fazia a ancoragem, algumas reportagens, e as reportagens assim de atirar o cabo pra avenida, pra ouvir alguém que passava na frente, ancorando. Pra mim, era uma transmissão mais alegre do que é hoje, no sentido lúdico, porque eu tinha oportunidade de acompanhar na pista. Então, eu alternava o microfone com a pista. Então, normalmente, eu acompanhava a escola desde a sua arrancada, desde a sua saída até mais ou menos metade do desfile, que até o posto da rádio era no meio do desfile, no segundo recuo da bateria, aquele recuo já no meio da avenida, e aí eu subia e, com um bom tempo, eu podia dizer o que eu tinha visto da escola, no acompanhamento, sentindo, na pulsação da escola, eu podia enumerar com tranqüilidade as qualidades e as imperfeições que eu tinha verificado no desenvolvimento do desfile da escola, e foi uma época muito rica. O Brito tem, até hoje, um trânsito imenso no Rio. Eu não pratico esse trânsito, porque, depois do carnaval, eu meio que me recolho um pouco, até porque o carnaval mexe tanto na emoção que, às vezes, pra mim, é mais razoável... Eu vou, claro, de vez em quando, vou ouvir os sambas, mas não fico impregnado o ano inteiro de carnaval, porque, pra mim, mexe demais na minha emoção e me atrapalha no desenvolvimento das minhas tarefas. Mas o que começou assim ficou uma transmissão muito grande na Rádio Gaúcha. Então, esse aspecto lúdico, o acompanhamento, eu via desfiles, por exemplo, eu me lembro da “Paulicéia Desvairada”, que foi o último campeonato antes do descenso da Estácio de Sá, por exemplo, eu acompanhei *pari passu* o desfile, até peguei um arrastão bonito ali perto do pessoal do carro de som, que acompanhava os puxadores do samba. Era uma escola que veio pequena naquele ano, então tinha o carro de som, com os puxadores na frente, e tinha uma alegoria pequena onde tinha, à moda antiga, os passistas, era comum no Rio de Janeiro virem acompanhando o carro de som alguns passistas e tudo mais, naquele lugar onde se movimentavam o puxador e os seus apoios, e eu me lembro que ainda foi um ano em que eu peguei um arrastão ao mesmo tempo em que acompanhava o desfile e pude manifestar todo o meu entusiasmo depois na rádio. Bom, da Princesa fomos pra Rádio Gaúcha. Na Rádio Gaúcha, desde o início, já foi uma operação muito mais sofisticada de transmissão. Hoje, reitero, pra mim, se perdeu muito o aspecto lúdico, na medida em que hoje a transmissão é uma grande transmissão. Não é mais o momento em que o comentarista entra quando ele considera conveniente, que pode tranqüilamente, a qualquer tempo, expor seu pensamento, a sua idéia, o que está vendo, o que está sentindo ao acompanhar a escola. Hoje, já é bem mais cortado. Nós temos boa

reportagem, o que é importante, nós temos São Paulo, nós temos Porto Alegre, nós temos o carnaval no Interior, alguma coisa de Canoas, alguma coisa de Pelotas e coisas assim. Então, me tirou aquela mobilidade, aquela alegria, aquela participação epidérmica que eu tinha da cobertura de carnaval. Hoje, é uma grande transmissão. E outra coisa também: hoje, eu estou setorizado, eu estou num determinado local. Claro que eu posso fazer algum movimento, fazer alguma conferência, mas eu estou localizado. Então, hoje, na avaliação do desfile das escolas de samba, eu tenho que fazer praticamente uma verificação e uma projeção. A escola passa por mim uma vez. E a nossa cabine, inclusive, é a cabine número 1, uma cabine bem ao lado do primeiro recuo da bateria, que é onde as escolas iniciam o desfile. Tem-se o início do desfile, se tem toda a preparação do desfile, e nós estamos exatamente em cima, com o nariz em cima, com os olhos e a sensibilidade em cima da armação da bateria. Então, a escola vai armando, vai entrando e se tem, a partir desse início, pelo menos em termos meus de comentário, eu tenho que fazer uma projeção da escola. Vejo como é que a escola ingressa, qual é a característica do seu desfile, como se organizou, já vai se saber qual o andamento dado ao samba, se está bonita a entrada, tem que haver já uma certa sensibilidade pra verificar a velha guarda, se está feliz com o trabalho ou não está, as baianas, se estão com o rosto fechado ou estão com o rosto aberto, se os destaques estão à vontade, se as alegorias vão ter problemas iniciais, tudo isso são tendências pra um bom desfile ou mau desfile. Mas acontecem coisas assim, por essa localização em um determinado ponto, que é no início da avenida, claro que tem um repórter, tem o Zé Alberto, tem o Lucianinho, que pode dar alguma indicação de algum problema que não se viu ali, mas que vai ter adiante, como pode a gente se enganar também. Por exemplo, no ano passado, ganhou o Salgueiro. Acho que ganhou o Salgueiro com todo o mérito, mas eu me enganei em alguma coisa, porque os dois primeiros carros, as duas primeiras alegorias do Salgueiro eram imensas e estavam com problemas. Até o último momento, eles não conseguiram dar movimentação razoável, até o ingresso na avenida. Tinha gente até que foi pra baixo do carro, no sentido de desentortar roda, resolver problemas de eixo, problemas de engenharia. Então, a minha convicção era de que o Salgueiro estava lindo, mas estavam grandes demais as alegorias, que ia ter problema na evolução, que ia ter problemas nos seus carros, e não teve. Conseguiram resolver aquelas coisas ali no início do desfile. Depois que entraram, ainda houve um represamento nos primeiros 30 metros, dentro da idéia de que eu estou com o pensamento completo. Estão com problemas nas rodas, as alas estão comprimidas entre dois carros imensos, quase não consegue, um carro que tem autopropulsão, mas que está enquadrado dentro da avenida, e eu vejo já na primeira ala uma ala prensada, depois o carro consegue entrar na avenida e nos primeiros 30 metros dá um buracão na ala aquela que estava represada, o carro foi, e eu digo: “Poxa, vai ter problema. Os carros não são confiáveis, vai ter problema nessa evolução, de acordo com isso”. Não teve. Perderam pontos naquele primeiro jurado que acompanhou os primeiros 50 metros do desfile. Perderam. Em vez de 10, tiveram 9,7 naquele jurado. Então, a projeção que eu fiz não se confirmou no resto do desfile. Então, é isso que eu quero dizer. A gente tem muita sensibilidade com isso, avalia bem a escola, ali já pode avaliar as fantasias, pode avaliar as alegorias, mas perde, às vezes, aspectos técnicos. Eu estou falando de um passado que é mais próximo. A Vila Isabel, que fez um belíssimo desfile, passou tudo bonito, passou tudo bonito, e perdeu pontos importantíssimos no samba-enredo e na bateria. Bateria é uma coisa, por exemplo, que pode dar uma atravessada em qualquer momento do desfile. Passa ali pra gente, que está setorizado, passa bonita a bateria, uma bateria confiável, um andamento bonito, significa inclusive todo um trabalho pensado, as convenções como são feitas, mas pode dar um problema adiante, um problema sério, uma atravessada. Então, com isso eu quero dizer que eu tinha muito mais convicção quando eu podia acompanhar um bom trecho da escola. É difícil, por exemplo, a transmissão – embora não seja obrigação, não é essa a obrigação – não acertar, por exemplo, as seis escolas que vão pra noite das campeãs.

No ano passado, das seis, nós colocamos cinco, com alguma troca, talvez, em quem tirou primeiro, quem tirou segundo. Por exemplo, eu achei que o Salgueiro não teria ganho, embora a mais ostentosa, muito bonito o enredo, muito bem desenvolvido, fantasias ricas, mas eu achei que aqueles problemas iniciais teriam reiteração durante o desfile, o que não teve. Antes, era difícil a gente não acertar quem seria a campeã, mas com esse acompanhamento que eu queria fazer, em grande parte do desfile. Então, os aspectos fundamentais permanecem, em termos de avaliação, em termos de comentarista, mas ficou um pouquinho mais difícil ter aquela certeza moral de qual a escola que foi maior. E muito continua sendo sensibilidade, quer ver? Assim como eu achei, num determinado momento, que já estava, de certa forma, visto o carnaval de Porto Alegre, não é muita coisa que me emociona hoje no Rio também. Eu acho que é uma experiência inesquecível pra alguém assistir ao carnaval do Rio de Janeiro, o Grupo Especial, pelo menos uma vez na vida. É obrigatório. Agora, com o passar do tempo, e agora são 20 anos ou 21, não sei, eu também já tenho uma expectativa maior das escolas e posso dizer, com convicção, que, nas duas noites do desfile do Grupo Especial, que são 12 escolas, tem dois ou três desfiles que a gente diz: “Olha, arrepiou, mexeu, trouxe alguma coisa surpreendente. Ou o samba foi bonito, ou o estado de espírito foi extraordinário, ou o esmero, a concepção se confirmou na avenida...”. Então, como vinha me acontecendo em Porto Alegre, hoje, no Rio de Janeiro, às vezes, eu encontro um carnaval que já se repete nas suas formas. Felizmente, sempre tem uma, duas, três que trazem alguma novidade ou fazem o carnaval tradicional, mas muito bem feito, e emociona.

Douglas – De que forma o senhor se prepara a cada ano pra cobertura?

Matias – No Grupo Especial do Rio de Janeiro, a gente ganha muito material de apoio. A Rádio Gaúcha ganha o mesmo material que o jurado tem. Ele tem ali todo o histórico do enredo, toda a justificativa do enredo, o cronograma do desfile, o que representa cada um dos destaques, o que representa cada uma das alegorias. Então, se pode fazer a leitura do desfile a partir do material que é desenvolvido. São os chamados “Abre-Alas”, que são cadernos pra cada uma das noites, onde está amplamente descrito o que a escola vai apresentar, seja o organograma, seja nos figurantes, desde mestre-sala e porta-bandeira, passistas, ala das baianas. Então, a gente sabe qual é o organograma, o que representam, o que significam, quem são os destaques, como se enquadram dentro do enredo, o samba, quem fez o samba. E, no Rio de Janeiro, além da informação pra ser conferida e pra se ter uma idéia mais do que simplesmente interpretar, é uma obrigação da escola cumprir aquilo a que se propõe. Muitas vezes, eu digo: “Olha, a escola se propõe a trazer um momento raro de negritude, um momento de absoluta interação com o espírito baiano”. De repente, eu comento: “Até agora, não se sentiu negritude, não se sentiu manifestação baiana, o Santos Dumont só apareceu com o 14-Bis, não se deteve. No mais, só alas repetitivas, que não estão desenvolvendo a riqueza pretendida do enredo, ou o enredo é complicado, ou a apresentação é simples demais, ela é bem feita, mas é tudo muito simples, ou estão fazendo apenas com dignidade o seu desfile”. Mas se tem um material de apoio muito rico. No Grupo de Acesso, que a gente faz lá numa noite forte também do Grupo de Acesso, que agora divide um pouco com Porto Alegre, porque Porto Alegre alterou os seus dias dos desfiles das escolas principais pra não rivalizar com o Rio – com isso, eles estão conseguindo também televisão –, então, aí sim, em relação ao Grupo de Acesso, a gente tem que buscar na internet antes material pra segurar a transmissão. Então, eu me preparo um pouco. No mais, foi ao natural. A gente vai acompanhando. Quanto mais se aproxima o carnaval, no meu caso, se vai ouvindo os sambas, se vai entrando em alguns blogs. Eu nem gosto de ter informação demais de bastidor pra não perder a pureza na interpretação. Eu não dou a mínima importância ao que os outros estão pensando. Claro, eu tenho que ter uma orientação, não posso ser uma biruta de aeroporto. Por

exemplo, o Brito, muitas vezes, faz avaliações depois de mim, quando termina o carnaval. Eu digo: “Olha, a opinião da Rádio Gaúcha é a minha”. Mas o Brito diz: “Ah, mas o Estandarte de Ouro acha que há outra escola que a gente nem achou tão bonita e que foi a melhor”. “Que bom pra eles, é a opinião deles”. “O blog esse aqui do carnaval do Rio de Janeiro está dizendo que essa escola, que nós consideramos uma escola que se apresentou bem, não tem nenhuma oportunidade de obter uma melhor classificação”. Eu digo: “Bom, é assim, né?”. Claro que se tem subjetivismo, tem uma avaliação que é técnica, mas é subjetiva também. É muito de emoção, é muito de sensibilidade, tem de ciência, claro, mas tem também esses aspectos todos. O que melhorou muito na transmissão, o que pra mim prejudica um pouco, o que me determina uma exigência muito grande hoje é isso aqui muito marcado. Por exemplo, às vezes, quando a gente quer dizer alguma coisa não é a hora de dizer, porque o Zé Alberto está fazendo uma boa reportagem lá com alguém de importância, e eu vou ter que dizer adiante, se for oportuno ainda. E, outras vezes, quando abre, “como é que está essa escola?”, muitas vezes não é o momento onde eu estou com uma apreciação mais clara, seja por ser prematura ou porque a escola mudou a característica no desenvolvimento. Mais ou menos, se tem uma determinada marcação já hoje. Normalmente, passam-se uns oito minutos, eu faço a primeira avaliação de rigor do conjunto da escola, já é um bom tempo, já se vê qual é o andamento do samba, se vê se a harmonia está bonita, se vê se as fantasias aparentemente não têm problemas, se as alegorias estão ajudando a fazer o tema, se a composição dos carros alegóricos está de acordo. Já se tem hoje, que é uma coisa que eu critico bastante, em termos de avaliação, porque o carnaval vai se renovando, e algumas coisas eram características quando eu via o carnaval do Rio de Janeiro. Posição de mestre-sala e porta-bandeira: na frente da bateria ou, se muito, entre a bateria e o casal de mestre-sala e porta-bandeira uma ala só, pra não ficarem juntos com aquele rolo todo da bateria. Ala das baianas: normalmente, do meio pro final. Pois mudou tudo no Rio. Mestre-sala e porta-bandeira estão vindo, às vezes, na frente do carro abre-alas. Às vezes, não, 90%, que é uma coisa que a Beija-Flor começou, na frente do carro abre-alas vêm o mestre-sala e a porta bandeira. Vem a comissão-de-frente, vêm o carro abre-alas e a ala das baianas. Motivos pra fazer isso? Simplificar a vida do mestre-sala e da porta-bandeira, que eles se apresentam sem ter nenhuma dificuldade, sem nenhuma poluição, se apresentam pras torres dos julgadores com tranquilidade, sem estarem tão envolvidos no ambiente. Por exemplo, ali na bateria, tem a rainha da bateria. Então, aí tem correria de televisão, tem correria de fotógrafo, pode passar um cabo e, como eu já vi, derrubar o mestre-sala ou derrubar a porta-bandeira. As baianas, se elas ficam muito pra trás e a escola está com algum problema de evolução, as baianas têm que correr e algumas não agüentam, estão cansadas, podem até desmaiar ou fecham o rosto. Então, simplifica, as baianas vão lá na frente, descansadas, elas já na armação estão lá na frente. Agora, eu achava mais bonito antes. O mestre-sala e a porta-bandeira eram aquele momento grandioso, naquele grande momento, que é especialmente quando a bateria sai do segundo recuo, no meio do desfile, sai com mestre-sala e porta-bandeira na frente, com rainha de bateria e tudo mais, aquilo é bonito de ver e ver também a escola conseguir operacionalizar, achar o espaço técnico pra mestre-sala e porta-bandeira trabalharem ou, por exemplo, ver as baianas, da metade pra trás do desfile, elas entrarem e resplandecerem na avenida e, pelo rosto delas, se verifica se o desfile está bonito, se elas estão felizes. Então, às vezes, o pragmatismo, pelo menos é coisa de momento, o pragmatismo pode significar a perda de alguns aspectos que eu achava mais bonito como se fazia antes. Compreendo as razões, é um problema técnico, porque o mestre-sala e a porta-bandeira vão ter os mesmos pontos. Agora, eu falei com a Selminha Sorriso, da Beija-Flor, e ela diz que não é a mesma coisa do que ter o calor de uma bateria, fica muito mais frio. É muito mais simples, mas é muito mais frio, é longe do coração da escola. Então, tem coisas assim que a gente vai vendo e eu me manifesto. E o pessoal do Rio leva muito em consideração o que a Rádio Gaúcha diz hoje em dia. Até, de certa forma, a

gente fica um pouco envaidecido, porque a vaidade faz parte da condição humana, que as principais escolas acabam perguntando pra Rádio Gaúcha como é que foi o desfile, o que acharam. Até, às vezes, a gente diz: “Foi bem, foi bem”. E aí, se eles vêem que o entusiasmo não é tanto, perguntam: “Mas volta no sábado?”. “Ah, sim, volta no sábado”. Então, perguntam no fundo. Foi uma alegria muito grande pra mim e pro Brito também, nós fomos convidados, numa determinada ocasião, pra sermos julgadores do carnaval do Rio de Janeiro, mas, como a gente já estava tão envolvido com a rádio, já não era mais a questão.

Douglas – Como o senhor vê as condições de trabalho na Sapucaí?

Matias – Nós já estivemos postados no centro da pista. Hoje, nós temos a cabine número 1, no início da pista. Primeiro aspecto: as melhores cabines proporcionadas pelo carnaval do Rio de Janeiro são as da Rádio Gaúcha. Nós temos duas cabines, porque também se considera a Farroupilha pra ter uma segunda cabine. É a primeira, é a junto não só ao primeiro recuo da bateria, como também ao início concreto do desfile. Então, a gente tem, pelo menos, 50 metros de visão, vê inclusive a primeira torre de jurados, já em pleno desfile, uns 50 metros adiante do início. Hoje, a cabine é muito boa. Embora em lugar aberto, tem ar condicionado, atrás. Melhorou muito em relação àquela colocação no centro do desfile, como era antigamente, porque é menos poluído, tem menos movimentação. Têm-se bons banheiros, se tem uma visão interessante. São as melhores cabines, perto do serviço de imprensa, se falta algum elemento, se falta algum dado, se tem acesso bom. Também é muito fácil se quiser dar uma olhadinha. Às vezes, quando posso, ainda dou uma espiada, pelo menos na arrancada. Hoje, muito pouco, mas poder fazer alguma movimentação um pouco. Por exemplo, o aquecimento da Portela eu gosto de ver, é uma coisa que me emociona muito, é uma bateria com a maioria de componentes veteranos, cabeça branca, é muito bonito ver a preparação deles ou o Império Serrano também, seja se o Império Serrano vai fazer um bom desfile ou um mau desfile, mas tem uma bateria inusitada, própria, com a presença dos agogôs ali de forma extraordinária, sempre tem instrumentos que outras escolas não tocam mais, é uma coisa muito bonita. Dentro da realidade do rádio, eu pude compreender o mistério que é rádio, porque em rádio se exige uma precisão do narrador, do comentarista, do repórter e tudo mais e eu posso imaginar em que situações, por vezes, é estabelecida uma transmissão, em termos de localização, em termos de localizar um pouco e outras tantas coisas não enxergar. Até por isso, eu faço o paralelo do rádio com a televisão. Teoricamente, a televisão teria que ver muito mais, né? Mas a televisão vê tudo e não vê o essencial, às vezes. Aqueles eventos que ocorrem no início do desfile, que significam todo o nervosismo do avançar da escola, mas, ao mesmo tempo, fazem o inusitado do desfile e coisas que vão ter uma repercussão imensa no desfile, e a isso a gente assiste ali no rádio. A televisão vai fazer um registro talvez daí 30 ou 40 minutos ou vai recuperar uma imagem ou vai transmitir. Nós já vimos carros pegar fogo, já vimos puxadores terem mal súbito no início do desfile, já vimos a velha guarda se atracar a socos com a organização formal, com o carnavalesco e com a direção do desfile e vimos coisas, por exemplo, inesquecíveis. Eu vou narrar, por exemplo, um dos últimos episódios, um dos mais recentes episódios que eu lembro. O Jamelão morreu no ano passado, ou seja, no ano de 2008. Em 2007, ele estava muito doente. Em 2006, foi a última vez em que ele puxou a Mangueira, e eu assisti a um dos eventos mais incríveis do mundo. O Jamelão sempre teve muita afeição pelo Brito e em relação a mim. Ele sempre ia lá pra nossa cabine. Lá, ele trazia, inclusive, a roupa de desfile, fazia uma sestinha antes de chegar a hora de ele começar a se preparar, dava uma entrevista bonita. Neste ano em que foi o último desfile, 2006, ele chegou e o Brito perguntou pra ele: “Como é que está o samba?”. Ele sempre dizia: “O samba está bom, o samba está ruim, uma porcaria. Também não me perguntaram...”. E lúcido, sempre lúcido. Carnaval de 2006. O Jamelão entra na cabine, como sempre fazia, senta no lugarzinho

dele, eu até gostava, pois, quando ele entrava, eu dava a mão pra ele, uma mão viril do Jamelão, até ele sentar, aí ele soltava a mão, aceitava, com confiança, e o Brito perguntou: “E aí, Jamelão, como é que está? Está tudo bem esse ano?”. “Ah, está tudo bem”. “Tudo bem?”. “Tudo bem, vamos ver, vamos ver”. E não queria falar muito, estava trancado o Jamelão”. Aí, chega a hora dele, ainda tirou o soninho dele, a hora de descer, alguém foi chamá-lo. Ele saiu, se arrumou, se despediu e foi pra cima do carro de som. Como em tudo ele foi o primeiro, foi o primeiro a ser puxador em cima do carro de som. Puxador, normalmente, com os seus auxiliares, vem no chão, com as cordas e tudo mais. O Jamelão, como tinha feito em 2005, subiu no carro de som com o violonista Clóvis, que era o primeiro violão dele, e só os dois. Lá embaixo, os demais puxadores e os diversos instrumentos da harmonia. Ah, e lá embaixo está o Rixa. O Rixa é um homem de uns 50 anos, um grande puxador de escola de samba, e eu até tinha comentado com o Brito: “O que será que o Rixa está fazendo aí? O Rixa não é auxiliar, é um puxador de primeira categoria”. O Jamelão lá em cima. A escola anterior já estava lá no final, e eles iam começar ali o esquentado e tudo mais. E o Jamelão faz aqui: “Som, som, som”. Todo mundo lá embaixo se olhando, um olhava pro outro. Já nos demos conta, e eles sabiam também, que eles iam boicotar o Jamelão. Ele ia ficar só pra fazer presença, que ali já tinha uma armação no sentido de que ele não puxasse o samba. Ele: “Cadê o som?”. Um homem com 90 anos. “Cadê o som?”. Aí, deram o som pra ele. Todo mundo se olhando. “O som do primeiro intérprete. Eu quero o som do primeiro intérprete”. Todo mundo se olhando novamente, e aí ele disse: “Bom, por mim, façam o que quiserem. Eu não preciso”. Aí, todo mundo se olhou e saiu o som do primeiro intérprete. A escola arrancou. Pros que estavam lá embaixo, os auxiliares, o Rixa e tudo mais, ele saiu assim, puxando a Mangueira e fazendo aquela rodinha com os dedos pros que estavam lá embaixo. Um homem com 90 anos. E claro que ele levou o samba enquanto pôde. Lá pelas tantas, no desfile, tomaram dele. São coisas incríveis que, ano a ano, se registram e se tem a oportunidade, o Brito, o Zé Alberto, enfim, eles têm muita vivacidade, especialmente o Brito tem muita experiência de perceber esses episódios e eu tenho oportunidade de comentar em cima disso também. Então, nesse sentido, a nossa localização é muito boa, muito tranqüila. Dentro do que é possível, porque os espaços do Sambódromo são disputados hoje a tapa. Inclusive, no Sambódromo do Niemeyer foram se agregando pedaços feitos de madeira, que só têm a cor imitando o cimento armado, mas foram partes agregadas, que já fugiram completamente do modelo original. O Sambódromo já ficou muito pequeno, pelas necessidades, pelo engrandecimento da festa, pelos interesses que existem no carnaval, pelo diversos patrocinadores. Eu diria que, dentro da realidade hoje na Marquês de Sapucaí, nós temos a melhor colocação possível. E eu até gosto mais hoje de pegar o desfile no início do que no meio. O pessoal do Rio, alguns reclamam: “Pois é, a gente vê quase todo o desfile às costas dos desfilantes”. Realmente, é uma situação localizada. Do desfile propriamente dito, a gente vê, lá na cabine, o âncora, que é o Brito, eu, como comentarista, nós vemos uns 80 metros, mais ou menos. A gente está começando a incorporar, que, aliás, todo mundo está fazendo isso também em tudo que é tipo de transmissão, a televisão. Por exemplo, um momento delicado ali, que é a entrada e a saída do segundo recuo da bateria, a gente transmite, mas acompanhando pelo monitor, pela televisão. Às vezes, surge até a possibilidade de uma pequena flauta: “Ah, a televisão está registrando agora aquilo que nós já falamos há 40 minutos desse episódio”. Já vimos, por exemplo, antes de chegar na primeira torre de julgadores, haver um problema com o mestre sala ou com a porta-bandeira, por hipótese, a porta-bandeira perder o salto dos sapatos ou o esplendor do mestre-sala ou, às vezes, em plena avenida, no início do desfile, o mestre-sala e a porta-bandeira brigarem. Então, aquilo é um mau prognóstico pro desfile. Se eles estão numa situação de animosidade ou de nervosismo de tal ordem, se vão ter que exatamente transmitir graça, beleza e felicidade, isso já é uma visualização que se pode fazer na rádio, no *vis-à-vis*, no acompanhamento, ou se reclamar. Por exemplo, tem coisas assim que a gente deu morte anunciada. Por exemplo, o

Carlinhos de Jesus é um bailarino que tem uma tradição e um renome como organizador de comissões-de-frente, especialmente da Mangueira. Pois o Carlinhos de Jesus é muito nosso amigo, da rádio, mas eu o vinha criticando havia alguns carnavais, no sentido de que ele fazia a apresentação só pras torres de julgadores e que o primeiro era decepcionante, porque ele passava pelo setor 1, o setor 1 é um setor popular, anterior ao início do desfile, de gente pobre, mas com muito calor humano, e o Carlinhos de Jesus, assim como fazem alguns dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, passava solenemente pelo setor 1, sem nenhuma movimentação, nenhuma dançadinha, nenhuma saudação. Depois, atravessavam os primeiros 50 metros sem fazer nenhum trabalho, pra só se movimentarem na frente da primeira torre de julgadores. E eu dizia que, além de ser um desrespeito, por evidente, ao público, aquilo significava também uma má preparação pra enfrentar os julgadores. O Carlinhos de Jesus, no momento em que passava com todos os componentes da comissão-de-frente pelo setor 1, por 80 metros do desfile até chegar na primeira torre, sem movimentação nenhuma, estariam frios. Em qualquer atividade que tenha exigência física e que signifique também alguma adrenalina no sentido de desempenho, imaginar que vai brotar do Espírito Santo, exatamente na frente da primeira torre... Ou seja, começou a perder notas, começou a perder notas, e assim aconteceu. Ele já perdeu nos últimos dois anos a posição de responsável pela comissão-de-frente da Mangueira. Chiquinho e Maria Helena, mãe e filho, mestre-sala e porta-bandeira multicampeões da Imperatriz Leopoldinense, foram entrando nessa de só trabalhar pra torre, foram entrando nessa de só trabalhar pras torres de julgadores e começaram a perder pontos, de repente. Então, a posição da cabine eu acho que é boa, dentro do que é possível. Nessa avaliação das condições que nós temos de trabalho na apreciação das escolas de samba do Rio de Janeiro, uma coisa deve ser salientada. Nós temos as transmissões da Rádio Gaúcha antes do Chicão Bisogno e depois do Chicão Bisogno. Normalmente, a parte do som era contratada por técnicos terceirizados da Rádio Gaúcha no Rio de Janeiro, e a qualidade de som era tão-somente razoável. Com a chegada do Chicão Bisogno, o som ficou fantástico, seja em termos de retorno, seja em termos de podermos tirar o som da mesa da Marquês de Sapucaí. Nós podemos hoje ter a veleidade, por exemplo, de vermos só o trabalho da harmonia como está funcionando, só o puxador, só a bateria, só os setores da bateria, ver o canto geral, ver a mistura de tudo como fica. Isso foi um avanço extraordinário e acho que uma das coisas que devem ser saudadas. Até nos últimos anos o Chicão Bisogno já não foi, está indo um outro, o Cristiano Cardoso. Ele foi há um carnaval com o Chicão Bisogno, ficou acompanhando o Chicão Bisogno e é seguidor, então, hoje, do Chicão Bisogno. Isso foi uma melhoria de transmissão extraordinária. E, às vezes, a gente tem confirmação daquelas coisas que a gente saca. Por exemplo: “Olha, nós estamos com um problema só. A harmonia está bonita, mas o primeiro cavaquinho está muito desafinado, e isso está trazendo prejuízo a todo o conjunto harmônico da escola”. Aí, o Chicão Bisogno já trazia só o cavaquinho. Normalmente, a gente tinha ouvido bem, o cavaquinho estava desafinado. Então, não precisa dizer mais nada. Isso o pessoal do samba gosta muito, eles gostam muito quando puxa o detalhe. Se tem uma segunda voz muito desafinada, mais do que semitonando, está desafinando, hoje a gente tem a oportunidade de puxar e verificar isso também. Na parada, o retorno da paradinha é só com o repenique. Os repeniques fazem o retorno de toda a bateria, que coisa bonita uma bateria de 250 pessoas fazer uma parada inteira e fazer o retorno só pelos repeniques. E a gente tem o som pra confirmar ou pra não confirmar, por hipótese. Esse acréscimo de som foi uma coisa importante pra quem ouve e pra gente, que trabalha, pra poder dizer, inclusive, que uma bateria é diferente da outra. Claro, é obrigatório, esse comentário já é reiterativo. Por exemplo, os agogôs do Império Serrano. Aí, tu dizes assim: “O Império Serrano, com seus únicos e maravilhosos agogôs”. Aí, pode fechar só a ala de agogôs. Realmente, é uma coisa emocionante. Só tem um agogozinho ou outro lá na Portela, na Mocidade Independente. Isso tudo pode tirar no som. Tem três surdos, né? O surdo de primeira, o surdo de segunda e o de

terceira. O primeiro faz “tum, tum”, o segundo faz a resposta e o de terceira faz o meio, pra dar o molho da escola. A Mangueira só tem surdo de primeira. Ela faz um tipo de resposta com os taróis e com outras coisas. Ela não tem o surdo de segunda, o de resposta típico. A Mocidade Independente faz diferente. Ela faz o de primeira alto e o de segunda baixo. Em vez de ser “baixo, alto” é “alto, baixo, alto, baixo”. E, quando tu tens a possibilidade de som, dá pra dizer isso, às vezes até em reiteração a outros anos, mas sempre há um detalhe muito específico. Então, essas possibilidades de som hoje se têm pra fazer.

Douglas – O senhor falou da televisão, que faz uma abordagem diferente e até é muito criticada por isso. De onde vem a motivação pra fazer no rádio uma abordagem mais técnica, em comparação com a TV, por exemplo?

Matias – As linguagens são diferentes. O material de apoio que nós temos na rádio a televisão também tem, mas a rádio vive da palavra e da emoção. Nós transmitimos o que está acontecendo, interpretamos, muitas vezes, e manifestamos, numa avaliação crítica, o que está surgindo. A televisão descreve muito menos, porque não pode substituir com a palavra o visual, o que é essencialmente visual, e não se aventura em criticar, a não ser alguma coisa bem grosseira e, assim mesmo, bem depois: “Olha, parece que a Portela atravessou junto à segunda torre de julgadores”. “Ah, vamos ver, vamos ver”. Então, ninguém assume. A televisão fala muito menos, e isso se compreende. Em segundo lugar, ela fala dentro do passeio das câmeras, porque as câmeras têm até um tipo de jogo, um tipo de programação. Então, eles fazem, por hipótese, início, meio, fim, destaque, início, meio, fim, destaque. Então, a fala já é muito em cima do que está aparecendo na tela naquele momento. Não faz avaliação crítica, praticamente, diz que está tudo sempre bonito, enquanto a gente diz: “Olha, pode parecer que esteja bonito, mas não está bonito ou não está dando essa impressão”. Por exemplo, um desfile com luxo não significa que vai ser um bom desfile. Às vezes, a escola está morta, tem problemas de harmonia, tem problemas de evolução, a escola está desanimada. Às vezes, por exemplo, as escolas caras muitas vezes vendem muitas alas e trazem alas inteiras de turistas, até estrangeiros, paulistas, japoneses, sei lá, e o que vai acontecer? De repente, no rádio vai se dizer o seguinte: “Olha, está com problemas de evolução sérios. Inclusive, as alas estão se misturando, as fantasias têm muita ostentação, mas são muito grandes, elas estão se entreverando, tirando a alegria do outro participante de desfilar”. Então, tem muita coisa que pode parecer bonita na televisão, mas não é bonita pro desfilante e não é bonita pra quem gosta de carnaval. São transmissões diferentes. Na rádio, se descreve mais, se fala mais e se tem a obrigação de tentar transmitir, em termos de beleza, o que a escola está fazendo, com avaliações, com enumeração dos quesitos obrigatórios, o que a escola está fazendo bem. A escola está bem? Não está bem? Como é que está a evolução? Como é que está a fantasia? Como é que estão as alegorias e adereços? Como está o samba? O samba está funcionando na avenida? O enredo é bom? Está conseguindo demonstrar o tema? Normalmente, tudo isso não se fala em televisão, mesmo que tenha, às vezes, comentaristas técnicos de valor, mas até por motivos políticos ele não vai dizer que “olha, a Beija-Flor decepcionou”. Por exemplo, na rádio, nós pudemos dizer no ano passado: “A Beija-Flor, como sempre, faz um desfile sério, importante, tudo mais, mas, a pretexto de simplificar o enredo, na verdade traz um enredo bem mais pobre. Acho que a Beija-Flor não confirma o campeonato esse ano, nessa sua idéia de popularizar um pouco o enredo, de fazer um enredo de menos exigência”. A televisão não vai dizer isso, até por motivos políticos, pra generalidade das pessoas. Então, pra televisão está tudo bonito, a não ser que aconteça um desastre, um fato absolutamente inusitado.

Douglas – O carnaval é um evento com uma carga visual muito forte. Pelo fato de o rádio só ter o recurso do som, existe dificuldade no sentido de transformar a imagem visual em imagem sonora?

Matias – Mas muita, é muito difícil. Eu me sinto mais ou menos à vontade em tentar fazer um enunciado de como a escola está se comportando nos seus diversos quesitos, mas quando eu, de repente, vou falar que eu acho que tem um material em excesso na fantasia, que está significando ou uma pobreza ou algum prejuízo à leveza da escola, muitas vezes qual é o material? Aí, eu devo admitir que não é o meu forte. “Muito sintético, materiais muito pobres, muita espuma, muito isopor”. Essas coisas dá pra dizer, mas, às vezes, naquela área em que eu tenho menos conhecimento, eu vou ter que organizar uma frase de acordo com o meu nível de conhecimento naquele aspecto. Tem áreas em que eu estou mais seguro do que em outras. Posso dizer com tranqüilidade: “Olha, a escola é descuidada, nem o calçado está parelho, os empurradores de carro estão com calçado desparelho, isso não pode, porque o empurrador de carro faz parte do carro, e a composição dos que estão em cima do carro está dissociada da alegoria”. Os que fazem a composição têm que estar completando a alegoria, não pode ser distinto. Por exemplo, a Miss Brasil vem de Miss Brasil no carro do baile da corte. Nada a ver. Ela pode ser a Miss Brasil, mas, ao vir de Miss Brasil no carro, ela, ao invés de acrescentar, está trazendo prejuízo à escola. Essas coisas a gente pode dizer. Agora, muitas vezes pra dizer aquilo que a gente não está gostando numa área ou noutra se encontra alguma dificuldade. E também se muda de opinião durante o desfile. Normalmente, eu gosto de um andamento do samba um pouquinho mais pra tradicional, não tão exaltado, não um andamento forte demais ou tão entusiasmado, porque a escola vai esmorecer ali adiante. Outras vezes, o que acontece? A escola entra empolgada e termina empolgada, e a gente é obrigado a dizer: “Olha, eu pensei que a escola não conseguiria manter o entusiasmo, que iria começar a esmorecer, mas não aconteceu. Ela conseguiu manter a sua alegria, a sua força, o seu entusiasmo durante todo o desfile”. Em outras vezes, já se diz o seguinte: “O andamento do samba é muito bonito, cadenciado”. E, daqui a pouco, a gente é obrigado a dizer o seguinte: “Infelizmente, o samba estava bonito, mas aborreceu, o samba foi ficando arrastado e aquilo que parecia ser uma coisa muito bonita, deixando o samba num andamento bem binário e bonito, longe da marcha, no fim ficou quase marcha-rancho”. Então, a gente vai mudando, às vezes, de apreciação no curso. Outras vezes, a escola traz uma expectativa quase até o final do desfile e, no final do desfile, ela não está se confirmando ou tem uma entrada estrondosa e vai perdendo até em qualidade de fantasias, por exemplo, ou até há mudança de concepção de enredo. Duas, três alegorias iniciais muito bonitas e, de repente, outras tantas alegorias que, em dissonância com as primeiras, apresentam um panorama empobrecido. A palavra pode enriquecer em relação a uma transmissão por televisão, mas pode também embarçar. Na televisão, muitas vezes, basta se fazer referência ao que está todo mundo vendo: “Todo mundo percebe o luxo dessa fantasia”. Pronto, está dito, não precisa dizer mais nada. Agora, no rádio, a gente tem que dizer: “Essa fantasia está muito bonita, é luxo, tem muita pluma, tem adereços, tem um trabalho de pedraria”. E a gente vai lá ver: “Foram coladas 400 mil pedras”, não sei o quê. É um detalhe que a televisão não precisa dizer, nem pode, porque ela tem que dar espaço pro visual.

Douglas – O senhor recebe alguma forma de retorno dos ouvintes?

Matias – Recebe-se muito, mas eu menos, porque eu não transito muito depois do carnaval pelo círculo, não transito muito hoje em dia. Hoje em dia, eu volto pra minha calma e não transito tanto, mas o melhor retorno é do pessoal que gosta do samba mesmo. Por exemplo, às vezes, eu fiz a cobertura da televisão, e na televisão tem até aquela semana preparatória do

desfile que se vai comentar. Na classe média, aquilo repercute mais, às vezes, do que a transmissão da rádio. Agora, quem é do samba e quem é da área cultural, tudo mais, ouve muito e comenta. Eu tenho impressão de que, no meu caso, a minha forma de comentar já tem um tipo de aceitação, porque sabem que é assim que eu faço. Às vezes, só uma discussão: “Pô, tu achavas que ganhava tal escola e acabou a escola entrando em segundo”. Pois é, mas o meu interesse não é... Eu quero dizer a que foi melhor pra mim. Eu não quero dizer que eu estou fazendo um esforço no sentido de coincidir com os julgadores. Se coincidir, que bom. Se não coincidir, também, não há problema nenhum nisso. Muitas vezes, me convenço de que os julgadores julgaram melhor do que a opinião que foi dada pela rádio, como outras vezes eu posso dizer: “Não, aqui não. Se foi aqui que foi a diferença, essa diferença não foi vista na avenida”. Mas o rumo, pelo menos, a gente tem a convicção de que a rádio dá. Não desorienta o público, não desorienta o ouvinte, o ouvinte fica orientado no sentido do que está acontecendo no desfile. Eu tenho essa convicção.

ANEXO C – Entrevista com José Alberto Andrade

Entrevista com José Alberto Andrade, realizada no dia 18 de setembro de 2009, na sede do Grupo RBS, em Porto Alegre.

Douglas – Quando começou a tua carreira de repórter?

José Alberto Andrade – Eu entrei na rádio já faz tempo, faz 24 anos, está indo pra 25. Eu trabalhei três anos na produção, só produção, sem falar no microfone, e aí, no final de 88, início de 89, eu começo a fazer reportagem no Esporte, inclusive com jogos, com setor junto a Grêmio e Internacional, fazendo noticiário diário. Foi só aumentando a intensidade e, a partir dali, eu ainda divido, até 92, por aí, eu divido reportagem com a produção e, depois, eu passo a ser praticamente só repórter, eventual apresentador, mas a minha razão de ser é repórter aqui na rádio.

Douglas – Como foi a entrada na equipe de carnaval?

José Alberto – Foi um negócio meio curioso. Em 94, início de 94, o Brito já estava aqui na rádio, já fazia uma programação, estava fazendo um domingo à tarde, aquele que hoje é o “Estação Verão”, não sei como era o nome na época, talvez até já fosse “Gaúcha Estação Verão”, e foi início de temporada e tinha um jogo do Grêmio com o Atlético de Carazinho, amistoso de início de temporada. Eu estava em Carazinho, e o Brito comandando aqui no estúdio o programa dele, e nós abrimos a linha e começamos a falar. Eu já conhecia o Brito assim vagamente, conhecia de nome muito, mas de cruzar aqui na rádio. Ele tinha voltado a ser mais efetivo aqui no período de carnaval, e eu sempre gostei muito de carnaval. Eu sempre gostei muito do carnaval do Rio. Eu nunca brinquei carnaval, de ir a baile, salão, essas coisas. Até então, eu nunca tinha ido, porque as minhas férias eu não passava em Porto Alegre. Quando eu tinha férias, no tempo de colégio ou de faculdade, eu ia pro Interior, ia pra fazenda. Não via carnaval aqui e via pela televisão. Meu carnaval começou a ser visto pela televisão, e aí era o carnaval do Rio de Janeiro, tanto que tinha torcida de escola no Rio e não tinha em Porto Alegre, conhecia as grandes personalidades do carnaval do Rio e não de Porto Alegre. Eu gostava mais da transmissão do carnaval do que propriamente da folia do carnaval. E, nesse meio tempo, o Brito começa a falar e não me lembro o que eu comecei a falar, eu falei alguma coisa das escolas do Rio, do carnaval do Rio, que eu me lembrava de desfile tal, e ali eu acompanhava anualmente mesmo, era daqueles de ver todo o desfile, e ele: “Opa, mas então manja de carnaval, gosta de carnaval?”. Eu digo: “Eu gosto muito de carnaval”. E ele, a partir dali, disse: “Vai fazer parte da nossa equipe”. O Brito convoca assim a gente. Ele vê que a gente gosta de carnaval e diz assim: “Tu vai fazer parte da nossa equipe, mesmo que seja um ano antes”. E o que aconteceu? No ano seguinte... Eu acho que foi no ano seguinte, foi de 94 pra 95, mas eu não te descarto... Até se a gente ver ali, eu te dou depois a data, se esse jogo não foi em 95 mesmo, em janeiro, e eu já fui incluído na equipe em fevereiro, ou então foi no final do verão e eu fui incluído na equipe do outro ano (*após a entrevista, ele confirmou com um colega que a data do jogo foi janeiro de 1994*). O resultado é que em 95 eu já estava daí escalado pra equipe de Porto Alegre e cobri o carnaval de Porto Alegre todo. Na época, era domingo, segunda e terça, três dias, porque o sábado era o Grupo de Acesso e eu não trabalhava. Fiz a muamba antes, conhecendo e fazendo não um comparativo, mas o que eu tinha de roteiro de carnaval de avenida era o que eu conhecia do Rio, de ver pela TV, nunca tinha ido. E eu tentei, mais ou menos, aplicar a mesma lógica do carnaval de lá aqui e,

realmente, algumas coisas não têm diferença, e aplicar isso aí pra uma transmissão de rádio, porque eu transmiti como âncora, eu não era repórter. O Brito já me escalou como âncora na transmissão daqui, e ainda teve uma curiosidade: ele não veio do Rio nesse ano. Então, eu fiz até o Grupo Especial de Porto Alegre com a equipe daqui, eu fiz todo e sei lá, com toda a limitação de informação, mas com uma equipe muito bem formada. O que eu fazia? Eu dava aquela coisa de rádio, fazia a empolgação e na parte técnica eu não me metia, né? Alguma coisa que eu conhecia de ver e de ouvir eu passava, mas eu não me arriscava a entrar em análise profunda, até porque eu tinha muita gente comigo e eu só passava pra eles, e foi uma cobertura muito agradável. Primeiro, eu passei a conhecer o carnaval de Porto Alegre, me admirei positivamente, foi um negócio muito bom de ver que o carnaval daqui era bonito também naquela época, e ficou aquela coisa: “Gostei da cobertura. Estou no ano que vem de novo”. No outro ano, aconteceu o seguinte. O Benfica, que também era do Esporte, desde 94 ele já estava indo pro carnaval, 94 ou 95. Ele foi, se apaixonou pela cobertura lá no Rio, e, em 96, a Vila Isabel do Rio fez uma homenagem ao Rio Grande do Sul. O que o Brito fez? Ele chegou pra chefia e disse: “Olha, esse ano eu tenho a necessidade, porque o Rio Grande do Sul é enredo, vou precisar de mais um repórter lá. Só um é pouco, porque vai ter muita personalidade, aquela movimentação, e um repórter não vai ser suficiente”. E os caras abriram, e aí fomos eu e o Benfica, nós fomos os dois repórteres pra cobertura, em 96 isso. Aí, é o primeiro ano em que eu vou pro Rio. E aí, claro, aí é tipo aquele negócio, sonho realizado, uma coisa meio maluca, porque antes até, curiosamente, do carnaval do Rio eu já gostava e, no Esporte, o Sérgio Boaz também gostava muito, gosta, eu acho, ainda. Teve uma época, antes até de o Brito estar aqui, lá pelo final dos anos 80, em que um dia o Boaz chegou e disse: “Bem que nós podíamos fazer o seguinte. Nós podíamos pedir uma autorização pro Ranzolin e vamos nos credenciar pra ir fazer o carnaval do Rio, mas não com transmissão. A gente vai, liga do telefone de lá” – não era celular ainda –, “mas vamos fazer uns boletins de lá do carnaval, daí a gente vai ao carnaval. O que tu acha?”. Eu digo: “Olha, vamos propor uma cobertura do carnaval”. Mas ficou na brincadeira, a rádio não fazia o carnaval do Rio. Depois, começa a fazer, tem um posto, e, depois, o Brito torna sistemático, eu acho que 93 é que ele começa aqui na rádio. E aí, a partir de 96, aí sim, aí é ininterrupto até hoje o carnaval do Rio.

Douglas – De que forma tu a faz a tua preparação pro carnaval?

José Alberto – Ela começa ali por novembro, outubro, novembro mais efetiva. A gente vai acompanhando alguma coisa, e a internet foi uma coisa que facilitou demais nos últimos anos. Primeiro, eu procuro pegar as sinopses de enredo, que isso aí em outubro, novembro a internet já tem. E é fundamental a compra ou a obtenção do CD do carnaval do Rio. Antes, era só do Grupo Especial que tinha. Hoje em dia, eu já fico mais curioso em conseguir também o CD ou as informações do Grupo de Acesso, que a gente faz também, e mesmo do Grupo B, que é uma novidade, nos últimos três anos, que a rádio tem feito. Então, se tem disponibilidade, também tento conseguir com antecedência e, a partir daí, a gente vai juntando o que tem de informação pra poder fazer o carnaval.

Douglas – Como são atualmente as condições de trabalho oferecidas na Sapucaí?

José Alberto – São boas. Ano a ano, melhoram. Nunca foram ruins. A condição de trabalho lá é muito interessante, porque tu tem muita liberdade. Tu, estando com a tua credencial e com o colete... A credencial te dá acesso a muitas áreas, a credencial de trânsito livre, que é a nossa, de rádio. Ela te dá acesso à concentração, à dispersão, às cabines, é claro, não dá acesso a camarote, mas tu pode circular por trás de arquibancada, nos setores populares tu pode circular, e tem a parte em que tu tem que usar um colete. Além da credencial, tem que usar

um colete. Aí, é na pista de desfile. Nós temos, a reportagem da Gaúcha tem colete. Então, tu tem a movimentação praticamente livre, até dentro da escola, claro que obedecendo, desde que não atrapalhe, os caras vão te tirar ali se tu... Mas não tem uma regra que te impeça de fazer um bom trabalho. As restrições, comparadas a futebol, aos esportes, são muito menores. Sala de imprensa, que é uma coisa que a gente não usa, mas a condição de jornalista lá no Rio tem uma sala de imprensa grande. Pra rádio, não é muito utilizada, mas o pessoal de jornal e revista eu vejo que utiliza bastante, e as cabines, essas sim, as condições da cabine são boas. Elas são mal localizadas, elas são localizadas antes de o desfile começar. O desfile começa, digamos que tem a linha demarcatória de início de desfile, e as cabines são daquela linha pra trás uns 150 metros. A cabine mais próxima, que casualmente é a da Gaúcha, é a mais próxima da arrancada do desfile, ela fica uns dez metros antes da linha do início. Então, tu imagina, pra acompanhar o desfile e até fazer uma análise do desfile, o que a gente vê é uma escola passando numa zona que não marca ponto, não vale ponto. Então, pra fazer análise, projeção, fica complicado. Agora pra descrição do espetáculo não compromete em nada.

Douglas – Pra ti, qual seria o lugar ideal pra cabine?

José Alberto – Ela tinha que ser mais centralizada. Acho que no início do desfile vale mais o início do desfile, mas digamos que até a metade da passarela, um pouquinho antes da metade da passarela seria uma área ideal, com uma boa visualização, tu ia poder ver bem o início do desfile, a abertura do desfile e um andamento já mais consistente do que o que a gente tem. Da cabine, a gente vê a escola de costas na área em que vale ponto.

Douglas – Ouvindo a transmissão, eu percebi que a movimentação dos repórteres fica mais nos arredores da cabine e, de vez em quando, tem uma movimentação até, por exemplo, a dispersão, como foi no caso do Neguinho da Beija-Flor esse ano, quando ele terminou o desfile. Como se dá essa escolha dos locais pra circular?

José Alberto – Tem uma limitação técnica. A nossa escolha de ficar perto da cabine, na área de início de desfile, tem uma limitação técnica pelos microfones. Como a área de dispersão fica a mais de 400 metros, o microfone sem fio não vai e cabo não tem como botar. E aí, o repórter tem que ficar lá. A gente faz mais a movimentação e, quando entra da dispersão, tem muita dificuldade técnica de entrar. Dá pra entrar. Com o Neguinho, a gente conseguiu entrar, mas é uma questão técnica. E também tem uma questão editorial, que é o seguinte. A área de concentração é uma área melhor de tu pegar a ilustração, o entrevistado. Ele está parado ali pra começar o desfile. Então, ali tu consegue, com uma antecedência em relação à TV, tu consegue atrações de entrevistas. É a rainha da bateria, é o artista, é o sambista, o cara famoso, aquele que rende a entrevista. Esse tu pega com mais facilidade na área de armação da escola, ele fica mais tempo ali. Se tu for pra dispersão, tu até vai chegar nesse cara, mas ele já está indo embora, enquanto que, na outra, não. Enquanto não começar o desfile da escola, ele tem que ficar parado. Então, a gente fica quase sempre na área de início de desfile. Sempre tem assunto ali, sempre tem gente ali que vale a pena uma entrevista ou uma descrição que vai influir. Aquela coisa do carro que vai entrar na avenida e vai quebrar antes é só no início que tu vê. Normalmente, os problemas assim dão no início. O fato novo que a TV não mostra a gente pode, com muita antecedência, a gente pode projetar. Me lembro de um ano em que a Mangueira teve problema, e eles estavam com um desfile que a televisão estava mostrando, e o desfile estava maravilhoso, era desfile de ganhar carnaval, e lá atrás a coisa estava desandando, tinha carro quebrando, tinha ala se misturando. Então, a gente antecipou que tinha problema. Depois, a TV até falou, mas a TV não dá esse tipo de imagem, a TV procura mostrar mais o espetáculo. A gente mostra o espetáculo e a competição, que é importante, nós

estamos ali trabalhando numa competição. Então, é por isso que muitas vezes dizem: “Ah, vocês só vêem os defeitos”. Não, não é que a gente veja os defeitos. A gente vê tudo aquilo que conta ponto ou que tira ponto. O caso do carnaval é um campeonato de pontos perdidos, não é um campeonato de pontos ganhos. Então, é por isso que a gente salienta muito quando tem um problema, às vezes mínimo problema, que nem é descontado, mas a gente procura orientar o nosso ouvinte pra que ele saiba: “Olha, a escola tal teve problema tal e, por isso, ela pode perder o carnaval”. Não que a gente diga que está feio, até porque não está feio, mas está abaixo do padrão exigido.

Douglas – Essa tentativa de mostrar o que a TV não mostra, isso se dá mais por causa da TV ou é por um objetivo da rádio de ter uma abordagem mais técnica?

José Alberto – Eu acho que é mais essa segunda. Nós temos essa orientação de equipe. O próprio Brito, por ele ter o conhecimento que ele tem, com o Matias, eles são muito técnicos, de origem, e a rádio acaba tendo essa diferença. Nós temos que ser diferentes da TV. E o que a gente pode agregar em relação à TV? É exatamente isso, porque a TV não tem como estar mostrando todo o problema, vai quebrar muito a transmissão, vai perder muito em qualidade, porque, pra TV, se ficar mostrando carro quebrado ou fantasia despencando, pro espetáculo visual não é bom. O produto da TV é diferente. Tudo é carnaval, mas o produto da TV requer um requinte mais estético. O nosso, não. Nós queremos é competição, competição e entrevistas interessantes. Eu vejo assim, por exemplo. E, claro, com a condução da cabine, com o valor cultural, a questão cultural do carnaval, mas eu digo pro diferencial mesmo. A preocupação que a gente tem é dar ao povo do carnaval o valor que ele tem, não é ficar numa coisa muito revista Caras. Não, a gente entrevista a dita celebridade e entrevista o sambista também. E não é nem uma regra estabelecida, é uma regra executada. Se tu pegar uma entrevista de uma escola de samba antes de a escola desfilar, e a gente sempre pega o pessoal antes, tu vai ter, mais ou menos, numa escola boa tu vai ter umas seis entrevistas. Aí, tu vai ver, nas seis entrevistas, vai ter três por três, quatro por dois, três celebridades, três caras da escola, tipo o puxador, o mestre da bateria, um cara da velha guarda conhecido, e a rainha da bateria, a atriz que vai desfilar. Então, digamos que seis é um número médio que eu acho que acontece nas escolas, e a nossa divisão não baixa de 40% a 60%, ela fica de 40% a 60% ou, então, quase em igualdade entre povo do samba e as celebridades. Tem essa preocupação.

Douglas – Zé, tu faz muito cobertura de futebol, é a tua área habitual. No futebol, tem muito ouvinte que fica só com o rádio, ele não tem a TV junto pra acompanhar, e eu imagino que no carnaval a maioria dos ouvintes acompanhe o rádio e a TV ao mesmo tempo. Como se lida com essa diferença entre a ausência e a presença da imagem?

José Alberto – Eu acho que é mais fácil, porque no rádio e na TV, no futebol, está dando a mesma coisa. Muda a velocidade da narração e algum detalhe. Hoje em dia, com o *delay*, é um pouco diferente, mas a idéia é aquela, “olho na TV, rádio na Gaúcha”, aquela coisa. Pro futebol, é tu ouvir a mesma coisa que tu está vendo. No rádio, pro carnaval, não. No carnaval, são duas transmissões, às vezes de fatos diferentes. Enquanto a TV está mostrando uma coisa, o rádio já deu, já está em outra coisa e entrevistando gente da outra escola, que é uma outra curiosidade que tem. Quando a escola chega na metade do desfile dela, ela termina de passar na zona de armação, que é onde está a equipe da rádio, e aí, enquanto a TV ainda vai dar meia hora de desfile da escola tal, da Imperatriz, “a Imperatriz está toda na avenida”, pra nós ela já não está mais na avenida. Pra nós, já acabou. Então, nós já estamos tratando do Salgueiro, que vem depois, ou até da outra, porque é uma hora em que as entrevistas ficam mais propícias. A cabine continua se preocupando com quem está na avenida, e a reportagem trabalha sempre

uma ou duas escolas antes. Por quê? Porque é a hora em que tu pega, por exemplo, a Luma de Oliveira. Naquela hora, ela ainda não está nem vestida de rainha da bateria. Então, é mais fácil tu chegar, porque tem muito fotógrafo, tem muita cara que nessa hora ainda não está lá. Eles vão estar na hora em que a escola dela estiver pronta. Então, tem toda uma antecedência de trabalho, e isso aí cria uma transmissão de um evento complementar ao da TV, não concorre com o da TV, até porque o que a gente está vendo a TV vai botar, provavelmente... As tomadas de TV são um pouco depois da arrancada da escola, e o narrador da TV fica na segunda metade do desfile e até ele não narra pelo visual dele, ele narra pelo que está dando no vídeo. Então, eu acho que no futebol é rádio e TV. No carnaval, é rádio mais TV. Tem coisas que o rádio fala e a TV não mostra. No futebol, não. No futebol, todo gol é gol, todo gol aparece na TV, é uma mesma transmissão. No carnaval, não necessariamente.

Douglas – Tem uma história que até eu vou pedir pra tu me desmentir, caso eu esteja errado. Uma vez, eu ouvi alguém contando, não lembro se foi tu ou o Brito, que em alguns anos o Brito saía da cabine pra desfilar e tu pediu pra ele não fazer mais isso, porque não daria pra misturar as coisas. Isso é verdade? Como é que aconteceu isso?

José Alberto – Isso é verdade. Eu falei pra ele: “Olha, eu não quero dizer nada, mas...”. Pelo seguinte: ele é o nosso condutor em todo o carnaval. Se a gente tivesse dois âncoras bem divididos, eu acho que não teria maior problema, mas, à medida que ele sai pra desfilar na escola, ele tem que sair com antecedência e ele tem que voltar com retardo. Então, são praticamente três escolas nas quais ele não está, só que são só aquelas três. É a anterior à escola dele, a escola dele e a posterior. E isso aí cria uma dificuldade técnica, de o comandante, que é o cara mais importante da transmissão e, no nosso caso, do complexo do carnaval, de ele estar ausente naquelas três escolas. Não causa problema pra quem fizer a ancoragem, vai continuar tudo acontecendo, só que quebra um pouco o ritmo. Eu acho que se tivesse dois caras, um ancora agora, faz uma escala, não teria maior problema, só que a ausência dele, porque é o Brito, a ausência dele nos fazia falta, como orientador, como nosso guru, naquele momento. Não é nem por uma questão de isenção, porque o carnaval tem isso também, isso é uma grande vantagem do carnaval. Não tem aquela paranóia que o futebol tem: “Ah, tu é gremista, tu é colorado”. Não, não. Tu pode desfilar na escola, tu pode desfilar numa escola que não é a tua, pode desfilar por desfilar, que não vai ter a paranóia de dizer: “Ah, tu é salgueirense, portelense, por isso que tu está dizendo isso”. O carnaval, felizmente, não tem isso. Foi uma questão técnica, eminentemente técnica, e eu sugeri pra ele, como é questão, muitas vezes... A multimídia, de vez em quando, atrapalha. Ele está fazendo a transmissão e está clicando no blog do coisa. Eu digo: “Brito, tem horas em que não dá, cara. Tu está comandando a transmissão. Tu fica na nossa, porque senão...”. Então, basicamente foi isso que aconteceu. A nossa transmissão ficou muito profissional pra gente estar podendo desfilar.

Douglas – Tu falou que começou transmitindo Porto Alegre. Quais são as principais diferenças, pra quem faz a cobertura, de transmitir Rio e Porto Alegre?

José Alberto – A diferença do carnaval é abissal. São praticamente as mesmas coisas que a gente faz. A idéia de transmissão é a mesma, aqui com mais gente, localização, as estrelas são as mesmas, os caras das escolas, puxador, porta-bandeira, o roteiro é o mesmo. Claro que o cenário é que é completamente diferente. Eu me decepcionei muito com o carnaval de Porto Alegre depois de um tempo, tanto é que eu parei de fazer a cobertura, pedi pra parar, porque entrou a paranóia, exatamente por isso. Num determinado momento, o carnaval de Porto Alegre estava com os ânimos muito acirrados. Isso faz uns dez anos, menos até. Eu sempre fazia Porto Alegre. Eu voltava do Rio, quando a noite era terça-feira, fazia em Porto Alegre o

Grupo Especial, era legal, mas o carnaval foi perdendo qualidade e, na mesma hora em que perdia qualidade, o carnaval daqui ganhava em discussões, em paranóias e picuinhas e coisas que iam pro lado pessoal. E aí, eu me desencantei. Olha, eu gostava do carnaval, nunca comparei o carnaval de Porto Alegre com o do Rio, porque, se a gente for fazer a comparação, claro, aí a gente tem dois valores diferentes. Não, eu vibrava com o carnaval de Porto Alegre do tamanho que é como vibrava com o do Rio do tamanho que ele é. Pra mim, eram coisas iguais, desde que eu botasse na devida proporção. Então, não foi por isso. Não é aquela coisa: “Ah, não, porque faz o Rio não quer os humildes”. Não, não, eu gostava do carnaval de Porto Alegre. Fiz até o primeiro ou o segundo ano do Porto Seco, achei que foi legal ir pro Porto Seco, mas a qualidade do carnaval estava muito ruim, em comparação ao carnaval de Porto Alegre, não era ao do Rio. Nunca comparei com o carnaval do Rio. E, se a gente dissesse isso na rádio, a gente começou a dizer “olha, não está legal, isso aí não está bom”, começou a se criar uma idéia de que a gente não valorizava o carnaval de Porto Alegre e que a Rádio Gaúcha tinha preferência por uma escola, e chegou um momento em que eu ouvi algumas coisas, especialmente contra o Cláudio Brito, que foram ditas por pessoas que depois pediram desculpas e pelas quais o Brito tem um apreço que, olha, eu não tenho essa grandeza toda de ter o apreço depois de fazerem o que fizeram, e eu disse no ar, aqui na rádio, numa avaliação de carnaval: “Brito, estou dizendo isso do carnaval de Porto Alegre porque foi o meu último carnaval de Porto Alegre. Não faço mais. Essas pessoas não merecem a cobertura que elas ganham”. E, naquele momento, não mereciam. Agora, a coisa deu uma melhorada, tomara que volte a ser o que era quando eu comecei a fazer, em 95, 96, até 99, que foi, pra mim, o maior ano do carnaval de Porto Alegre. Pô, foram coisas muito boas que se faziam. A partir de então, o carnaval piorou em qualidade e em mentalidade. Nos últimos anos é que começou a recuperar, e o Porto Seco acaba sendo uma coisa legal pra isso. Então, eu pedi pra sair de Porto Alegre. Não faço mais porque, se é pra ter paranóia, eu já tenho no futebol o ano inteiro. O carnaval me dá essa possibilidade de trabalhar numa competição sem que eu seja taxado de desonesto porque eu torço pra um ou pra outro, porque no futebol a gente tem que conviver com esse rótulo, com essa patrulha o tempo inteiro. Não, se no carnaval eu também vou ter que passar por isso, estou fora. Como no Rio não tem, nós somos muito bem tratados no Rio, nós tratamos seriamente, os caras nos respeitam muito, e é um espetáculo de uma dimensão maior, aí não tem como negar, eu prefiro fazer só o do Rio. Eu disse no ar, inclusive, isso, aqui na rádio. Só não me lembro em que ano foi. Foi acho que no primeiro ou no segundo ano do Porto Seco, e aí eu larguei de mão. No desfile das campeãs, os caras recebiam o prêmio e falavam: “Ah, isso aí é pro fulano lá da RBS”. Não, isso aqui é carnaval, isso aqui não é futebol, não é guerra, não é nada. Aí, eu larguei Porto Alegre.

Douglas – Lá no Rio, além da Sapucaí, eu percebo que às vezes tu faz algumas coberturas em barracão, por exemplo, ou em outros lugares fora da passarela. Existe essa preocupação de levar a cobertura pra fora da avenida?

José Alberto – Na chegada, sempre que a gente tem tempo antes dos desfiles, isso aí é praxe da equipe em função de um costume do Brito, visitar barracões, visitar o próprio local do desfile, a Sapucaí, a gente sempre vai, na sexta-feira, que tem o desfile infantil, pra tomar pé de como é que está a situação, pra já começar a conviver. Até bem pouco tempo, a gente ia também ali no Terreirão do Samba, que fica do lado da Sapucaí, é um local importante também de convergência, mas o Terreirão a gente largou, de um tempo pra cá, até pela dificuldade de se mexer lá dentro do complexo do Sambódromo, ficou mais difícil ir ao Terreirão. Nos últimos anos, como a rádio acabou ocupando também a noite da terça-feira no Rio, a gente começou a acompanhar a Banda da Saldanha, que vai de Porto Alegre pra desfilar no Rio, que é um negócio legal. A gente fica muito em cima da escola de samba, e

esse é o nosso foco, mas no Rio tem algumas outras ilustrações que são importantes. As bandas são muito ativas lá. O verdadeiro carnaval popular do Rio é o de bandas, de blocos. Então, a gente acabou se agregando nisso, em função da Banda da Saldanha, que foi daqui pra lá. E os barracões é a visita aos barracões das escolas. Ensaio não dá pra ir, porque a gente chega quinta ou sexta-feira e já começa a programação. Chegamos a ir, um ano ou dois, em últimos ensaios, mas o ensaio é difícil de cobrir, até pela qualidade do som. A gente tem que ir com telefone celular, tu não tem como passar um som bom daquilo que está saindo lá pro nosso ouvinte, só o relato do que aconteceu, mas tem a preocupação de, quanto mais coisa a gente puder freqüentar nesse período pra agregar em informação, em convívio, pra nós é melhor.

Douglas – Tu lembra os teus outros colegas de cobertura que já passaram pelo Rio, desde que tu entrou?

José Alberto – Reportagem, o Benfica e eu, nos primeiros anos; Renato Dornelles, que ia pelos jornais e ficava lá; o Guaracy Andrade, que era o fotógrafo do jornal e também ia, e a gente formava meio que uma equipe única; o Maurício Saraiva teve uns anos em que foi também; teve um pessoal de Santa Rosa, que foi no ano em que a Xuxa foi homenageada e depois teve um outro ano em que eles foram porque a soja estava sendo homenageada também. Eu não lembro como era o nome da repórter, o Brito talvez saiba. Bom, depois o Julinho já começou a ir, o Julinho veio nos últimos anos; o Vinícius virou componente da equipe porque cresceu; o Éldio Macedo, sempre lá também, esse porque mora lá, mas o Éldio sempre presente também na equipe; daí tem o Matias; e tem uma turma do Rio, que volta e meia nos colabora também: o José Luiz Azevedo, já foi coordenador de desfile lá e agora até está vindo pra Porto Alegre, está vindo trabalhar pro carnaval de Porto Alegre – ele é de lá, coordenou desfile, montou escola, o José Luiz sabe muito; o Fred Soares, que era do jornal Extra e agora está na SporTV, também colabora com a gente. O Felipe Vieira uma vez foi por conta dele, ele não era da equipe propriamente dita. Foi ele e foi a Fernanda Zaffari também, mas era um trabalho menos de escala de equipe e mais de companheirismo. Eles estavam ali, estavam credenciados, inclusive, mas não entravam naquela escala da equipe propriamente dita. O Álvaro Machado, o André esteve lá também, em alguns anos, mas, pra efeito de equipe mesmo, são aqueles que eu te falei: eu, o Benfica, o Lucianinho, o Julinho, Renato Dornelles, Renato Araújo era outro que ia pra lá também, acho que está no Correio agora, foi da Zero Hora, e acho que no Rio eram esses. O Maurício também foi, e acho que era esse pessoal, mais alguns lá do Rio, que a gente se junta na hora, e eles estão lá também.