



**UFRJ**

UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO



EM   
**BUSCA DA**  
**FELICI**  
**DADE**

DA APOSTA | DO SILENCIAMENTO  
AO FENÔMENO | À PATRIMONIALIZAÇÃO

**THIAGO GUIMARÃES**

RIO DE JANEIRO  
JUNHO DE 2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**THIAGO MONTEIRO DE BARROS GUIMARÃES**

EM BUSCA DA FELICIDADE:  
da aposta ao fenômeno, do silenciamento à patrimonialização

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Paula Goulart Ribeiro

Rio de Janeiro  
2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Q963e Guimarães, Thiago Monteiro de Barros  
Em busca da felicidade: da aposta ao fenômeno, do  
silenciamento à patrimonialização / Thiago Monteiro  
de Barros Guimarães. -- Rio de Janeiro, 2024.  
145 f.

Orientador: Ana Paula Goulart Ribeiro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. radionovela. 2. Rádio Nacional. 3. documento.  
4. patrimônio. I. Ribeiro, Ana Paula Goulart,  
orient. II. Título.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR THIAGO MONTEIRO DE BARROS  
GUIMARÃES NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

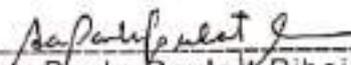
Aos vinte e seis dias do mês de junho de dois mil e vinte e quatro, às quinze horas, na sala 141 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi apresentada a dissertação de mestrado de Thiago Monteiro de Barros Guimarães, intitulada: "*Em Busca da Felicidade: da aposta ao fenômeno, do silenciamento à patrimonialização*", perante a banca examinadora composta por: Ana Paula Goulart Ribeiro [orientador(a) e presidente], Igor Pinto Sacramento e Luciana Quillet Heymann. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

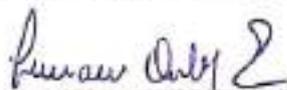
*A banca destaca a qualidade do texto e da pesquisa, assim como a originalidade da abordagem. Sugere que o texto - no ~~total~~ todo ou em parte - seja publicado.*

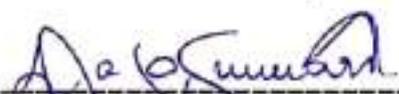
E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 26 de junho de 2024

  
\_\_\_\_\_  
Ana Paula Goulart Ribeiro [orientadora e presidente]

  
\_\_\_\_\_  
Igor Pinto Sacramento [examinador(a)]

  
\_\_\_\_\_  
Luciana Quillet Heymann [examinador(a)]

  
\_\_\_\_\_  
Thiago Monteiro de Barros Guimarães [candidato(a)]

**Thiago Monteiro de Barros Guimarães**

EM BUSCA DA FELICIDADE:  
da aposta ao fenômeno, do silenciamento à patrimonialização

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 26 de junho de 2024.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Paula Goulart Ribeiro (Orientadora) PPGCOM / UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Quillet Heymann COC / Fiocruz

---

Prof<sup>º</sup> Dr. Igor Pinto Sacramento PPGCOM / UFRJ

Dedico esta dissertação a Tarcísio Meira, Paulo Gustavo, João Acaiabe, Nicette Bruno, Gésio Amadeu, Eduardo Galvão e Daisy Lúcida, pessoas que alimentaram minha imaginação ao longo dos anos e que, assim como mais de 700 mil brasileiros e brasileiras, perderam suas vidas para a Covid-19.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que nunca deixaram de estar ao meu lado, compartilhando os bons momentos e aqueles difíceis durante todo o processo desta pesquisa. Àqueles que demonstraram interesse, desde o começo, quando o assunto de minhas conversas parecia girar em torno do mesmo tema. Àqueles que, nos momentos turbulentos, insistiram para que eu parasse, respirasse, e que, nos bons momentos, respeitaram o tempo necessário para a elaboração desta dissertação, bem como acreditaram no sucesso dela.

Ao meu filho de quatro patas, Minduim, que esteve ao meu lado todo o tempo durante esta escrita.

À minha família: meu pai, meus irmãos (André Luiz, Luciana e Tamires), primos, tios e agregados. À minha avó Aracy, sempre afetuosa e comunicativa, mesmo sob as nuvens indefinidas do Alzheimer.

Aos meus amigos: Claudio, Luciano, Rafael, Nicholas, Bruno Lara, Cristian, Nina, Nathalie, Bruna (que, ao longo dos anos, tanto insistiu para que eu entrasse na vida acadêmica), Julia e Bruno Dias (que criou a linda capa que abre esta dissertação).

Aos meus colegas da Gerência de Acervo da EBC: Maria, Fabio, Aline, Fernanda, Erick, Mariana, Pedro, Simone, Marina, Alex, Celso, Cristina, Soraia e Paula. Às minhas colegas Mirian e Indiara, que não mediram esforços para construir a defesa dos roteiros de *Em busca da felicidade* junto ao Programa Memória do Mundo.

À minha orientadora, Ana Paula Goulart, e aos professores Igor Sacramento, Patrícia D'Abreu, Marialva Barbosa e Luciana Heymann. Aos amigos que o mestrado trouxe para minha vida: Juliana Tillmann, Rhayller, Vinícius, Lívia e Guilherme Gurgel, além de todos os outros integrantes dos grupos de pesquisa Memento, Amis e Obitel Rio.

A Escola de Comunicação da UFRJ, minha *alma mater*.

*In memoriam*, gostaria de agradecer àqueles que, na ausência física, estão presentes, à maneira dos antigos personagens de radionovelas, na minha memória e na minha imaginação: minha mãe, minha avó Edith, meu tio Reinaldo, minha tia Nilce e meu tio Ricardo.

*...o espírito e o corpo agradeciam o bem daquelas pequenas chegadas a Andrequicé, para comprar, conversar e saber. Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia e, retornando ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Franquelim Meimeio, contador, que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espaiava, descia a outra aba da serra, já à beira do rio, e, boca a boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões.*

(Guimarães Rosa)

## RESUMO

A pesquisa que ora se apresenta tem como protagonista a primeira radionovela brasileira, *Em busca da felicidade*, lançada em 1941. Seu protagonismo, no entanto, se dá através do roteiro produzido na época de sua transmissão. Este foi preservado pela Rádio Nacional, desde os anos 1940, e chegou às minhas mãos em 2018, quando a Gerência de Acervo da Empresa Brasil de Comunicação, guardiã do arquivo da histórica emissora radiofônica decidiu aplicá-lo ao Memória do Mundo da Unesco, programa que lhe concedeu o título de patrimônio documental brasileiro. Acompanhando a trajetória desse bem arquivístico que muitos consideram perdido, proponho pensar o roteiro de *Em busca da felicidade* em duas partes. Na primeira parte, investigo o cenário que possibilitou sua produção e aquele de sua transmissão, quando foi alçada ao status de fenômeno radiofônico. Já a segunda parte se volta para o documento arquivístico em sua materialidade, analisando o longo período de silenciamento, em que ficou guardado nas estantes e armários da Rádio Nacional até sua patrimonialização no final dos anos 2010. Para isso, lanço mão de uma revisão bibliográfica sobre o rádio brasileiro e seu contexto de consolidação como mediador no período entre os anos 1920 e 1940, além de autores que versam sobre o papel do documento e do patrimônio na contemporaneidade. Esta dissertação conta também, enquanto importante fonte histórica, com a análise do próprio roteiro de *Em busca da felicidade*, de outros documentos guardados pela EBC e de matérias jornalísticas publicadas no contexto de desenvolvimento da radiodramaturgia brasileira e, mais especificamente, da época de transmissão da radionovela.

**Palavras-chave:** radionovela; Rádio Nacional; documento; patrimônio

## ABSTRACT

The research presented here focuses on the first Brazilian radio soap opera, *Em busca da felicidade*, which was launched in 1941. Its protagonism, however, arises from the script produced at the time of its broadcast. The script has been preserved by Rádio Nacional since the 1940s and came into my hands in 2018 when the Archive Management of Empresa Brasil de Comunicação, the guardian of the historical Brazilian radio station's collection, decided to submit it to UNESCO's Memory of the World program. This program granted the script the title of Brazilian documentary heritage. Following the trajectory of this archival document that many consider lost, I suggest dividing the analysis of the script for 'Em busca da felicidade' into two parts. The first part investigates the scenario that enabled its production and broadcast, when it was raised to the status of a radio phenomenon. The second part focuses on the archival document itself, analyzing the long period of silence during which it was stored on Rádio Nacional's shelves and cabinets until its recognition as documental heritage in the late 2010s. To accomplish this, I conduct a bibliographical review on Brazilian radio and its consolidation as a medium in the period between the 1920s and 1940s. I also examine writings on the role of documents and heritage in contemporary times. This research benefits greatly from the analysis of the script for 'Em busca da felicidade,' other documents held by EBC, and journalistic articles published during the development of Brazilian radio drama, specifically during the time of the radio soap opera's broadcast.

**Keywords:** radio soap opera; Rádio Nacional; archival document; heritage

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01</b> - Primeiro capítulo de <i>Em busca da felicidade</i> .....	28
<b>Figura 02</b> - Documento sobre o radioteatro brasileiro.....	33
<b>Figura 03</b> - Página do jornal <i>Gazeta de Notícias</i> de 17 mar. 1938.....	34
<b>Figura 04</b> - Carta de ouvinte da Rádio Sociedade.....	35
<b>Figura 05</b> - Capa do jornal <i>Diário de Notícias</i> de 11 nov. 1937.....	47
<b>Figura 06</b> - Arte com o rosto e a assinatura de Leandro Blanco.....	52
<b>Figura 07</b> - Setor de correspondência da Rádio Nacional nos anos 1950.....	56
<b>Figura 08</b> - Capa do álbum promocional <i>Em busca da felicidade</i> .....	57
<b>Figura 09</b> - Detalhe da primeira página do primeiro capítulo de <i>Em busca da felicidade</i> .....	65
<b>Figura 10</b> - Programação semanal de radioteatro.....	77
<b>Figura 11</b> - Certificado do Programa Memória do Mundo e roteiros de <i>Em busca da felicidade</i> restaurados.....	78
<b>Figura 12</b> - Matéria do <i>Jornal do Brasil</i> 31 dez. 1957.....	85
<b>Figura 13</b> - Fachada do prédio da EBC na Av. Gomes Freire.....	89
<b>Figura 14</b> - Edifício A Noite e Prédio da Rádio MEC.....	90
<b>Figura 15</b> - Sala de Arquivo (1º andar da Gomes Freire).....	91
<b>Figura 16</b> - Ilhas de digitalização de vídeo e de som.....	95
<b>Figura 17</b> - Página web da Gerência de Acervo.....	95
<b>Figura 18</b> - Sala de atendimento externo.....	96
<b>Figura 19</b> - Estúdio 01 (andar térreo da Gomes Freire).....	97
<b>Figura 20</b> - Sala de arquivo (Andar térreo).....	97
<b>Figura 21</b> - Suportes de mídias audiovisuais .....	99
<b>Figura 22</b> - Suportes de mídias sonoras.....	100
<b>Figura 23</b> - Sala de Coordenação de Processamento Técnico e Preservação de Acervo.....	101
<b>Figura 24</b> - Arquivo geral da Rádio Nacional nos anos 1950.....	103

<b>Figura 25</b> -	Cadernos do roteiro de <i>Em busca da felicidade</i> .....	111
<b>Figura 26</b> -	Detalhe de fala do personagem Dr. Mendonça.....	117
<b>Figura 27</b> -	Páginas do capítulo 23 (Parte 01).....	118
<b>Figura 28</b> -	Lombadas originais do roteiro de <i>Em busca da felicidade</i> .....	123
<b>Figura 29</b> -	Folha de rosto do capítulo 32 (Parte 01) de <i>Em busca da felicidade</i> .....	124
<b>Figura 30</b> -	Página do capítulo 87 (Parte 01) de <i>Em busca da felicidade</i> .....	127
<b>Figura 31</b> -	Encadernação e embalagem atuais do roteiro de <i>Em busca da felicidade</i> .....	127

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 01</b> - Total de mídias de TV por tipo de suporte e conteúdo.....	98
<b>Tabela 02</b> - Total de mídias de rádio por tipo de suporte e conteúdo.....	100

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACERP – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto  
ACP – Analista de Comunicação Pública  
ALERJ - Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro  
ARPUB - Associação de Rádio Públicas do Brasil  
BBC - British Broadcasting Corporation  
BV - Quadruplex de 1 polegada  
CAPDF - Coordenação de Acervo e Pesquisa de Brasília  
CARJ - Coordenação de Acervo do Rio de Janeiro  
CD – Compact Disc  
COVID-19 – Coronavirus Disease 2019  
CPQRJ – Coordenação de Pesquisa de TV e Rádio do Rio de Janeiro  
CTR - Comissão Técnica de Rádio  
DAT – Digital Audio Tape  
Data Coop - Cooperativa de Bibliotecários, Documentalistas e Analistas da Informação Ltda.  
DIGER - Diretoria Geral  
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda  
EBC – Empresa Brasil de Comunicação  
EBN – Empresa Brasileira de Notícias  
FCBTVE – Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa  
Funarte - Fundação Nacional de Artes  
GT – Grupo de Trabalho  
JPEG - Joint Photographic Expert Group  
K7 – Fita Cassete de Áudio  
MAM – Media Asset Management  
MD - MiniDisc  
MES – Ministério da Educação e Saúde  
MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro  
MoW - Memory of the World  
PDF - Portable Document Format  
PGR-3 - Prefixo da Rádio Tupi  
PRAA - Prefixo da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro  
PRA-9 - Prefixo da Rádio Mayrink Veiga

PRE-8 - Prefixo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro

Radiobrás – Empresa Brasileira de Radiodifusão

TI - Tecnologia da Informação

TIFF - Tagged Image File Format

TSF - Telefonia sem fio

TVE-MA – TV Educativa do Maranhão

TVE-RJ – TV Educativa do Rio de Janeiro

Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura,

VT - Quadruplex de 2 polegadas

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>17</b>
<b>PARTE 1 - Da aposta ao fenômeno</b>	
<b>1. A aposta.....</b>	<b>29</b>
1.1 Um novo gênero teatral.....	33
1.2 O rádio se torna um negócio.....	38
1.3 Um novo gênero radiofônico.....	42
1.4 A Rádio Nacional nos braços do governo.....	47
1.5 A aposta em um novo formato.....	50
<b>2. O fenômeno.....</b>	<b>54</b>
2.1 O espetáculo é imaginativo.....	59
2.2 A imaginação é melodramática.....	63
2.3 Os dramas de todos.....	75
<b>PARTE 2 - Do silenciamento à patrimonialização</b>	
<b>3. O silenciamento.....</b>	<b>79</b>
3.1 Comunicação Pública: uma desconhecida na radiodifusão brasileira.....	80
3.2 O Acervo EBC.....	88
3.3 Fundo Rádio Nacional do Rio de Janeiro.....	101
<b>4. A patrimonialização.....</b>	<b>109</b>
4.1 Documento e discurso.....	112
4.2 Documento e patrimônio.....	119
4.3 <i>Em busca da felicidade</i> na era digital.....	125
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>134</b>
<b>APÊNDICE A - Depoimento de Maria Carnevale.....</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

No primeiro semestre de 2018, recebi uma demanda da Gerência de Acervo da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), onde trabalho, desde 2014, como Analista de Comunicação Pública (ACP), diferente da que estava acostumado. Era interesse do setor selecionar um documento sob guarda da empresa e aplicá-lo ao Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco (MoWBrasil).

Já em uma primeira conversa, mostrou-se a preferência por um registro histórico da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, uma vez que, dentro do conjunto de veículos da EBC, a Nacional<sup>1</sup> gozou de maior relevância no cenário cultural, político e social do Brasil, tendo sido a mais importante emissora radiofônica do país no período conhecido como a Era de Ouro do Rádio. A intenção era “pinçar” dentro do vasto conjunto documental que compõe o fundo da Rádio Nacional, um trecho de programa ou discurso que pudesse refletir toda a importância da PRE-8 para a nossa cultura e, assim, tornar-se apto ao registro.

Confesso ter ficado, desde o início, inseguro com a seleção de um arquivo sonoro. Muito embora na apresentação do edital, a comissão responsável pelo registro tenha pontuado a noção de documento como “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73) e tenha afirmado que, apesar do desejo, poucas vezes tenha nomeado um arquivo audiovisual ou sonoro, achei que seria muito mais fácil construir a defesa de um documento de papel. Por tal razão, ao abrir a sala em que estava arquivada a maior parte do fundo da Rádio Nacional, já fui prontamente inclinado a olhar para os documentos textuais. São centenas de fichas funcionais de antigos empregados da emissora, planilhas de produção para gravação de programas e roteiros de radionovelas.

Quando criança, passava horas em frente à televisão assistindo às telenovelas e outras mais imaginando meus próprios personagens em enredos que eram encenados para ninguém; inventava até nomes de atores. Criado pela avó, ouvia ainda as histórias das novelas antigas e daquelas que, veiculadas pelo rádio, contavam com a providencial complementação da imaginação dos ouvintes. Portanto não foi por acaso que, desde a minha chegada à EBC, nutri desejo pelos vários cadernos de roteiros de radionovelas. Eles ficavam organizados em uma estante, mas, por alguma razão, haviam sido transferidos para outro lugar, o que, aliás, é uma triste sina para inúmeros arquivos Brasil afora: a constante mudança de espaço.

---

<sup>1</sup> Para fins de escrita, esta dissertação fará referência à Rádio Nacional do Rio de Janeiro ora como Rádio Nacional ora como Nacional, podendo, ainda, referir-se a ela como PRE-8, o prefixo pelo qual ficou conhecida nos tempos áureos do rádio.

Depois de muito procurar, encontrei os roteiros empilhados em um armário de ferro. Não sabia, entretanto, qual deles deveria selecionar para o registro. Como tinha conhecimento de que o pioneirismo poderia ser um critério valorizado pelo edital, decidi sugerir que os roteiros da primeira radionovela fossem aplicados ao Programa Memória do Mundo. Eu estava, porém, diante de um pequeno detalhe: afinal, qual foi a primeira radionovela brasileira e qual emissora foi responsável pelo seu lançamento?

De acordo com Lia Calabre (2009, p. 83), “A primeira radionovela exibida no Brasil, *Em busca da felicidade*, foi ao ar em 05 de junho de 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro”. Outros autores e pesquisadores do tema concordam com ela: Saroldi e Moreira (2005, p. 102), Pinheiro (2005, p. 40 e 231), entre outros. A própria Rádio Nacional (1956, n.p.) reconhece o título como “a primeira autêntica história seriada radiofônica, que haveria de durar dois anos menos um mês, e que marcaria uma época, assinalando novos rumos, abrindo novos horizontes, expandindo os negócios e as oportunidades artísticas”. Não existe, no entanto, pioneirismo sem contestação.

Norma Hauer (2011, p. 70) afirma que a Rádio Mayrink Veiga teria lançado uma novela de Hélio do Soveral antes da Nacional lançar *Em busca da felicidade*. Entretanto, a autora não aponta o título da obra, dificultando a confirmação ou a refutação da informação. Hélio do Soveral destacou-se principalmente pelos seus textos policiais, sendo de sua autoria o famoso programa radiofônico *Teatro de Mistério*. No início dos anos 1940, Soveral retornou de uma viagem para a Europa e passou a colaborar com o programa *Casé*, da Mayrink.

Como veremos no primeiro capítulo, Ademar Casé contribuiu muito ao radioteatro brasileiro com apresentações de peças teatrais, muito embora elas não possam ser encaixadas no conceito da *soap opera*, inaugurada, no Brasil, com *Em busca da felicidade*. A confusão pode ser fruto do uso do termo novela para designar algumas obras produzidas para o teatro radiofônico e que, na verdade, aproximam-se muito mais do conceito proveniente da literatura que do uso que, comumente, temos hoje em dia para designar o gênero de ficção seriada veiculada por meio audiovisual.

Uma matéria da revista *Fon-Fon*, publicada em 1942, parece encerrar a discussão: “A PRA-9<sup>2</sup> pretendia lançar - muito antes de qualquer outra emissora - uma grande peça em episódios. Não o fez por motivos alheios à sua vontade. Foi quando, aliás com aceitação

---

<sup>2</sup> Prefixo da Rádio Mayrink Veiga.

merecida e indiscutível, surgiu ‘Em busca da felicidade’ na prestigiosa PRE-8” (ZARUR, 1942, p. 50). A contestação, porém, não para por aí.

Roberto Salvador (2010, p. 32) aponta *Mulheres de bronze*, lançada, segundo ele, no final dos anos 1930 pela Tupi, como a pioneira. A obra seria uma adaptação do folhetim *Serpentes de bronze* e estrelada por Paulo Gracindo, à época, grande cartaz da emissora de Assis Chateaubriand. O autor vai além, afirmando que *Em busca da felicidade* não teria sido nem mesmo a primeira radionovela da Rádio Nacional, sendo precedida por *Gente do Circo*, de Amaral Gurgel. Esta, todavia, foi lançada em 1942 como aponta matéria jornalística da época.

Um leão que consegue fugir do circo põe uma cidade do interior alarmada. Organizam-se grupos de caçadores para descobrir e matar a perigosa fera... Esta cena e muitas outras emocionantes, serão dadas ao público rádio-ouvinte através dos capítulos do romance radiofônico GENTE DO CIRCO, que a Rádio Nacional irá apresentar a partir da quinta-feira próxima às 19h40. (UM LEÃO, 1942, p. 02)

Já em relação a *Mulheres de bronze*, é importante desfazer um equívoco: a radionovela em questão, de fato veiculada pela Rádio Tupi, não foi baseada na obra *Serpentes de bronze*. Paulo Gracindo faz referência ao folhetim em entrevista ao *Jornal do Brasil* (GROPILLO, 1980, p. 08), mas em nenhum momento faz a ligação entre uma obra e outra. *Mulheres de Bronze* foi baseada no romance de mesmo título, de autoria de Xavier de Montepin e foi lançada em 1942, de acordo com matéria publicada pela revista *Fon-Fon*: “A Rádio Tupi iniciou, com muito boa aceitação, a radionovela ‘Mulheres de Bronze’, de Osvaldo Gouvêia, que escreve os episódios baseado na obra famosa de Xavier de Montepin. Interpretação a cargo do homogêneo elenco radiatral da PGR-3, eficientemente orientado por Olavo de Barros” (GUSMÃO, 1942, p. 55). A essa altura, *Em busca da felicidade* já estava no ar há mais de um ano, fazendo sucesso junto aos ouvintes.

Diante do que consegui reunir de informações sobre a primazia na produção de radionovelas no Brasil, não parecia haver dúvidas de que *Em busca da felicidade* era a obra que precisava buscar. Isso, pois, ainda não sabia se esses roteiros de fato existiam e se eles estavam no acervo da EBC.

O passo seguinte era confirmar se a Rádio Nacional tinha esse material - quando o assunto é o acervo produzido a partir do serviço de radiodifusão no Brasil, já partimos do pressuposto de que determinado material está perdido, uma vez que há uma “espécie de naturalização da ausência de acervo” (GOMES, 2014, p. 11) por parte de pesquisadores desse tipo específico de documento. De volta ao armário de ferro, lá vasculhei as encadernações e encontrei seis volumes de roteiros cuja lombada indicava *Em busca da felicidade*. Nunca o

sabor do arquivo (FARGE, 2017) me foi tão satisfatório como no momento que peguei aquelas encadernações.

Uma vez selecionado o arquivo a ser apresentado, foi necessária a elaboração de um projeto de defesa que justificasse a nomeação do roteiro, um trabalho que, já de início, apontou a quase escassez de registros bibliográficos que ultrapassassem o reconhecimento da obra como inaugural de seu gênero no Brasil. De forma alguma ignorando esses registros, foi preciso ir além, buscando informações que apontassem o papel que *Em busca da felicidade* exerceu não apenas na programação da Rádio Nacional ou no rádio brasileiro, mas também junto à audiência. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa encontrou um forte aliado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e na possibilidade de acesso aos jornais publicados na época em que a radionovela foi veiculada. Através da análise dessas publicações, foi possível imaginar o nascimento de um fenômeno que de forma quase instantânea transformou-se em uma referência cultural brasileira.

*Em busca da felicidade* foi uma aposta da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e da Empresa de Propaganda Standard Ltda., responsável pela conta publicitária da Colgate-Palmolive no Brasil. Aposta, pois ninguém era capaz de afirmar como o público brasileiro lidaria com um radioteatro que se prolongava por vários capítulos. As experiências em radiodramaturgia no Brasil, as quais remontam ao início da radiotelefonía e da radiodifusão no país, limitavam-se a radioteatros curtos, com início, meio e fim em um episódio ou, no máximo, dois a três capítulos.

A *soap opera* estadunidense e, mais especificamente sua vertente cubana, era um formato de maior extensão, inédito por aqui, mas acreditava-se que, assim como nos Estados Unidos e em outros países da América Latina, a ficção seriada de longa duração renderia frutos no Brasil. A condição em que a Rádio Nacional se encontrava à época, com forte aporte do Estado, que recentemente a tinha encampado, mas mantendo seu caráter comercial, possibilitou arriscar-se nessa empreitada bem-sucedida em países como Argentina e Cuba.

De Cuba, inclusive, veio o texto que originou a primeira radionovela brasileira. *Em busca da felicidade* foi adaptada por Gilberto Martins a partir da obra de Leandro Blanco, um espanhol radicado na ilha caribenha, e girava em torno do casal Anita de Montemar e Alfredo Medina. Em sua casa, vivem com a sua filha adotiva, Alice, e recebem, habitualmente, a visita de Carlota, a mãe biológica de Alice que, alegando ser viúva e estar em dificuldades financeiras, entrega a filha para adoção. Durante uma festa, Alice acaba descobrindo que Alfredo é, na verdade, seu pai biológico e que ela é fruto de uma relação extraconjugal dele

com Carlota. A partir dessa premissa, as personagens entram em uma espiral de conflitos e obstáculos que dificulta seus caminhos em busca da felicidade.

Seguindo a proposta da *soap opera*, a radionovela foi transmitida três vezes por semana às dez e meia da manhã, não sem causar desconforto entre os atores que consideravam o horário matutino de pouco prestígio. O objetivo, todavia, era atingir as donas de casa: “Era ela que permanecia em casa cuidando das tarefas domésticas e, ao mesmo tempo, já ia às ruas para abastecer as necessidades da casa e as suas próprias” (CALABRE, 2006, p. 145). Envolvidas nos trabalhos domésticos, elas ouviam a trama e, lógico, os reclames do creme dental patrocinador, tornando-as potenciais consumidoras.

No ar por meses a fio, *Em busca da felicidade* revelou-se um grande fenômeno de audiência e, até por isso, foi constantemente chamada de maior êxito radiofônico de então. Várias situações exploradas pela imprensa da época apontam o grau de engajamento que o público teve com a obra: desde pedidos de doação de materiais metálicos para a campanha brasileira na Segunda Guerra Mundial, em curso na Europa, até a hoje clássica mistura entre ficção e realidade, com os ouvintes tomando as dores dos personagens como se fossem reais.

Além disso, de forma mais oficial, a Rádio Nacional e a Standard buscaram medir o sucesso da radionovela, realizando uma ação de marketing que supriu a carência de dados de ibope da época. Bolou-se uma promoção que presenteava os ouvintes que enviassem uma embalagem da pasta de dente Colgate para a emissora com um álbum contendo ilustrações dos atores e o resumo da história. A promoção foi tão bem-sucedida que houve a necessidade de suspender a ação, muito embora ficasse comprovado o sucesso da radionovela. Outro elemento que aponta positivamente para a empreitada está no fato de que os atores e atrizes de *Em busca da felicidade* começaram a receber inúmeras cartas, sobrepujando, pela primeira vez, em termos de popularidade, os cantores e locutores do rádio.

A partir do lançamento de *Em busca da felicidade*, consolidou-se um ambiente favorável à produção de radionovelas tanto na Rádio Nacional quanto em emissoras concorrentes. Várias outras obras do mesmo formato começaram a ser produzidas e transmitidas a partir de então; só a Nacional chegou a produzir 157 novelas em 1955, totalizando 2.847 capítulos em apenas um ano (RÁDIO NACIONAL, 1956, n.p.). O impacto dessas produções se fez perceber na modernização dos estúdios de radioteatro, na formação de novos atores, escritores e sonoplastas, os quais, na busca pela excelência nos produtos ofertados, fizeram com que as radionovelas alcançassem o predomínio nas produções radiofônicas da chamada era de ouro do rádio.

Esse predomínio perdurou até os anos 1960, quando a popularização da televisão promoveu o deslocamento de patrocinadores e, por consequência, de vários profissionais do rádio para a nova mídia. A paixão pela dramaturgia, no entanto, permaneceu e as telenovelas passaram a ocupar o espaço que antes pertencia às radionovelas. Hoje, quando olhamos o papel que a teledramaturgia exerce na cultura brasileira, podemos nos esquecer que essa semente começou a brotar no rádio e que o símbolo desse momento germinal é *Em busca da felicidade*.

Não estou, aqui, ignorando as origens estilísticas da radionovela, que a colocam em contato com modos e formatos anteriores, especificamente o folhetim e o melodrama, e que poderiam refutar a sua vinculação com a ideia de origem ou de embrião. Todavia, deve-se reconhecer que o alcance e as influências da telenovela se aproximam muito da sua precursora radiofônica, tendo em vista o meio - massivo e eletrônico - através do qual foram divulgadas. Não à toa, é comum encarmos a telenovela como uma “evolução” da radionovela, uma vez que acrescenta o aspecto visual à narrativa, ideia que procuro desconstruir no Capítulo 02.

A relação entre telenovela e radionovela se dá no percurso histórico da dramaturgia e, portanto, não podemos cindi-las nos estudos sobre ficção seriada ou nas homenagens que tanto a teledramaturgia quanto a radiodramaturgia buscam fazer a si mesmas.

Em 2021, a TV Brasil e a TV Globo produziram especiais em homenagens, respectivamente, aos oitenta e aos setenta anos de novela no Brasil. A diferença de idade aponta, justamente, essa separação existente entre as novelas produzidas no rádio e aquelas feitas para a televisão. Mesmo sem enxergar, neste caso, uma disputa pela narrativa do pioneirismo entre as emissoras, percebo uma conformação no percurso da ficção seriada brasileira, pautada pela cisão entre o rádio e a televisão.

Desde a sua primeira experiência, a radionovela demonstrou características narrativas e de relação com o público que viriam a ser comuns ao longo de sua história e que se deslocaram para a telenovela. Nesse sentido, considero importante que, assim como existem estudos que se debruçam sobre telenovelas específicas, possamos investir em estudos em radionovelas, um produto de forte relevância sociocultural dentro da América Latina, em particular o Brasil.

*Em busca da felicidade* ocupa um lugar importante nessa perspectiva por ser pioneira no formato. Sua reconhecida posição na história da dramaturgia seriada no país, no entanto, não se traduz em estudos aprofundados sobre a obra, por muito tempo, considerada perdida. Penso que dois fatores podem ter favorecido tal situação: o fato de tratar-se de uma

radionovela, o que pode ter direcionado a busca de registros aos seus áudios originais e, ademais, a ausência, ao longo de anos de silenciamento da Rádio Nacional, de uma cultura de preservação dentro da emissora.

Em trecho do especial *O Teatro em casa*, produzido pela Rádio MEC em 1978, o locutor, ao falar sobre *Em busca da felicidade*, afirma que “nada nos restou como documento, nem gravações, nem scripts” (RÁDIO MEC, 1978). Os áudios originais da radionovela estão, até que se descubra o contrário, perdidos. As condições impostas pelo contexto de guerra fizeram a Rádio Nacional substituir os acetatos com base de metal, utilizados na gravação de seus programas, por outros de vidro, muito mais frágeis e que, à medida que os anos passaram, foram se quebrando.

Já os “scripts”, ao contrário do que foi divulgado pelo locutor, ainda existem e são o que de mais próximo tempos da veiculação da radionovela; ignorar o privilégio de ainda termos acesso a esse vestígio seria perpetuar o silenciamento de um produto radiofônico que acreditava-se estar perdido.

Apesar de não estar completo, esse conjunto documental, somado aos registros jornalísticos da época em que a radionovela foi transmitida (1941 - 1943), constitui fonte importante para pesquisas sobre o nascimento de um gênero que foi abraçado pelas emissoras de rádio durante seu período áureo e que acabou por se transferir para a televisão, quando de seu advento e popularização no Brasil, mantendo sua relevância até os dias atuais. Sua preservação e divulgação mostram-se, portanto, fundamentais e a reunião de todos os elementos supracitados foram essenciais para que as encadernações com o roteiro de *Em busca da felicidade* fossem incluídas no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo em dezembro de 2018.

Passado os efeitos da conquista, o envolvimento com esse patrimônio documental só aumentou no dia a dia de trabalho da Gerência de Acervo da EBC. De lá para cá, foi necessário cumprir com o principal objetivo do Memória do Mundo: garantir a preservação e a divulgação desse documento. Já em 2019, o setor começou a buscar parcerias para o serviço de restauro e digitalização dos cadernos. Todo esse processo, atropelado pelo contexto da pandemia de Covid-19, chegou a um desfecho em 2021, quando *Em busca da felicidade* completou oito décadas.

Com as encadernações restauradas e o roteiro digitalizado promove-se a preservação desse documento e a possibilidade da sua utilização sem afetar os originais, uma vez havendo a versão digital. Esta, inclusive, é a que utilizei para o desenvolvimento desta dissertação.

Esta pesquisa representa mais um momento na minha relação com o roteiro de *Em busca da felicidade* que teve início naquele encontro no armário de ferro. Nesse entremeio, toda a pesquisa realizada para a construção da defesa para a banca do MoWBrasil me fez perceber estar diante de um objeto carregado de usos e de atravessamentos, que refletem também as transformações sociais e institucionais que o cercam.

Se nutri desejo por conhecer melhor *Em busca da felicidade* enquanto produto midiático a partir do contato com a repercussão da radionovela através de matérias jornalísticas da época de sua veiculação, a relação com os roteiros em sua materialidade abriu a possibilidade de estudá-los enquanto bem arquivístico. Dessa forma, reconheci que, enquanto artefato, o roteiro de *Em busca da felicidade* é dotado de uma biografia (RANDOLPH, 2005) que inclui não apenas sua história institucional ou da sua preservação, mas a profunda interação entre a sua materialidade e as mudanças que incidem sobre ela, as ações de diferentes agentes e os significados que ela reuniu ao longo do tempo.

No caso do roteiro de *Em busca da felicidade*, trata-se de um recorte temporal bem amplo, de oitenta anos (1941 - 2021), que engloba desde um período no qual esse roteiro foi constantemente manuseado por figuras como Gilberto Martins, Zezé Fonseca, Yara Sales, Rodolfo Meyer, Victor Costa e tantas outras estrelas radiofônicas, passando por um longo intervalo de tempo em que ele ficou armazenado nas estantes e armários de uma Rádio Nacional em crise, até ser removido de um armário de ferro para ser patrimonializado. Observa-se, nesse percurso, um momento em que se evidencia seu caráter como roteiro e outro em que se destaca sua natureza documental. Essas perspectivas me serviram como divisor metodológico para o desenvolvimento desta dissertação que foi, portanto, dividida em duas partes.

A primeira parte, chamada *Da aposta ao fenômeno*, aborda o contexto em que os roteiros de *Em busca da felicidade* adquiriram o papel de elo na cadeia produtiva da primeira radionovela brasileira. Um momento em que suas páginas eram folheadas, modificadas, rabiscadas, rasuradas, anotadas. O Capítulo 01, *A aposta*, busca expor a evolução da radiodramaturgia brasileira, especialmente aquela produzida no Rio de Janeiro nas principais emissoras do então Distrito Federal, para tentar entender as condições que possibilitaram à Rádio Nacional investir em um formato de ficção seriada de longa duração.

Trabalho, aqui, com três dimensões: a evolução do rádio, passando de um modelo associativo, que impôs anos de amadorismo, ao meio comercial; o conseqüente deslocamento do teatro no rádio, dedicado à repetição de peças teatrais, para o teatro radiofônico, ou seja, produções pensadas para o rádio; e, finalmente, a estatização da Rádio Nacional, dentro do

contexto do Estado Novo, que possibilitou o aporte do governo à emissora em um modelo de gestão que, apesar de vinculada ao Estado, manteve-se comercial. A partir desses pilares, foi possível abordar o desenvolvimento do rádio no Brasil, seu deslocamento de um padrão de escuta individual, vinculado a uma ideia de radiotelefonia, para outro coletivo de radiodifusão que o populariza (BARBOSA, 2013) e entender a passagem de um período de implantação para outro de difusão do meio (FERRARETTO, 2012).

No Capítulo 02, *O fenômeno*, proponho investigar elementos que ajudem a explicar o sucesso que as radionovelas alcançaram já em sua primeira experiência no Brasil. Para isso, analiso, em primeiro lugar, as potencialidades que a radiodramaturgia proporciona. Muito longe de ser um “teatro cego”, como comumente os radioteatros eram chamados, a radiodramaturgia possui peculiaridades que proporcionam maior participação dos seus receptores no processo de produção das histórias. Esse processo se dá a partir do engajamento imaginativo dos ouvintes com elementos audíveis da radiodramaturgia, tais como os diálogos, a música e os efeitos sonoros. A partir das possibilidades evocativas do som, o ouvinte pode colocar em operação sua imaginação mnemônica (KEIGHTLEY e PICKERING, 2012) e, baseado em suas experiências assimiladas, reorganizar imaginativamente o que ouve, criando imagens mentais que o capacitam a ver e, até mesmo, sentir as ações e os personagens da narrativa.

Além disso, procuro analisar o sucesso das radionovelas a partir de sua vinculação com uma “vasta tradição de expressões da cultura popular” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 238). O roteiro de *Em busca da felicidade* nos dá elementos suficientes para percebermos como as radionovelas atualizam o melodrama, enquanto modo ficcional moderno, para o contexto da cultura de massa, desconstruindo, assim, a ideia de que às radionovelas cabe apenas o papel de manipulação das classes populares. O próprio sucesso que elas experimentaram ao longo dos anos 1940 e 1950 desmente tal posição que, de forma ingênua, explica o triunfo das radionovelas pela falta de cultura das camadas populares.

A segunda parte, intitulada *Do silenciamento à patrimonialização*, focaliza um período distinto do roteiro de *Em busca da felicidade*, uma vez que refere-se a um tempo em que ele passou a ser tratado como documento e guardado em estantes e armários. Uma época em que não mais eram folheados, mas carimbados dentro de uma lógica de gestão arquivística. Um período em que passou de elo na cadeia produtiva de uma radionovela para acervo. Nesse sentido, é importante pensar em sua trajetória institucional, uma vez que, muito embora não encerre sua biografia enquanto artefato, seu lugar de guarda revela elementos

configuradores fundamentais para entender as influências que nele incidem e aquelas que dele emanam.

No Capítulo 03, *O silenciamento*, penso o roteiro da primeira radionovela brasileira, partindo do seu lugar de guarda, o acervo da EBC. Nesse sentido, analiso a Empresa Brasil de Comunicação dentro do tortuoso caminho da comunicação pública em nosso país. Com essa finalidade, proponho refletir como as diferentes visões que Jonas Valente (2009) apresenta sobre esse conceito, ainda pouco difundido no Brasil, se correlacionam com diferentes experiências, ou tentativas, no sentido de um sistema público de radiodifusão. Essa abordagem possibilita apontar boa parte dos veículos que, no Rio de Janeiro, passaram a fazer parte da EBC no momento de sua criação.

Em seguida, contextualizo o acervo da empresa, focalizando os fundos situados na capital fluminense e dando especial atenção ao fundo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Decisões políticas que direta ou indiretamente atingiram o acervo da emissora nos ajudam a entender seu histórico silenciamento e a falsa sensação de que o material arquivístico proveniente de sua atuação se perdeu ou encontra-se inacessível. Reconheço, ainda, que mudanças da Gerência de Acervo, já no contexto da EBC, deslocaram a atenção do setor para o seu material histórico, buscando ações que favorecessem a sua preservação, dentre as quais destaca-se a sua divulgação. Esta tem o intuito de conscientizar tanto a empresa quanto a sociedade civil sobre as riquezas que estão sob a guarda da EBC.

Indo a esse encontro, a publicação do já citado edital do Registro Nacional do Programa Memória do Mundo da Unesco caiu como uma luva, uma vez que os objetivos deste convergem com aqueles adotados pela gestão do acervo da EBC. O Capítulo 04, *A patrimonialização*, acompanha o processo de construção de defesa dos roteiros de *Em busca da felicidade* frente ao edital, buscando refletir sobre o papel do documento em nosso horizonte social e sobre o próprio conceito de patrimônio e o valor que lhe é atribuído nos dias atuais. Para isso, procuro colocar em diálogo estudos que valorizam a relação entre o documento e os diferentes contextos pelos quais passam em sua existência, e a filosofia da linguagem bakhtiniana, favorecendo uma abordagem discursiva sobre esses artefatos e sobre as possibilidades de eles serem ressignificados como patrimônio.

Assim, pretendo contribuir de alguma forma para a pesquisa em torno de documentos e acervos produzidos a partir do serviço de radiodifusão brasileiro. Estes, cada vez mais, se tornam importantes fontes em construções narrativas sobre o passado não apenas do próprio sistema, mas da história social, política e econômica do país, sendo fundamental a

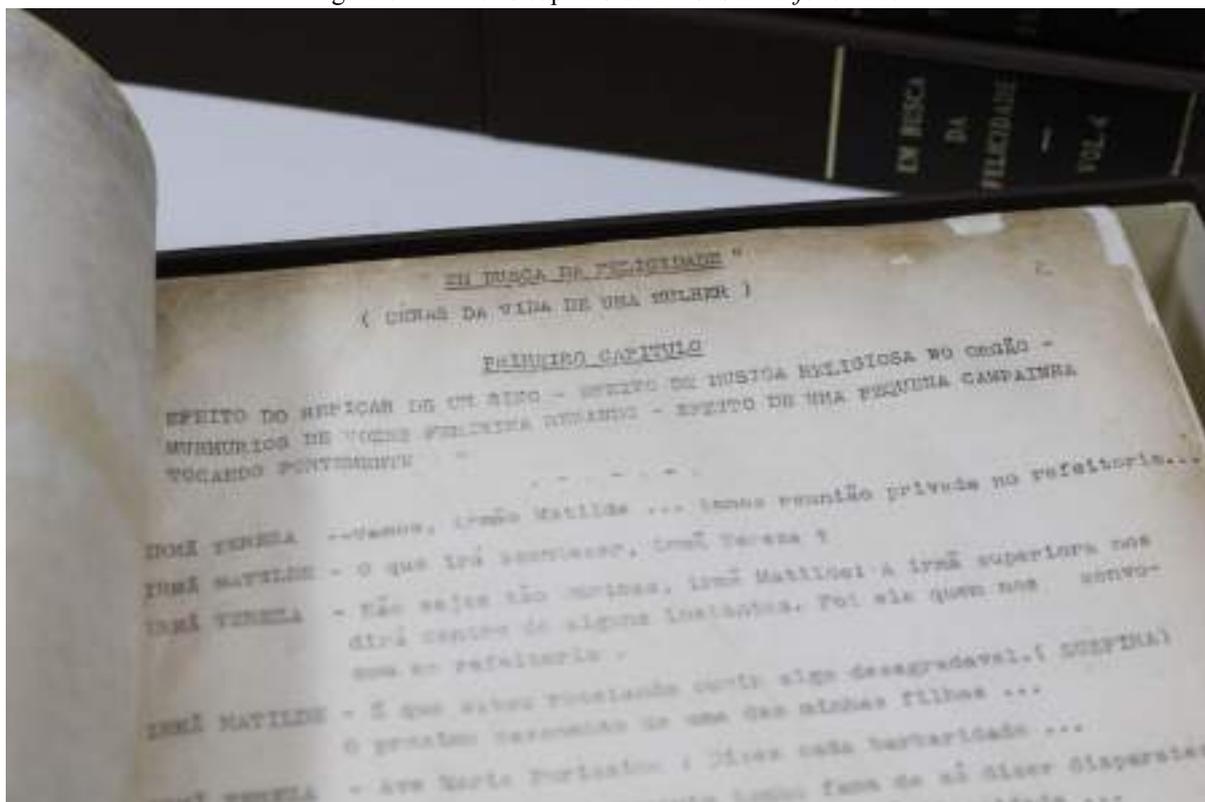
conscientização sobre a preservação e divulgação desses vestígios, algo que essas pesquisas ajudam a consolidar.

Antes de partir para o primeiro capítulo, acho importante trazer alguns pontos sobre o processo de desenvolvimento desta dissertação. Primeiramente, é fundamental explicar que muitas das informações aqui contidas foram obtidas graças à minha atuação como funcionário da EBC, seja através de conversas com a Gerência de Acervo ou com as coordenações que estão sob sua responsabilidade, leituras de documentos ou, ainda, audição de programas radiofônicos. Todo esse acesso se deu com autorização da direção da empresa a partir de solicitação feita junto ao setor de Educação Corporativa em seus respectivos canais. Especificamente no Capítulo 03, uma vez que trata da evolução do acervo da EBC, foi solicitada autorização para utilização de imagens fotográficas que atestassem as afirmações sobre as condições de armazenamento do acervo da empresa nas últimas décadas. A decisão da direção foi pela autorização de uso de imagens fotográficas apenas do atual estado de acondicionamento dos documentos.

No que se refere às citações diretas ao roteiro de *Em busca da felicidade*, mais especificamente no Capítulo 02, procurei ser o mais fiel à maneira como eles foram originalmente escritos, mantendo suas rubricas e disposições dos caracteres e das palavras ou frases, ou seja, o que foi escrito em caixa alta será mantido em caixa alta, o que foi centralizado em relação ao texto, tentei manter visualmente próximo ao que se vê nas páginas do roteiro. Além disso, o leitor deve notar que referencio os trechos do roteiro pela parte a que pertence (*Em busca da felicidade* foi apresentada em duas partes), o número do capítulo e a página. Isso, pois, a cada capítulo, a contagem de páginas se reinicia. Assim, uma citação ao segundo capítulo da primeira parte será referenciada como (Parte 01, Cap. 02, p. 05), indicando que ela se encontra na quinta página deste. Dito isto, convido o leitor e a leitora para, ao virar a página, embarcar no primeiro capítulo da emocionante biografia da primeira radionovela brasileira, *Em busca da felicidade*.

## PARTE 1: DA APOSTA AO FENÔMENO

Figura 01: Primeiro capítulo de *Em busca da felicidade*



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

## CAPÍTULO 01: A APOSTA

A chuva torrencial que caía sobre o Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1924 não foi capaz de impedir a audição de trechos da ópera *Tosca*, irradiados pela Rádio Sociedade em homenagem ao recém-falecido compositor Giacomo Puccini. Com a partitura em mãos e o fone nos ouvidos, o leitor do *Jornal do Brasil* pôde assegurar a exatidão da montagem dirigida pelo maestro Giannetti, que lhe proporcionou uma bela noite de arte e a certeza de que a chuva possibilitou um público ouvinte maior do que o teatro poderia em condições climáticas tão adversas (HOMENAGEM, 1924, p. 16).

Àquela altura, o rádio tomava de assalto a curiosidade e a inventividade de boa parcela da população urbana. Era um símbolo da modernidade ao alcance das mãos, pois os aparelhos receptores podiam ser montados utilizando objetos encontrados em casa ou em lojas que se espalhavam pelas cidades. A montagem dos aparelhos, por sua vez, era ensinada em periódicos e revistas especializadas no assunto.

Um ano antes, os jornais já atestavam as vantagens da telefonia sem fio (TSF). Nesse sentido, algumas matérias dissertavam sobre as maravilhas da TSF para a população, para o governo e para economia local, chegando a debater algumas decisões governamentais sobre o serviço. O jornal *O Imparcial*, no dia 03 de agosto de 1923, criticava decisões tomadas pelas autoridades no sentido do desenvolvimento do novo meio, uma vez que as vantagens oferecidas pela radiotelefonia à sociedade eram indiscutíveis:

todas as pessoas cujas ocupações ou posses não permitam locomover-se de sua residência ao centro da cidade para ouvir, digamos, uma conferência que diretamente interessa a sua profissão, ou para assistir a um concerto, ou a uma ópera, não precisam mais que regular o seu pequeno aparelho, colocar o fone aos ouvidos e ouvir sem nenhum incômodo o que se passa ao longe (A RADIO-TELEPHONIA, 1923, p. 05)

Não se falava em radiodifusão, mas em TSF ou radiotelefonia. A escuta, como podemos perceber em ambos relatos jornalísticos, era auxiliada pelo uso de fones de ouvido, recurso necessário para driblar as limitações técnicas dos aparelhos receptores. Era, portanto, uma escuta solitária, individualizada e dependente do providencial silêncio do entorno para ouvir as transmissões (BARBOSA, 2013, p. 218).

O desenvolvimento do rádio é atravessado por muitas transformações ou, ainda, deslocamentos entre formas de produzir e de consumir que vão se tornando antigas e outras que surgem como novidade, criando maior cumplicidade entre emissoras e ouvintes. Se, inicialmente, a TSF atraía mais a inventividade dos radioamadores, isso se deu, pois havia

conflito entre a popularidade da técnica e o eruditismo do conteúdo transmitido, um entrave para a popularização do meio radiofônico. Renato Murce (1976, p. 19) lembra que “os primeiros anos do rádio foram difíceis: muita música clássica, muita ópera, muita ‘conversa fiada’” e pouco espaço para a música popular e para uma linguagem mais próxima do cotidiano.

Na virada para os anos 1930, a dinâmica se reconfigurou, aproximando-se da imagem mais tradicional do rádio que guardamos na memória graças aos vestígios que chegaram ao nosso tempo. Para Marialva Barbosa (2013, p. 233), devemos considerar como histórico “não apenas aquilo que aconteceu no passado, mas tudo que do passado chega até o presente”. Nesse sentido, a reconstrução de época feita por produções audiovisuais contemporâneas nos ajuda a visualizar como foi a relação entre ouvintes e rádio a partir de sua imagem mais popular: a caixa com alto-falantes em torno do qual as pessoas se reuniam para ouvir, imaginar e comentar.

Uma cena do terceiro episódio da segunda temporada da série *Filhos da Pátria* (TV Globo, 2019) nos ajuda a estruturar a passagem de uma escuta individual para outra coletiva. Na cena em questão, ambientada durante o turbulento período da revolução de 1930, a personagem Maria Teresa, enquanto faz compras na feira, chama atenção de sua empregada, Lucélia, para a aglomeração que se forma próxima a elas. Maria Teresa diz: “Lucélia! Lucélia. Quê que tá acontecendo ali? É outra revolução chegando ou estão distribuindo comida?”, ao passo que Lucélia responde: “É outra revolução sim, dona Maria Teresa. É o rádio! Agora as pessoas ficam querendo ouvir, prestar atenção, saber das notícias...”.

No decorrer da cena, entendemos que a aglomeração se forma em frente a uma janela, em cujo batente se expõe um aparelho de rádio, este encarado pelas pessoas na rua com um misto de espanto e admiração. A partir do ponto de vista de Maria Teresa, a cena prossegue:

LOCUTOR – Senhora dona de casa, saudade do viço de outrora?

M<sup>ra</sup> TERESA – Ah! Eu tenho saudade do viço de outrora.

LOCUTOR – Tenha de volta o brilho e a alegria em poucos minutos! Basta (ruídos de interferência)

M<sup>ra</sup> TERESA – Basta... basta o quê? Quê que ele disse? Você ouviu? Basta o quê? Você ouviu o que ele falou? Basta o quê? Eu preciso demais recuperar o brilho e a alegria de outrora.

No início dos anos 1930, o rádio era, ainda, uma tecnologia acessível para os poucos que tinham condições financeiras para adquiri-la, mas já fazia parte da paisagem da capital federal. Além das vitrines das lojas, que expunham seus aparelhos à venda, muitas casas e estabelecimentos comerciais já os exibiam em funcionamento, atraindo a curiosidade

daqueles ansiosos por essa nova forma de escuta. Daí ser tão significativa a cena destacada, que não apenas verbaliza o desejo de ouvir, mas também a reverberação do que foi ouvido (“Eu tenho saudade do viço de outrora”) e daquilo que, por problemas técnicos, não pode ser ouvido (“Quê que ele disse?”).

Esse desejo de ouvir, tanto quanto reverberar o que foi escutado, é uma fórmula fundamental para a passagem da radiotelefonia para o que conhecemos como radiodifusão. Tal passagem é possível graças ao desenvolvimento de uma linguagem que se apropria das marcas de oralidade que faziam parte do cotidiano das pessoas (BARBOSA, 2013, p. 237) em uma estratégia que simula a conversação (“Senhora dona de casa, saudade do viço de outrora?”).

O desenvolvimento desse vínculo entre rádio e ouvintes se dá concomitante a outras transformações que o meio experimentou nessa passagem entre as décadas de 1920 e 1930. Do ponto de vista estrutural, é possível identificar, ainda, descontinuidades no que diz respeito ao posicionamento mercadológico das estações. Para Ferraretto (2012), elas se caracterizam por cortes ou pontos de ruptura<sup>3</sup> que engendram o deslocamento de uma forma hegemônica de organização das emissoras para outra. Nesse sentido, entende-se que a regulamentação da publicidade nas transmissões radiofônicas, enquanto ponto de ruptura, marcou a passagem de um modelo associativo para outro comercial.

Segundo o autor (2012, p. 10), o modelo associativo coincide com o período de implantação do rádio no Brasil, enquanto o modelo comercial subdivide-se em vários períodos: difusão, segmentação e convergência. Para este estudo, interessa o período apontado como de difusão, definição inspirada no que Richers (apud FERRARETTO, 2012, p. 04) afirma: “*difusão* (...) consiste em espalhar os produtos pelo mercado afora, sem se preocupar com quaisquer diferenças que possam existir entre os compradores em potencial. São os produtos em si, em particular a maneira como eles se diferenciam de outras ofertas semelhantes, que devem se impor ao mercado e assegurar o sucesso da empresa”.

O fato é que o rádio, entre os anos 1920 e 1940, passou por transformações tanto no que diz respeito à forma de consumo quanto na estrutura das emissoras, apontando, dessa maneira, a estreita relação de ambas. Da mesma forma, a oferta de produtos radiofônicos acompanha essas mudanças, desenvolvendo, nesse sentido, uma linguagem típica do rádio.

---

<sup>3</sup> É importante compreender que esses pontos de ruptura assumem uma posição simbólica na transição entre essas distintas formas hegemônicas de organização, uma vez que ambas convivem, em dado momento, simultaneamente – algo que a própria noção de hegemonia sugere. Assim, ao apontar a passagem entre formas hegemônicas, deve-se ter em mente que uma dada forma não deixa de existir no deslocamento para uma nova e que esta já existia enquanto a outra assumia posição de dominância.

A radiodramaturgia se insere nesse cenário, desenvolvendo-se enquanto formato, proporcionando novas formas de consumo junto aos ouvintes e estruturando-se como importante braço das emissoras no intervalo apontado. Esse momento, iniciado em 1923 e prolongado até o início dos anos 1940, é o que proponho abordar neste capítulo, focalizando, especificamente, a produção de radiodramaturgia nas principais emissoras radiofônicas do Rio de Janeiro, então Capital Federal.

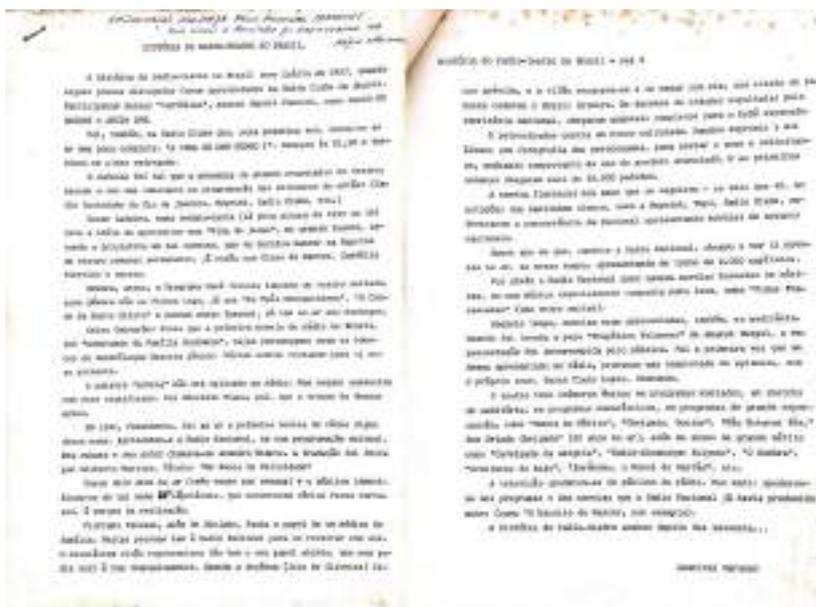
O período proposto prolonga-se até o lançamento de *Em busca da felicidade*, mas compreendo ser importante discuti-lo para entender o início da produção de radionovelas no Brasil. Assim, pretendo pensar as condições que possibilitaram que a PRE-8, em 1941, lançasse um gênero que, apesar do sucesso em outros países latino-americanos, não tinha garantias de ser bem sucedido junto ao público ouvinte brasileiro. Chamo atenção para dois fatores: a consolidação de um modelo comercial de rádio no país, possibilitando a relação das emissoras com o crescente mercado publicitário da época, e o aporte estatal que a Rádio Nacional tinha desde a sua encampação pelo Estado Novo.

A discussão, aqui apresentada, surgiu em minha mente logo após o primeiro contato com os roteiros de *Em busca da felicidade*, evoluindo à medida que tentava determinar seu pioneirismo. Em páginas anteriores, compartilhei com o leitor a dificuldade que encontrei para identificar qual foi a primeira radionovela brasileira e, a fim de confirmar seu título, recorri a pesquisadores do tema. Nessa procura, não apenas confirmei a citada obra como inaugural do gênero no país, mas também tive contato com informações acerca do período anterior a sua estreia.

O lançamento de *Em busca da felicidade*, em 1941, para além de ser um marco inaugural do gênero radionovela, representou mais um capítulo da evolução do radioteatro brasileiro. Isso, porque, quando *Em busca da felicidade* foi ao ar pela primeira vez, a radiodramaturgia já era uma realidade. No início dos anos 1940, as principais emissoras radiofônicas contavam com departamentos voltados para o radioteatro que produziam programas de grande sucesso de audiência. Muito embora não fosse capaz de sobrepujar a esfera dos cantores e cantoras do rádio, a radiodramaturgia tinha seu espaço na programação, com atrações que iam desde pequenos esquetes até grandes peças radiofônicas.

Dessa forma, a discussão sobre a primazia na produção de radiodramaturgia, com diferentes emissoras reivindicando o pioneirismo no formato, não haveria de ser uma novidade. Em um documento datilografado e assinado por Lourival Marques (Figura 02), guardado no acervo da EBC, o antigo produtor da Rádio Nacional tentou resumir a história do radioteatro no Brasil, a partir do seu testemunho.

Figura 02 – Documento sobre o radioteatro brasileiro



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

No texto, Marques afirma que o gênero teve início com a transmissão de poemas dialogados pela Rádio Clube em 1927 e que a mesma estação teria irradiado a primeira peça completa, *A história de Dom Pedro I*: “O sucesso foi tal que a presença de atores recrutados no teatro passou a ser uma constante na programação das emissoras de então” (MARQUES, s.d., p. 01).

Apesar de não haver registro de quando Lourival Marques produziu este documento, sabemos que, já nos anos 1930, a radiodramaturgia foi centro de discussão parecida, discussão essa que nos ajuda a entender a evolução do gênero. O sucesso do radioteatro era tal que, no final daquela década, um período já marcado pela disputa por anunciantes e pelo público ouvinte, surgiu entre emissoras e autores, uma concorrência pelo seu pioneirismo.

### 1.1 Um novo gênero teatral

O jornal *Gazeta de Notícias*, em 1938, publicou artigo intitulado “A quem coube, afinal, a prioridade de radioteatro no Brasil?” (Figura 03). A matéria foi motivada pela polêmica surgida a partir da afirmação de alguns críticos de que o programa *Carioca da Gema*, produzido pela Rádio Nacional naquele mesmo ano, teria sido o grande responsável por firmar o radioteatro no cenário da radiofonia brasileira.

Figura 03 – Página do jornal *Gazeta de Notícias* de 17 mar. 1938



Fonte: Hemeroteca Digital / Biblioteca Nacional

O radialista Gramury foi o responsável por responder à questão lançada no título do artigo e ele o fez através de uma reflexão sobre o desenvolvimento da radiodramaturgia no país, passando pelas primeiras experiências amadoras e pela profissionalização responsável pela consolidação do radioteatro enquanto gênero. Segundo ele, os laços entre teatro e rádio, no Brasil, começaram a se moldar com a transmissão de óperas pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1924, um ano após sua inauguração.

Dois anos antes, no entanto, uma ópera já havia sido transmitida através de ondas sonoras no Brasil. Foi durante a Exposição Internacional do Rio de Janeiro, inaugurada em 07 de setembro de 1922 como parte das celebrações do centenário da independência do país. Na ocasião, a Westinghouse e a Western Electric, duas empresas estadunidenses, promoveram uma demonstração pública da radiotelegrafia em terras brasileiras. Com receptores espalhados pelo espaço dedicado à Exposição e por outros pontos do então Distrito Federal, além de outras cidades como Niterói, Petrópolis e São Paulo, o público ouviu o discurso inaugural do evento, proferido pelo então presidente Epitácio Pessoa (1919-1922) e, mais tarde, a ópera *O Guarani*, que foi executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

À noite, no recinto da exposição, em frente ao Posto Telefônico Público, onde se achava instalado um dos aparelhos de transmissão, foi proporcionado aos visitantes um espetáculo inédito para nós: daquele local, por intermédio do telefone de alto-falante, foi ouvida, por numerosa assistência, a ópera nacional *O Guarani*, como era cantada no Teatro Municipal (A RADIO-TELEPHONIA, 1922, p. 06).

Gramury certamente não fez referência à transmissão da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, pois o interesse dele foi o de apontar a primeira emissora a realizar a transmissão de teatro radiofonizado e, neste caso, a Rádio Sociedade teve a primazia. Afirma ele que “Roquette-Pinto, com aquela visão das coisas belas, grupou em torno do microfone da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRAA), a 29 de dezembro de 1924, uma plêiade de artistas de remarcado valor, apresentando, em primeira audição, uma ópera completa realizada em estúdio de rádio no Brasil” (GRAMURY, 1938, p. 04).

Tratava-se do lançamento do programa *Ópera Rádio*, com a veiculação de uma obra operística de Mascagni, uma ousada empreitada que, para Lupércio Garcia (1935, p. 04), ganhou contornos internacionais. De acordo com ele, “Pela primeira vez no Brasil e no mundo inteiro, foi cantada uma ópera integral num estúdio a 12 de dezembro de 1942<sup>4</sup>. Esse estúdio foi o da Rádio-Rio e a ópera ‘O Amigo Fritz’”.

Já naquela época, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro incentivava os radioamadores a enviarem cartas que dessem informações sobre a transmissão e recepção de sua programação. Essas correspondências nos dão indício da boa aceitação que o *Ópera Rádio* teve já na sua estreia, com vários ouvintes elogiando a iniciativa da emissora e a qualidade da transmissão. O sucesso da experiência fez com que outras edições fossem produzidas, com a irradiação de “La Traviata”, de Verdi, “Stabat Mater”, de Pergolesi, entre outras.

Figura 04 – Carta de ouvinte da Rádio Sociedade



Fonte: Acervo EBC / Rádio Sociedade

<sup>4</sup> Nota-se a divergência de datas apresentadas por Gramury e Lupércio Garcia. O *Jornal do Brasil*, em 12 de dezembro de 1924, anunciava: “Realiza-se hoje a estreia da Ópera-Rádio, às 20 horas, no estúdio da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, à Avenida das Nações, com ópera de Pietro Mascagni ‘L’Amico Fritz’”, estando correta, portanto, a data apontada por Garcia.

Cabe, aqui, uma reflexão sobre o sucesso dessas irradiações: seriam as obras apresentadas apreciadas enquanto espetáculo teatral radiofonizado ou como experiência musical simplesmente? A segunda edição do *Ópera Rádio*, a mesma que foi elogiada pela matéria do *Jornal do Brasil* que abre este capítulo e pela carta destacada acima (Figura 04), esta enviada para a emissora um dia após a transmissão de 29 de dezembro de 1924, pode nos ajudar a compreender essa questão.

Lembremos que, na ocasião, foi promovida uma homenagem a Giacomo Puccini, que recentemente havia falecido. No programa, em vez da irradiação de uma ópera completa, foi apresentado um conjunto de obras de autoria do compositor italiano, o que pode apontar o consumo do programa enquanto atração do gênero musical. Além disso, deve-se lembrar que as óperas apresentadas eram cantadas, em sua grande maioria, em italiano, favorecendo a sua apreciação mais como obra musical do que como obra teatral dada a questão do idioma.

O importante, no entanto, é ressaltar que o modelo utilizado para essas transmissões seria aquele adotado para irradiação de outras peças teatrais. Um único microfone era ligado em meio a vários atores ou cantores (no caso das óperas, junta-se a eles toda a orquestra) que encenavam a obra teatral tal como eram apresentadas nas salas de teatro. Dessa forma foi montada e transmitida, em julho de 1925, aquela que Lupércio Garcia (1935, p. 04) aponta como sendo a primeira peça teatral (acrescenta-se o fato dela, diferentemente do gênero operístico, não ser musicada) a ser radiofonizada no Brasil.

A peça intitulava-se *A ceia dos cardeais* e, muito embora, nos faltem vestígios sobre a sua transmissão, uma nota publicada pelo jornal *Diário Carioca* (UM GÊNERO, 1929, p. 07) sobre o início do radioteatro em São Paulo traz pistas sobre como eram feitas e compreendidas as irradiações de peças teatrais naquela época.

Trata-se de um gênero (?), já usado em muitas estações radiotelefônicas dos Estados Unidos. É uma modalidade de teatro ainda desconhecido em São Paulo e quiçá no Brasil. Basta dizer que poucas peças teatrais poderão ter efeito representada nos microfones de uma estação de rádio. As peças apropriadas para isso deverão ser modelos de declamação como “A ceia dos cardeais” e outras obras dialogadas com arte e com emoção. Hoje às 21 ½ horas, São Paulo irá ouvir pela primeira vez, por meio das ondas radiotelefônicas, um espetáculo sem ver o palco e os artistas.

Observa-se que, além de utilizar um ponto de interrogação entre parênteses para questionar a afirmação de se tratar de um novo gênero, o autor da nota cita “uma modalidade de teatro” caracterizada pela impossibilidade de o público ver o palco e os artistas. Esta, inclusive, é uma peculiaridade ressaltada por muitos que se referiam a esses espetáculos como “teatros cegos” – falaremos mais sobre essa definição no próximo capítulo. Ademais, é

notório que, para o jornalista, as peças que melhor se adequavam a essa empreitada eram aquelas cuja força concentrava-se no diálogo e não na *mise-en-scène*, uma particularidade entendida como fundamental, tendo em vista a ausência de qualquer elemento visual. O que se percebe, portanto é que o radioteatro da época era compreendido, de um modo geral, como o que podemos chamar, a partir da reflexão de Gramury (1938, p. 04), de “teatro no rádio”: uma peça teatral que era veiculada pelo meio radiofônico.

Essa modalidade foi alvo de muitas críticas, principalmente pelo fato de a ausência de todo o aparato visual prejudicar a plena apreciação da obra teatral. Mesmo as irradiações realizadas diretamente dos teatros causavam estranheza não apenas para os ouvintes, mas também para o público presente nas salas:

A comédia representada para o público que estava no teatro tomava através do alto-falante, uma recitação incongruente nas tonalidades de voz, feita de gritos que nada tinha que ver com o caso, de palavras pronunciadas tão baixinho que a gente não as ouvia, de berros entre o monstruoso e o ridículo (...) Além de que mesmo as palavras da comédia teatral supunham a compreensão e força expressiva não somente da dicção mas, além disto, na mímica dos atores e na *mise-en-scène*, que ambientava a vida das personagens – tudo coisas que o público do teatro podia ver no palco e que mesmo o simples leitor da peça podia achar nas didascálias. O coitado do ouvinte do rádio, pelo contrário, não via coisa alguma; ouvia palavras, mas nem sempre estava certo de quem estivesse a pronunciá-las e a quais personagens eram dirigidas dentre as que se imaginavam estar na cena (SILVA, 1937, p. 02)

É importante pontuar que aqueles primeiros anos do teatro no rádio refletem as próprias condições de produção das emissoras radiofônicas da época. Naquele momento de implantação do rádio (FERRARETTO, 2012, p. 08), predominava o modelo associativo evidenciado nos próprios nomes das emissoras, tais quais Rádio Sociedade e Rádio Clube. A principal ou, até mesmo, a única fonte de renda desses grupos eram as taxas de associação e as mensalidades dos associados que, quando ficavam inadimplentes, acarretavam sérias dificuldades às emissoras.

Além disso, os altos custos para se adquirir aparelhos receptores mais modernos fizeram da radiotelefonía “um passatempo da elite em uma sociedade que começava a se urbanizar” (FERRARETTO, 2001, p. 99). Acrescenta-se que, esse contexto de modernização vivenciado pelo Brasil – em especial no Rio de Janeiro, capital federal –, no qual o advento do rádio se insere, é acompanhado por um princípio cultural e educativo alinhado a valores elitistas. O rádio era, portanto, uma tecnologia de acesso limitado a uma parcela da sociedade, difusora de conteúdos classistas, além de ser um meio dependente economicamente dessa elite.

As transmissões refletem exatamente essas condições, produzindo de forma amadora uma programação voltada para essa audiência. Assim, para proporcionar uma programação musical, as emissoras, muitas vezes, apelavam para empréstimos de ouvintes que, enviando discos, recebiam, no ar, agradecimentos dos locutores. O radiojornalismo, por sua vez, limitava-se à leitura das principais manchetes dos jornais ou, no máximo, a comentários feitos a partir dessas leituras. O frágil modelo gerencial das emissoras impunha limitações técnicas, fazendo com que o rádio ficasse carente de uma linguagem própria, prevalecendo a forte dependência de outras linguagens.

No caso do radioteatro, isso se deu com a já citada preferência por obras declamadas, mas também com a falta de preocupação com a ambientação cênica, a sonoplastia, a trilha sonora e com a ausência de profissionalização dos envolvidos. As peças irradiadas não eram sequer concebidas como obras radiofônicas e, quando eram, esbarravam na falta de condições técnicas para a sua execução, gerando desapontamento até para os profissionais do ramo.

Paulo de Magalhães (1938, p. 04), importante figura da época, chegou a declarar: “Havia boa vontade de nossa parte... mas também havia ‘um microfone’ para todos os intérpretes que se amontoavam e se acotovelavam para arranjar sua ‘falazinha’ em atitudes difíceis para a pitoresca ginástica ‘micro-sueco-fônica’ (...) Cansei. Parei. E repeti: ‘Tá bom... deixa’”.

Desprovido de condições ideais para a realização dos anseios dos artistas, a radiodramaturgia não se mostrava atrativa e, muito provavelmente, teria se mantido à sombra da programação das emissoras na década de 1930 caso o modelo de rádio brasileiro não fosse reformulado em prol de seu desenvolvimento.

## **1.2 O rádio se torna um negócio**

Não podemos perder de vista que a evolução do rádio no Brasil está atrelada a um projeto nacional de inserção do país na modernidade. Não à toa, várias legislações formuladas no período da Primeira República (1889-1930) vinculam a radiotelefonía ao Estado, apontando-a como assunto de interesse da nação. O Decreto nº 3.296, de 10 de julho de 1917, firma em seu primeiro artigo que o serviço de radiotelefonía, ou telefonía sem fio, “no território e nas águas territoriais brasileiras é de exclusiva competência do Governo Federal” (BRASIL, 1917).

Tal entendimento perdurará em legislações posteriores, destacando-se o Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931, que afirma que “Os serviços de radiocomunicação no território, nas águas territoriais e no espaço aéreo nacionais são de exclusiva competência da União” (BRASIL, 1931), além de determinar que o serviço de radiodifusão é considerado de interesse nacional e de finalidade educacional. O Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932 praticamente replicou a determinação do ano anterior: “São de exclusiva competência da União os serviços de radiocomunicação no território, nas águas territoriais e no espaço aéreo nacionais, ficando sob sua imediata dependência toda e qualquer legislação sobre os mesmos serviços” (BRASIL, 1932).

Uma vez tão vinculado ao governo federal, o rádio, no Brasil, acompanhou todo o turbilhão político pelo qual o país passou em meio ao processo de sua modernização conservadora. Dessa forma, além das já citadas condições técnicas e comerciais de sua implantação, as crises políticas também tiveram efeitos no desenvolvimento da radiodifusão brasileira.

Podemos conjecturar que o desenvolvimento do rádio brasileiro, no período anterior à década de 1930, foi freado não só por razões de ordem técnica, mas, também, pela turbulenta conjuntura política – entremeada por constantes declarações de estado de sítio –, na qual o rádio poderia vir a se tornar um perigoso veículo de comunicação, de divulgação dos acontecimentos e das ideias. Logo, para evitar tal perigo, o governo não só proíbe a atuação jornalística, como dificulta a própria sobrevivência econômica do rádio. (CALABRE, 2006, p. 43).

Ao longo dos anos 1920, conforme aponta Marco Aurélio Vannuchi (2021, p. 25), duas crises atingiram o regime oligárquico-liberal brasileiro. Mostravam-se insatisfeitas tanto as oligarquias marginalizadas pelo poder político, quanto as camadas sociais médias e as classes trabalhadoras não contempladas em suas demandas.

Além disso, somavam-se as adversidades enfrentadas pela oligarquia cafeeira diante da concorrência do mercado externo. Este cenário foi, segundo Jesús Martín-Barbero (2015, p. 217) comum no contexto de incorporação dos países latino-americanos, como o Brasil, à modernidade, passando pelo estabelecimento de mercados internos que, por sua vez, precisaram adequar-se às exigências do mercado internacional, revelando a desigualdade a partir da qual se escora o capitalismo liberal para se desenvolver.

No sentido de sanar as adversidades, o governo tomou medidas a fim de sustentar o preço do café, mas o resultado foi o agravamento das insatisfações “da burguesia não exploradora (preterida na distribuição dos recursos públicos) e dos setores médios e operários, atingidos pela elevação do custo de vida (causado, em parte, pela política de

manutenção do preço do café)” (VANNUCHI, 2021, p. 25). O contexto possibilitou o fortalecimento das críticas ao liberalismo político-econômico levado adiante pelas camadas oligárquicas hegemônicas do país.

Segundo Ângela de Castro Gomes (2005), o movimento antiliberal enxergava nesse modelo vigente no Brasil um deslocamento das reais potencialidades da nação em favorecimento da classe detentora do poder político. Para intelectuais como Oliveira Viana, Francisco Campos e Azevedo Amaral, vinculados à vertente do pensamento autoritário, o liberalismo importado de uma Europa vista como ideal civilizatório ignorou as particularidades sociais do Brasil, afastando o homem comum de seu verdadeiro papel como cidadão. Além disso, ancorada no direito ao voto, a democracia liberal vendia a ideia de que todos os cidadãos eram iguais, algo que a realidade prática, marcada por profundas desigualdades, desmentia radicalmente. Assim, esse movimento enxergava no modelo vigente no Brasil, caracterizado pelo partidarismo e pela existência de um parlamento, como uma grande ficção.

a ideia de igualdade liberal, fundada na equidade política do indivíduo-cidadão portador de opinião/voto, foi contestada pela desigualdade natural dos seres humanos que, justamente por isso, não podiam ser tratados da mesma maneira pelo Estado e pela lei. Esse cidadão liberal, definido como possível, mas, no caso do Brasil, inexistente, era uma ficção, como eram os procedimentos a ele associados: eleições, partidos, parlamento, etc. (GOMES, 2005, p. 108)

Em paralelo às críticas, parte da intelectualidade de então buscou arquitetar uma nova estrutura institucional para o Estado, a qual, a fim de superar o “artificialismo político” (GOMES, 2005, p. 109), precisava centralizar o poder e direcionar-se à nacionalização do país e, enfim, à sua modernização. Essa reconfiguração do poder político é resultado da emergência de um novo nacionalismo baseado na ideia de *cultura nacional*, que incorpora a ideia de povo, convergindo as particularidades regionais no desejo de participar do “sentimento nacional” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 221). Nesse sentido, o fortalecimento de um poder central destaca-se no intuito de unificar, uniformizar e homogeneizar essa diversidade presente no país.

No Brasil, o fortalecimento do Estado possui uma peculiaridade. A derrocada da oligarquia cafeeira não foi seguida pela substituição por outro grupo social capaz de assumir posição hegemônica no país. Dessa forma, o ambiente que se configurou possibilitou a instituição de um Estado de compromisso dotado de certa autonomia “que garantiu ao poder central avançar sua jurisdição sobre os poderes estaduais, a economia e a sociedade e dotou-lhe de um aparato burocrático administrativo bastante ampliado” (VANNUCHI, 2021,

p. 26). A figura de Getúlio Vargas emergiu, nesse contexto, como personalização desse aparato ao mesmo tempo que atendeu ao tradicionalismo patriarcal da formação social brasileira (GOMES, 2005, p. 115).

Do seu gabinete foram assinados, em 1931 e 1932, os já citados decretos que regulamentaram o serviço de radiodifusão no país. O segundo, o Decreto nº 21.111, mesmo mantendo os mecanismos de controle do Estado sobre o serviço, representou uma profunda revolução para o meio radiofônico, já que, em seu artigo 73, ele determina que “Durante a execução dos programas é permitida a propaganda comercial, por meio de dissertações proferidas de maneira concisa, clara e conveniente à apreciação dos ouvintes” (BRASIL, 1932). Estruturou-se, ali, um modelo comercial de rádio.

O rádio brasileiro estava enfraquecido, se comparado com o rádio nos Estados Unidos e na Europa e até mesmo na América Latina, como Cuba e Argentina, bem à frente do Brasil na corrida da radiodifusão. Como não possuía recursos para criar, em curto prazo, um sistema estatal de radiodifusão e como a expansão do rádio nos países vizinhos, na Argentina em especial, acontecia em ritmo veloz, não restou ao presidente alternativa além da implantação do sistema comercial, até mesmo para não perder o controle das frequências de rádio na região (McCANN apud MOREIRA, 2004, p. 118)

Se antes a proibição dos reclames e as crises políticas em marcha no país impuseram o amadorismo ao rádio brasileiro, o fortalecimento do Estado e a liberação da publicidade promoveram importantes transformações no processo de produção e de consumo do meio. A partir de então, consolidou-se a hegemonia do modelo comercial, que se mostrou conveniente tanto para os empresários vinculados a esse novo mercado quanto para a ordem política em vigência no país, como veremos mais adiante.

O país, então, testemunhou um *boom* na criação de emissoras, saltando de zero, no biênio 1929/1930, para quinze em 1934 (CALABRE, 2002, p. 15). A receita proveniente da publicidade garantiu, ainda, a modernização dos transmissores e dos estúdios, a profissionalização de cantores, atores, locutores, escritores, músicos e técnicos de som, que passaram a ser contratados pelas rádios.

Por outro lado, mesmo com a investida em um modelo comercial de radiodifusão, tanto o governo quanto as forças opositoras não deixaram de usar o rádio com finalidades políticas. Nesse sentido, o episódio da Revolução Constitucionalista de São Paulo é significativo. A Rádio Record da capital paulista, representada principalmente pela figura de César Ladeira, foi porta-voz do levante em irradiações que eram retransmitidas na capital federal, comprovando o poder de engajamento promovido pelo meio radiofônico apesar da censura imposta pelas forças governistas.

O rádio da capital do país e dos outros estados foram “arrolhados” pela censura. Não se podia dizer coisa alguma que não fosse favorável às chamadas “hostes legalistas” (nem tão legalistas como se julgam...). Só podíamos ouvir em aparelhos de ondas curtas, altas horas da noite, uma voz paulistana que narra a realidade dos fatos. Era um prazer ouvir aquela voz. Não só pelo que transmitia, como, e principalmente, por se tratar de uma voz de timbre privilegiado, como se não ouvira antes. Era a voz de um jovem jornalista. Ocupava o microfone da rede paulista de comunicações quase que durante a noite inteira. E nos punha a par do que, de fato, vinha acontecendo. Era a voz de Cesar Ladeira (MURCE, 1976, p. 36).

A revolta paulistana, muito embora tenha sido contida pelas forças nacionais, resultou na promulgação da Constituição de 1934, cujas bases mantinham fortes ligações com o sistema liberal. Por outro lado, o movimento constitucionalista e seu aporte radiofônico fez com que o regime compreendesse de vez que a “radiodifusão serve para consolidar uma unidade nacional necessária à modernização do país e para reforçar a conciliação entre as diversas classes sociais” (FERRARETTO, 2001, p. 107). Essa perspectiva servirá de base para que o Executivo utilize o rádio de forma político-ideológica, criando, em 1935, o *Programa Nacional*, mais tarde rebatizado como *Hora do Brasil*, com o intuito de divulgar as realizações do governo.

O rádio, à época, já se popularizava com a chegada de receptores mais baratos e com as possibilidades abertas pela entrada de verbas provenientes da publicidade. Dessa forma, a programação começava a deixar de ser amplamente elitista e a dar espaço para conteúdos populares. No processo evolutivo do rádio brasileiro, tomou parte importante o radioteatro, gênero que, profundamente dependente da linguagem teatral nos primeiros dez anos de radiodifusão regular, despertou potencialidades próprias e um enorme êxito a partir dos anos 1930.

### 1.3 Um novo gênero radiofônico

A radiodramaturgia, acompanhando a evolução do rádio, passou do status de *teatro no rádio* para o de *teatro radiofônico*, ou seja, para a produção e execução de obras idealizadas ou adaptadas para o meio. Em seu depoimento à *Gazeta de Notícias*, Gramury (1938, p. 04) aponta o marco dessa transformação.

Com o progresso do rádio, foi sendo desenvolvido o espírito de observação dos autores e os recursos da técnica radiofônica foram convenientemente utilizados com êxito notável.

Assim, evoluindo do teatro no rádio para o teatro radiofônico, Lamartine Babo, em 1931, apresentou na PRAK (Mayrink Veiga) com enorme sucesso, a “Família Radiante”, espetáculo que pode ser considerado como um primor de censo radiofônico.

Importante pontuar que o renomado radialista, mais uma vez, equivocou-se ao determinar a data de estreia do esquete. O jornal *Diário de Notícias* publicou, em 1º de abril, nota de Lamartine Babo em que ele escreve: “É finalmente hoje o grandioso espetáculo que será realizado nos estúdios da Mayrink Veiga (...) Será levado ao microfone, a peça em 1 ato e 1 cena: ‘Uma família radiante’... isto é... uma família que tem rádio em casa!” (PROGRAMAS, 1932, p. 05). O esquete fez grande sucesso, muito em função do elenco, o qual contava com Carmen Miranda além do próprio Lamartine, e acabou sendo reapresentado dias depois a pedido dos ouvintes.

No mesmo ano, o próprio Gramury lançou na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro o que ele aponta como sendo “a primeira opereta escrita especialmente para o rádio, com a observância de toda a técnica própria, conjugação de ruídos externos, etc” (GRAMURY, 1938, p. 04). Tratava-se de *A lenda do lago*, outra obra cujo sucesso possibilitou a sua reapresentação em diferentes ocasiões, inclusive em outras emissoras.

Observa-se que o radialista, ao falar de uma “observância de toda técnica própria”, aponta para uma emancipação estética da radiodramaturgia, marcada principalmente pelo fim da dependência de um narrador marcando a passagem de um ambiente para outro ou indicando a presença de personagens em cena.

nos primeiros dramas radiofônicos, as passagens eram feitas mediante uma narração, de maneira tal que cada cena parecia a ilustração dialogada de um texto narrativo. Mas pode-se dizer que desde 1930, mais ou menos, todas as passagens de cena são feitas sem intervenção de “historiadores”, ou speaker, mas diretamente em pura matéria auditiva tirada de ambiente mesmo em que as personagens devem viver, seja muito naturalmente através das palavras que elas pronunciam, seja caracterizando sonoramente os ambientes, recorrendo-se também aos mais variados meios (evanescências sonoras, toques de metrônomo, etc... assim como no cinema as evanescências visíveis, as lancetas do relógio para indicar a passagem do tempo, etc)... (SILVA, 1937, p. 02)

Esse elemento estético, importante na construção da ambientação cênica, somado à preocupação dos autores na elaboração de textos que não apenas levavam em conta, mas exploravam a condição do ouvinte, munido apenas da audição e da imaginação, proporcionaram maior dinamismo ao radioteatro e podem explicar o sucesso que as obras passaram a experimentar a partir da década de 1930.

Nesse período de difusão (FERRARETTO, 2012, p. 10) do rádio brasileiro, marcado por uma programação que trabalha seu conteúdo a partir do gosto médio de um público ainda não segmentado, pode ter aberto espaço para tentativas ousadas que poderiam ou não se consolidar como atração fixa das emissoras em experimentações cujo objetivo principal era o

retorno financeiro e uma figura que, talvez, represente melhor a natureza ousada desse momento é a de Ademar Casé.

O programa *Casé*, lançado em 1932, pela Rádio Philips, foi um dos maiores sucessos do rádio carioca, tendo, ainda, desembarcado, ao longo da década, na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Rádio Transmissora e Rádio Ipanema até chegar, no início dos anos 1940, à Rádio Mayrink Veiga, onde viveu seu momento áureo.

Casé foi um grande desbravador do rádio brasileiro, trazendo profundas inovações para o meio a partir do contato que tinha com as transmissões da BBC de Londres e de emissoras estadunidenses. Sua contribuição para a relação entre rádio e patrocinador, através da veiculação de reclames criativos e, pela primeira vez no Brasil, de *jingles*, foi fundamental para a consolidação do modelo comercial em vigência.

A atração, de quatro horas de duração, era transmitida aos domingos em duas partes, sendo a primeira voltada para a música popular e a segunda à música de concerto. A baixa audiência percebida na segunda parte levou seu idealizador a fazer adaptações, ampliando a participação da música popular, como o próprio Ademar Casé lembrou em depoimento para a Rádio MEC.

Eu quero um programa regional de oito às dez horas e o de câmara de dez à meia-noite. Resultado: no programa regional, os telefones não paravam de tocar (...) quando entrou a parte de câmara, o telefone emudeceu, ficou mudo! Então, eu concluí que ninguém estava ouvindo aquele troço. Então não é negócio. Comercialmente não é negócio para mim. Então passei a usar todo regional... (RÁDIO MEC, s.d.)

Além de ampliar a janela para a programação regional, Ademar Casé inseriu novos quadros ao programa, dentre os quais o radioteatro se fez presente. Rafael Casé (1995, p. 77), neto do apresentador, lembra que “A ideia de radioteatralizar textos famosos nasceu de uma conversa entre Ademar e o ator Sadi Cabral. A primeira peça teria que ser marcante, e o texto escolhido foi o de ‘Os Miseráveis’, de Victor Hugo. Porém, como ficava muito longo desenvolver toda a peça em um só programa, os dois entenderam que seria melhor dividi-la em capítulos de meia-hora”.

O sucesso que a adaptação da obra de Victor Hugo alcançou faria com que o radioteatro virasse atração fixa do programa *Casé* em um quadro batizado *Ribalta do Espaço*, o primeiro de vários outros que ganharam atenção dos ouvintes como *Dona História, com licença...*, voltado para o humor, *Teatro Scherlock*, adaptando histórias do famoso detetive criado por Conan Doyle, e *Teatro Policial*, os dois últimos voltados para contos policiais.

Outra importante contribuição para o desenvolvimento da radiodramaturgia no Brasil veio da mesma Mayrink Veiga.

Anos após o desapontamento com o radioteatro no país, Paulo de Magalhães recebeu novo convite para produzir teatro radiofônico. Àquela altura, já no ano de 1937, a Mayrink Veiga passara por uma reforma que aumentou a potência de transmissão, modernizou suas instalações e trouxe para a emissora importantes nomes da radiofonia, dos quais destaca-se César Ladeira. Seria dele o convite para que Paulo de Magalhães adaptasse uma peça própria para a estreia de um novo programa de radioteatro.

A peça chamava-se *Saudade*, mas a experiência anterior levou o autor a impor algumas condições para sua participação na empreitada: a utilização de mais de um microfone e de atores contratados e remunerados. A aprovação de Ladeira possibilitou o nascimento do *Teatro pelos Ares*. O programa, de início uma experiência da emissora, revelou-se um grande sucesso, tornando-se a menina dos olhos de César Ladeira. Tratava-se de uma atração semanal que apresentava peças originalmente concebidas para o rádio ou clássicos adaptados para o meio. Seu êxito foi estrondoso a ponto de Paulo de Magalhães (1938, p. 05) considerá-lo “o programa de maior sucesso do broadcasting brasileiro em todos os tempos”.

Não se pode ignorar o impacto que a modernização da Mayrink Veiga, possível após a entrada da receita proveniente da publicidade, teve na produção de radioteatro, gênero este que despontava como aquele de maior evolução da época. Espínola Veiga (1937, p. 04), em crônica publicada pelo *Diário de Notícias*, afirma: “Com pouca dúvida, o melhor aperfeiçoamento das nossas irradiações nestes últimos meses, é o teatro pelo rádio, na sua nova modalidade de maior extensão. Nele, a Mayrink Veiga leva a palma. Seu ‘Teatro pelos Ares’ avulta entre os congêneres. Avulta, sobretudo, pelo arrojo das iniciativas e desassombro das inovações”.

O êxito foi tanto, que, meses depois, a recém-inaugurada Rádio Nacional do Rio de Janeiro lançou o *Teatro em Casa*, programa que também chamou atenção da imprensa da época pelo seu caráter inovador e original. O que a dupla *Teatro pelos Ares* e *Teatro em Casa* trazem de inovação, para além dos aspectos estéticos, é a consolidação do radioteatro na programação das emissoras. Não se tratavam mais de irradiações especiais e ocasionais, mas de programas semanais (o primeiro às quintas e o outro às sextas) com lugar cativo na lista de atrações radiofônicas, fator que, aliado à boa audiência e, por consequência, ao retorno financeiro com patrocínios, proporcionou investimentos no gênero. A importância desses programas foi tanta, que Gramury (1938, p. 04), já naquela época, decretou:

Qualquer trabalho que pretendesse estudar os episódios de radioteatro no Brasil, ficaria evidentemente incompleto, se não incluísse como preciosa colaboração, primeiramente e por forma destacada, o trabalho de César Ladeira e Plácido Ferreira, na Rádio Mayrink Veiga, a partir de 1937, com o Teatro pelos Ares e, posteriormente, por Celso Guimarães, na Rádio Nacional com o Teatro em Casa.

No ano seguinte às estreias do *Teatro pelos Ares* e do *Teatro em casa*, dá-se a grande polêmica motivadora do depoimento de Gramury. Em fevereiro de 1938, a Rádio Nacional lançava, com muito sucesso, o radioteatro *Carioca da Gema*, de autoria de Geysa Boscoli e Jorge Murad. A obra, um especial carnavalesco, foi apontada pela imprensa como um divisor de águas no gênero – marco da passagem do teatro no rádio para o teatro radiofônico –, causando grande debate na época sobre os verdadeiros pioneiros da radiodramaturgia no Brasil. Como vimos, no momento de lançamento do especial *Carioca da Gema*, o radioteatro já gozava de muita respeitabilidade junto aos ouvintes e patrocinadores. O próprio Geysa Boscoli, em depoimento ao jornal *Gazeta de Notícias*, um dia após o texto de Gramury ser publicado pelo mesmo veículo, buscou esclarecer a polêmica.

Não pretendo nem jamais pretendi chamar a mim a paternidade do radioteatro. Houve, sim, intencional confusão em torno do meu trabalho, porque o meu distinto colega Bandeira Duarte, de “O Globo”, teve o desassombro de dizer que “Carioca da Gema” era a primeira iniciativa séria de radioteatro, pois eu não me dera ao comodismo de levar o teatro para o microfone, mas sim de fazer teatro para o microfone, substituindo os efeitos da visão pelos da audição. (BOSCOLI, 1938, p. 04)

A grande inovação de *Carioca da Gema* foi ser, segundo seu autor, a primeira experiência de rádio-revista no Brasil. Boscoli e Murad adaptaram para a estética radiofônica o teatro de revista, muito popular na época, produzindo uma obra carregada de músicas e sátiras do cotidiano, características fundamentais do gênero teatral que lhe serviu de base.

Como se percebe, a evolução vivenciada pelo rádio nos anos 1930, aliada ao desejo criativo de artistas diversos, possibilitou o desenvolvimento do radioteatro, sua consolidação enquanto gênero e sua popularização junto à audiência. A radiodramaturgia evoluiu em termos técnicos e estéticos e lançou-se em diferentes gêneros dramáticos como humor, romance, mistério, e em variadas durações – desde esquetes curtas até peças de uma hora, ou obras divididas em poucos capítulos. O sucesso dessas atrações acabou por atrair mais patrocínio, levando as emissoras a organizarem departamentos de radioteatro, o que indica o papel importante que o teatro radiofônico conquistou dentro da programação e na distribuição de verbas. Não demoraria para o radioteatro dar seu maior salto, projetando-se para a liderança entre as atrações das rádios e repousando em um lugar mais que especial no gosto dos ouvintes.

#### 1.4 A Rádio Nacional nos braços do governo

Em 11 de novembro de 1937, os principais jornais do Rio de Janeiro estamparam a foto de Getúlio Vargas diante do microfone do Departamento Nacional de Propaganda enquanto dirigia-se à nação (Figura 05). No dia anterior, o presidente foi ao rádio para anunciar a promulgação de uma nova constituição que simbolizava o início de um novo regime no país, conhecido como Estado Novo. Tratava-se, segundo Vargas, de uma resposta radical e necessária para “as exigências do momento histórico e as solicitações do interesse coletivo” (COMO, 1937, p. 01).

Para os ideólogos da Era Vargas, os já citados Oliveira Viana, Azevedo Amaral, Francisco Campos, a ruptura proposta em novembro de 1937 foi, na verdade, a consolidação do projeto iniciado sete anos antes com a Revolução de 1930, esta vista como “marco divisório entre o idealismo utópico da velha República e a construção de um novo Brasil” (ABREU e ALBERNAZ, 2021, p. 52), e que só se completaria com o Estado Novo. Nesse meio tempo, no entanto, o rumo de uma “democracia social” voltada para os interesses coletivos foi “perturbado pelos descaminhos do liberalismo constitucional dos anos 31/34”, configurando-se “o período que vai até o golpe de novembro como um interregno à consecução do projeto de fundação do novo Estado” (GOMES, 1982, p. 118).

Figura 05 – Capa do jornal *Diário de Notícias* de 11 nov. 1937



Fonte: Hemeroteca Digital / Biblioteca Nacional

Em novembro de 1937, Vargas apontou, em seu discurso, que as campanhas para a sua substituição evidenciaram as falhas do sistema democrático liberal e representativo, afirmando que a “Constituição [de 1934] estava, evidentemente, antedatada em relação ao

espírito do tempo” (COMO, 1937, p. 02). Definindo as eleições que se aproximavam como uma ameaça, tendo em vista estar o eleitorado colocado entre os perigos do caudilhismo e de formações partidárias sistematicamente agressivas, o presidente indicou o risco de uma guerra civil em território nacional. Ainda segundo ele, a constituição vigente no país criava constrangimentos à ação estatal no que se referia ao combate a essa ameaça. A fim de enfrentar o que ele definiu como caos instalado no Brasil, restava apenas uma alternativa: instaurar “um regime forte, de paz, de justiça e de trabalho” (COMO, 1937, p. 02).

A proposta apresentada por Vargas foi, em suma, a de uma nova ordem, uma nova concepção política, chamada por ele de “democracia social”. Nela, o cidadão “não mais se definiria pela posse de direitos civis e políticos, mas justamente pela posse de direitos sociais” (GOMES, 1982, p. 127). Para o seu sucesso, no entanto, foi necessário afirmá-la e legitimá-la junto a uma sociedade que já marchava para a urbanidade e a massificação.

Jesús Martín-Barbero (2015, p. 224-250) lembra que esse fenômeno de massificação foi bem evidente nos anos 1930, quando o crescimento demográfico dos centros urbanos, o êxodo rural e as novas ofertas de trabalho levaram à hibridização das classes populares, interessadas nos benefícios simbolizados pela cidade. Resultou daí uma reorganização dos grupos sociais que afetou principalmente as classes pequeno-burguesas, absorvidas pela massa, e as classes populares, que perceberam nesse processo não apenas “sua possibilidade de sobrevivência física, como também sua possibilidade de acesso e ascensão cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 227).

Nesse sentido, compreende-se que, naquele momento, o Estado Novo necessitava encontrar meios para alcançar uma sociedade que já se configurava como complexa, uma dinâmica que o pensamento de Antonio Gramsci, falecido poucos meses antes de Vargas proferir seu discurso, pode ajudar a entender. Para o pensador italiano, o Estado não deve ser compreendido apenas em sua dimensão política, mas ampliado no que ele denomina sociedade civil e no equilíbrio entre essas duas dimensões. Gramsci entende o Estado não apenas pelo seu poder coercitivo, os aparelhos repressivos, mas principalmente pela sua capacidade de articulação junto ao que ele chama de aparelhos privados de hegemonia, ou seja, “os organismos de participação política aos quais se adere voluntariamente (e, por isso, são ‘privados’) e que não se caracterizam pelo uso da repressão” (COUTINHO, 1989, p. 76).

Na prática, o que se observa é não ser possível que um projeto hegemônico de poder se concretize ou se mantenha sem aliar-se a aparelhos privados de hegemonia na busca de consenso para as suas ações e decisões. Em um movimento, denominado por Gramsci como guerra de posição, as classes buscariam exercer essa hegemonia angariando aliados capazes

de disseminar e legitimar seus projetos ideológicos em troca de concessões em favor de demandas provenientes deles. Esses aliados, ou seja, os aparelhos privados de hegemonia, correspondem aos sindicatos, aos partidos políticos, à igreja, às escolas e à mídia, entre outros.

Vargas e o Estado Novo foram bem eficazes no sentido de se articular junto aos seus aparelhos repressivos ao mesmo tempo que levavam a cabo uma guerra de posição. O governo ditatorial já controlava o serviço de radiodifusão, que podia ser explorado por meio de concessões renováveis após certo período de tempo. Tal condição dava poderes ao Estado de definir quais emissoras permaneceriam no ar e aquelas que perderiam o direito de transmissão. Dentro de um contexto de autoritarismo e de ampliação das forças estatais, esse poder de decisão acabava por tornar o alinhamento das mensagens irradiadas aos preceitos defendidos pelo Estado Novo uma questão de sobrevivência.

Esses preceitos passaram a ser articulados e divulgados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, órgão instituído em 1939 para ser responsável pela censura e pela publicidade do regime. Segundo Silvana Goulart (1990), era de responsabilidade do DIP a fiscalização do cumprimento das normas de funcionamento dos meios de comunicação, a produção de bens culturais como folhetos, revistas, programas de rádio e noticiário que acompanhavam e enalteciam os feitos do governo, a orientação do conteúdo das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação e a promoção e apoio a manifestações culturais com o intuito de organizar uma cultura nacional.

Do ponto de vista das classes populares, o rádio possibilitou a criação de laços com o regime, uma vez que este foi capaz de articular “elementos que pertenciam ao universo popular, redefinindo-os no espaço político” (GOULART, 1990, p. 17). Dessa forma, o rádio proporcionou a muitos a “primeira vivência cotidiana de Nação” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 234).

Esse cenário de influência constituído entre o governo e os meios de comunicação contou ainda com o controle direto da administração de emissoras. À época da instauração do Estado Novo, o governo federal já contava com a Rádio MEC, antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, mas ela foi doada com a condição de manter seu caráter educativo e cultural. Faltava, ainda, contar com um veículo de maior penetração junto às massas.

Nesse sentido, um movimento que merece destaque se deu em 08 de março de 1940. Naquele dia, foi publicado o decreto que encampou a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, fazendo com que ela se tornasse parte das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União.

A notícia de sua estatização chegou aos corredores da Nacional de forma alarmante. Conforme aponta Luiz Carlos Saroldi (2004, p. 150), tendo em vista o caráter burocratizante do regime ditatorial vigente, os funcionários da emissora esperavam que ela se transformasse em mais uma repartição pública, muito provavelmente, ligada ao DIP. Entre os empregados imperavam receios que iam desde a imposição de uma nova natureza de trabalho, vinculada ao funcionalismo público, até a perda dos empregos.

Na contramão das expectativas, a nova direção da Rádio Nacional, encabeçada por Gilberto Andrade, anunciou aos funcionários que a emissora, mesmo incorporada ao estado, manteria seu caráter privado, disputando anunciantes junto ao mercado no intuito de ampliar sua audiência. A fim de atender um novo objetivo, “o de integrar os brasileiros com o seu país, tornando-se uma emissora nacional de fato, não apenas no nome” (SAROLDI, 2004, p. 151), a direção da PRE-8 incentivou seu corpo artístico a apresentar novas atrações e implementou uma série de medidas para a modernização da empresa. Esse aporte estatal, somado à liberdade de criação, possibilitou que a emissora se arriscasse em novas experiências sem deixar de prezar pela qualidade das suas transmissões.

Paralelamente à implantação de novos gêneros na programação, as deficiências técnicas da emissora vão sendo sanadas com a transferência do sistema irradiante para o parque de Parada de Lucas (RJ), agora acrescido de antenas e transmissores de ondas curtas voltados para a América do Norte, Europa e África, e a emissão de boletins de notícias e comentários em espanhol, francês e inglês, a cargo do Departamento Político e Cultural da PRE-8. (SAROLDI, 2004, p. 154-155).

Apenas um ano após a encampação da Nacional, uma agência publicitária, a Empresa de Propaganda Standard Ltda., responsável pela conta da Colgate-Palmolive no Brasil, apresentou o projeto para a produção de um novo produto para o rádio brasileiro.

### **1.5 A aposta em um novo formato**

O produto em questão era um radioteatro que, diferentemente das experiências até então realizadas no país, possuía longa duração. Esse formato foi inaugurado nos Estados Unidos com o nome de *soap opera*. Esta se configurava como uma atração radioteatralizada que, diferentemente da irradiação de peças completas ou em pequeno número de capítulos, poderia permanecer no ar por anos a fio, sem necessariamente ter um fim.

O nome *soap opera* ou, numa tradução literal, “ópera de sabão”, faz referência às empresas patrocinadoras da atração, vinculadas ao comércio de produtos de higiene: “Essas empresas apostaram em histórias seriadas após constatarem, através de uma pesquisa, que era

a dona de casa quem decidia sobre o lugar e o teor das compras domésticas e que durante os afazeres elas preferiam ouvir algo de entretenimento ao invés de didático” (MEDEIROS, 2008, p. 32).

Os usos do gênero no contexto estadunidense estavam atrelados à construção de novos hábitos de consumo entre as donas de casa. Estas, presas às obrigações domésticas enquanto maridos e filhos ocupavam os espaços públicos do trabalho e da escola, encontravam nos dramas radiofônicos um mundo de fantasias capaz de suspendê-las da solidão do lar: “Ela tinha agora como companheiro o rádio, que por vezes lhe proporcionava tensão, mas que no final trazia alívio compensador, sob os auspícios de alguma marca de sabão” (MEDEIROS, 2008, p. 33).

No caso cubano, assim como nos Estados Unidos, os dramas radiofônicos eram apresentados por empresas de sabão, mas, diferentemente do estilo estadunidense, assumiram tom melodramático e estruturaram-se com início, meio e fim. O público-alvo era, tal qual na América do Norte, o feminino que, da mesma forma, tirava “proveito dos dramas como uma válvula de escape para o seu dia a dia miserável” (MEDEIROS, 2008, p. 35). Esse modelo cubano espalhou-se pela América do Sul, especialmente em países como Argentina e Peru.

Foi na Argentina que Oduvaldo Vianna teve seu primeiro contato com as radionovelas, como ele mesmo relata: “Carmen Valdez, da *Radio El Mundo*, me procurou para que eu escrevesse uma novela para o elenco daquela emissora, que ela estrelava. Confessei-lhe que não conhecia o gênero. Ela levou-me ao estúdio de radioteatro. Depois de assistir do controle a um capítulo que ia ao ar, fiquei afinal sabendo o que era uma novela radiofônica. E lá, na *Radio El mundo*, comecei” (VIANNA apud COSTA, 2005, p. 68).

Com esse expertise, trazido do país vizinho, em 1940, Oduvaldo Vianna chegou a oferecer, sem sucesso, uma radionovela de sua autoria à Rádio Nacional: “O maior problema para lançar as novelas no Brasil estava em convencer os anunciantes das possibilidades de sucesso do gênero, já que isso implicava o patrocínio em três horários semanais” (CALABRE, 2009, p. 84).

O caso Standard se torna peculiar, uma vez que a proposta não vinha de um autor independente, mas de uma empresa de propaganda. A partir de um original cubano de autoria de Leandro Blanco<sup>5</sup>, Gilberto Martins adaptou para a realidade brasileira o texto de *Em busca*

---

<sup>5</sup> Leandro Blanco nasceu em 21 de junho de 1881 na cidade espanhola de Valladolid. No final dos anos 1930, já reconhecido como jornalista, escritor e dramaturgo, saiu de seu país, fugido do regime fascista de Franco, e se estabeleceu em Havana. Em Cuba notabilizou-se como escritor de radionovelas, sendo agraciado com o prêmio de Melhor Autor Dramático de 1946 pela Associação de Crítica Radiofônica Imprensa. Em 1959, após o triunfo da Revolução Cubana, saiu da ilha caribenha e se estabeleceu no México, onde viria a falecer em 07 de fevereiro de 1968.

*da felicidade*. Segundo Lia Calabre (2009, p. 85), “A intenção inicial da Standard era contratar o *cast* de atores e Vitor Costa, diretor de radioteatro, tirando-os da Rádio Nacional”. A ideia foi barrada pela direção da emissora e o projeto passou a ser uma coprodução da Standard, de onde vinham os roteiros, e da Nacional, que entrou com todo o aparato artístico e técnico.

Figura 06 – Arte com o rosto e assinatura de Leandro Blanco



Fonte: Hemeroteca Digital / Biblioteca Nacional

O horário escolhido para a atração foi o matutino, indo ao encontro da lógica do formato. Essa decisão desagradou as principais estrelas do elenco da Nacional, que consideravam o horário noturno como ideal para a transmissão de radioteatro: “Todo mundo aqui estranhou que o sujeito quisesse fazer um radioteatro às dez horas da manhã. Esse cara está maluco!”, disse Floriano Faissal em depoimento reproduzido pelo programa *O teatro em casa*<sup>6</sup> (RÁDIO MEC, 1978).

De fato, ao analisar as grades de programação da Rádio Nacional, publicadas pelo jornal *A Noite* no período em que os primeiros capítulos de *Em busca da felicidade* foram ao ar, não encontramos nenhuma informação sobre sua veiculação; o quadro de horários referente à programação da PRE-8 indicam os programas no ar entre 18h30 e 23h30, quando terminava a transmissão. Além disso, a grade apontava as veiculações entre 6h10, quando ia ao ar a *Hora da ginástica*, e 07h30, levando a crer que era priorizada a programação no ar durante os horários em que os homens estavam em casa, deixando de lado aqueles programas veiculados nos demais horários, o que pode explicar o porquê de tamanho espanto com o lançamento de um radioteatro matutino.

Os registros da Nacional apontam que a radionovela estreou em 05 de junho de 1941. Essa data, no entanto, é questionável. *Em busca da felicidade* ia ao ar às segundas, quartas e

<sup>6</sup> Não confundir com o já citado *Teatro em casa*, da Rádio Nacional.

sextas, como indicam várias fontes. A data celebrada como sendo a do primeiro capítulo, porém, foi uma quinta-feira. Os roteiros dos cinco primeiros capítulos da obra não são datados, informação que passa a ser inscrita a partir do sexto capítulo: 26 de junho de 1941, também uma quinta-feira. Uma análise dos capítulos subsequentes aponta sempre como datas registradas as segundas e quintas-feiras, levando a crer que podem se tratar das datas de gravação dos capítulos e não necessariamente de sua veiculação. Em entrevista para o jornal *A Noite*, em 10 de abril de 1942, o gerente-geral da Colgate-Palmolive no Brasil, Richard Penn, afirma que “foi lançada a novela em 09 de julho de 1941”, uma quarta-feira.

O fato é que, independente da data exata, em meados de 1941, às dez e meia da manhã, a batida de um gongo seguida do tema musical *Las Golondrinas* anunciava a estreia da nova atração da PRE-8: o *Teatro Colgate*. Aurélio de Andrade foi o responsável pela locução do prefixo que dizia: “Senhoras e senhoritas, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro apresenta *Em busca da felicidade*, emocionante novela de Leandro Blanco” (RÁDIO NACIONAL, 1956, n.p.). Começava ali um novo capítulo na história da radiodramaturgia brasileira.

## CAPÍTULO 2: O FENÔMENO

*Minha vida é uma novela!* Assim se intitulava a crônica de Giuseppe Ghiaroni, lida por Paulo Gracindo no programa *Isto e Aquilo*<sup>7</sup> da Rádio Nacional. Nela, Ghiaroni, também escritor de radionovelas, comenta sobre as várias vezes em que foi interpelado por pessoas que identificavam em suas vidas particulares verdadeiras histórias de radionovelas. O autor destaca o episódio em que recebeu a carta de uma mulher que se dizia agradecida por ter tido a sua vida contada, sem acréscimo ou decréscimo, no rádio, através da magia da radiodramaturgia. A obra em questão era *Mãe*, romance radiofônico de grande sucesso, e a interlocutora de Ghiaroni estava certa de ter sido sua inspiração, pois o próprio marido, em seu leito de morte, lhe confessara ter narrado sua biografia para o famoso escritor.

Ghiaroni, com o humor típico das crônicas, se mostra surpreso com tamanho desprendimento do homem que, mesmo no leito de morte, foi capaz de mentir para a esposa, cuja história ele diz nunca ter conhecido. Ghiaroni, diante de tantos episódios curiosos, termina a crônica dizendo que estava pensando em mudar de carreira, voltar a ser ferreiro em Paraíba do Sul, sua cidade natal, até que algum novelista aparecesse em sua oficina e ele resolvesse lhe contar a história de sua vida, “por que, meus amigos, a minha vida é uma novela”.

Escolhi a crônica de Ghiaroni para abrir este capítulo, pois a considero um bom resumo do que se segue. As radionovelas, a partir do início dos anos 1940, tornaram-se verdadeiros fenômenos culturais a ponto de ocuparem vários horários na programação das emissoras. Obras como *O direito de nascer*, ou mesmo a citada *Mãe*, que, devido ao sucesso, virou filme pelas mãos da Cinédia, tornaram-se referência entre as ficções seriadas bem-sucedidas no Brasil. Além disso, surgiram autores, como Dias Gomes, Janete Clair e Ivani Ribeiro, capazes de contribuir não apenas na consolidação das radionovelas no país, mas no deslocamento do formato para a televisão, mantendo o sucesso do gênero.

Entender elementos que colaborem com o sucesso das radionovelas no Brasil é o intuito deste capítulo e meu foco principal é demonstrar como essa relação de identificação entre ouvinte e obra tem papel fundamental nesse cenário. No caso das radionovelas, essa ligação entre o público e as histórias foi percebida desde a estreia do formato, evoluindo ao longo dos anos 1940 e 1950. Nesse sentido, há a possibilidade de analisarmos, com esse

---

<sup>7</sup> É possível ouvir o programa completo em <https://radios.ebc.com.br/radio-sociedade/2019/09/paulo-gracindo-e-destaque-do-radio-sociedade> (Acesso em: 06 fev. 2024).

propósito, os roteiros de *Em busca da felicidade*, bem como de matérias impressas no período de sua transmissão que dão ideia da repercussão que ela teve.

Matéria do jornal *Diário de Notícias*, de 20 de dezembro de 1942, teceu o cenário doméstico daquelas que acompanhavam, à época, *Em busca da felicidade*. Lembrando o ritual que se repetia três vezes por semana, sempre às segundas, quartas e sextas, às 10h30min da manhã, o jornal registra que “As donas de casa, suas filhas e todo o naipe feminino da família agrupam-se diante do aparelho de rádio para receber, na onda da Rádio Nacional, a visita dos personagens da novela ‘Em busca da felicidade’, que vem sendo irradiada sem interrupção, há cerca de dois anos, com um sucesso sempre crescente” (QUANDO SERÁ, 1942, p. 11).

A própria escolha de palavras indica o grau de aproximação e identificação que as ouvintes tinham em relação à radionovela. Afinal, tratava-se de “receber a visita dos personagens”, como que, saídos do rádio, sentassem à mesa para conversar e tomar um café. Além disso, o tom ritualístico de agrupar-se diante do aparelho radiofônico demonstra que, já em sua primeira experiência no país, as radionovelas se inseriram no cotidiano dos ouvintes, pautando comportamentos e, até mesmo, alterando o ambiente urbano.

Amaral Gurgel, intérprete do personagem Fonseca, disse, em depoimento reproduzido pelo programa *O teatro em casa*, da Rádio MEC, que as feiras livres do Rio de Janeiro perdiam boa parte de sua clientela no horário de transmissão de *Em busca da felicidade*. Segundo o radioator e escritor, as mulheres se dirigiam para o rádio mais próximo, aglomerando-se nas janelas das casas para ouvir o capítulo da radionovela (RÁDIO MEC, 1978).

Roberto Salvador (2010, p. 48), por sua vez, recorda que sua mãe, necessitando visitar os pais em outra cidade, lamentou o fato de não poder ouvir o capítulo de *Em busca da felicidade*, já que seria obrigada a sair cedo de casa, bem no horário da irradiação pela Rádio Nacional. Para a surpresa dela, no entanto, todas as residências estavam sintonizadas na PRE-8 e ela conseguiu ouvir o capítulo completo da radionovela no caminho de casa até o ponto do bonde.

Essas possibilidades de perder determinado capítulo de *Em busca da felicidade* serviu como bom termômetro de medição da popularidade da radionovela. Em um outro caso, publicado na imprensa, um temporal provocou falta de energia elétrica na cidade de Mercês, Minas Gerais, o que levou um grupo de ouvintes a ter episódios de ansiedade e a patrocinadora decidiu agir em prol dos fãs desesperados: “Que estaria acontecendo a Anitta? E o dr. Mendonça, teria mais uma vez solucionado os graves conflitos de que é confidente?”

Compreendendo a forte expectativa por que passaram as ouvintes privadas de seu passatempo habitual, os fabricantes de Colgate enviaram diversos resumos dos capítulos” (IMPEDIDAS, 1942, p. 04).

Em outro episódio curioso, uma ouvinte expôs sua situação: o marido, tendo ganhado o cargo de administrador de uma fazenda, deveria se mudar para uma localidade sem energia elétrica e, apesar de resultar em melhorias financeiras para a família, ela, vendo-se obrigada a acompanhar o esposo, encontrava-se aflita com a impossibilidade de saber o final de *Em busca da felicidade* e pedia que a Colgate lhe enviasse o final da novela (QUANDO SERÁ, 1942, p. 11).

No período em que a radionovela esteve no ar, a Rádio Nacional contava com um setor de estatísticas responsável por medir a recepção de programas e de artistas vinculados à emissora, mais uma das modernizações instituídas por Gilberto Andrade. O número de cartas endereçadas para o setor de radioteatro da Nacional aumentou consideravelmente a ponto de, pela primeira vez, ultrapassar os cantores do rádio, até então os destinatários preferidos.

Figura 07 - Setor de correspondências da Rádio Nacional nos anos 1950



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

Yara Salles, intérprete de Carlota, chegou a apontar a importância dessas correspondências para o seu trabalho: “Pelas numerosas cartas que venho recebendo, diariamente, acho que a minha atuação não está sendo tão má como às vezes supunha. As cartas nos encorajam e, cada minuto que passa, sinto-me mais animada com o meu público” (VEIRA, 1942, p. 56). Floriano Faissal, por sua vez, chegou a receber “uma carta por minuto”, segundo matéria publicada pelo jornal *A Noite* em março de 1942: “um magnífico tributo das fãs da nossa novela” (UMA CARTA, 1942, p. 02).

Apesar de todos os indícios do sucesso de *Em busca da felicidade*, a Standard resolveu, de forma mais oficial, medir o grau de engajamento do público com a radionovela. Lançou, então, uma promoção na qual os interessados em receber um álbum com fotos dos atores<sup>8</sup> e o resumo da história deveriam enviar embalagens do creme Colgate.

Figura 08 - Capa do álbum promocional *Em busca da felicidade*



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

Segundo Richard Penn, em entrevista para o jornal *A Noite*, a Standard recebeu, no dia seguinte ao lançamento da promoção, mais de 1.200 pedidos, número que chegaria a mais de 11 mil em uma semana: “Basta saber que fomos obrigados a criar um Departamento especial com 12 funcionárias novas para tratar, exclusivamente, da correspondência da Novela Colgate. Até hoje já recebemos 25.911 pedidos, todos acompanhados de um comprovante, vindo demonstrar o sucesso excepcional da Novela e a aceitação não menor dos produtos Colgate” (O MAIOR, 1942, p. 02).

A Rádio Nacional (1956, n.p.) chegou a afirmar que “No primeiro mês chegaram 48.000 pedidos e as perspectivas eram de aumento em progressão geométrica”. A promoção foi, enfim, cessada, uma vez que se percebeu a impossibilidade de cumprir com o prometido; não tinha álbum suficiente para cobrir todos os pedidos. O seu objetivo, porém, foi atingido, pois estava confirmada a boa aceitação de *Em busca da felicidade* junto ao público.

A radionovela, por outro lado, não passou livre de ataques durante a sua transmissão. Apontada através de expressões como “abuso”, “desrespeito aos preceitos da moral”, “escândalo radiofônico”, *Em busca da felicidade* enfrentou detratores que enxergavam seus personagens como fracassados e afeitos a antros de perdição e vício.

<sup>8</sup> As imagens que ilustram a capa desta dissertação foram reproduzidas do citado álbum promocional.

O leitor Claudionor Matos, em carta enviada para o *Diário de Notícias* e assinada por ele em nome de um grupo de ouvintes, comenta que: “É deveras estranho que a censura do Rádio não tenha voltado ainda suas vistas para o tal teatro ‘Em busca da felicidade’ (...) Obra cem por cento dissolvente, pois todo o seu enredo insiste na decomposição da família, admira-se continuar seu ‘trabalho’ impunemente” (MAG, 1942, p. 09).

A questão da traição, enfocada pelo triângulo Alfredo, Anita e Carlota, é interpretado como atentado moral e favoreceu a exposição de um conservadorismo que ia além da própria radionovela, conforme se vê pela resposta dada pelo jornal, através de seu colunista:

Consta existir uma dependência oficial, encarregada do exame prévio dos programas destinados à transmissão pelo rádio. É o caso, portanto, desse departamento de censura radiofônica tomar conhecimento da queixa que hoje acolhemos, relendo a comédia em questão e agindo de acordo com os princípios da decência social.

Ao nosso ver, o sr. Claudionor Matos tem razão, pois “Em busca da felicidade” explora um tema impróprio para o rádio: o adultério.

Já basta o uso e abuso que as letras dos sambas têm feito desse mesmo assunto, agora mais perigosamente apresentado por um elenco radio-teatral (MAG, 1942, p. 09)

Essas críticas geralmente partiam de camadas médio-burguesas e tinham como alvo o consumo desse produto pelas camadas populares. Não à toa, elas apontavam a falta de cultura como explicação para o sucesso das radionovelas, uma vez que, “na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas” (ECO, 2004, p. 36).

Se anteriormente o rádio configurava-se como um espaço voltado para a dita alta cultura, a entrada do popular e o gradativo aumento de sua presença na programação das emissoras acabou gerando descontentamento e uma rejeição elitista e conservadora. O colunista da revista *Fon-Fon*, Alziro Zarur, refuta essas críticas, afirmando que

peças de cultura invulgar acompanhavam as novelas com o mesmo interesse e o mesmo entusiasmo dos ‘ouvintes de poucas luzes’... E, aos poucos, a luz completa se fez, com a verdade irresponsável dos fatos: - AS NOVELAS AGRADAM PORQUE RETRATAM OS DRAMAS DE TODOS! Os ouvintes se reconhecem, e reconhecem as pessoas de suas famílias nos romances seriados do rádio! É esse SENTIDO HUMANO que assegura o êxito permanente do rádio-teatro. E aí está por que o público prefere o mundo maravilhoso das novelas...” (ZARUR, 1945, p. 28)

A abordagem de Zarur, apontando o sentido humano com o qual as radionovelas retratavam os dramas de todos e, principalmente, afirmando que os ouvintes se reconhecem e reconhecem as pessoas de suas famílias nos romances radiofônicos, se aproxima da nossa: o sucesso das radionovelas, muito longe de estar relacionado à falta de cultura de sua audiência,

se explica pelo grau de identificação que as obras despertavam nos ouvintes, tanto em nível individual quanto coletivo.

Neste capítulo, convido o leitor a se debruçar sobre essa reflexão. Suas bases se concentram na desconstrução de duas ideias amplamente divulgadas ao longo do tempo. A primeira é a de que a radiodramaturgia é um teatro *cego*. Essa abordagem, a meu ver e de outros autores, acaba por reconhecer a ficção radiofônica mais pelas suas ausências que pela potencialidade de trazer o ouvinte para o centro da produção. Proponho pensar esse movimento a partir da capacidade da radiodramaturgia de estimular o ouvinte a uma ativa articulação entre imaginação e memória.

Além disso, outra desconstrução necessária para entendermos o sucesso das radionovelas é a de que o melodrama, que marca a ficção radiofônica seriada, serve, exclusivamente, à manipulação das massas, quando, na verdade, tem bases na própria cultura popular. Para isso, é importante reconhecê-lo não apenas como um gênero, mas como modo ficcional de raízes sociais e culturais historicamente produzidas que floresce do mal estar causado pelas transformações impostas pela modernidade (BROOKS, 1995). Daí, é possível compreender como se articulam aspectos estéticos que acompanham o melodrama desde os espetáculos visuais do teatro até as novelas de folhetim e a radiodramaturgia, como poderemos observar em trechos dos roteiros de *Em busca da felicidade*.

Acredito que, a partir dessas discussões que se complementam, é possível entender o grau de identificação entre os ouvintes de radionovelas e os personagens e suas histórias, reafirmando o sentido humano do formato, como defendia Zarur, e reconhecendo não ser tão absurda as repetidas vezes em que Ghiaroni ouviu “meu amigo, minha vida é uma novela”.

## 2.1 O espetáculo é imaginativo

No capítulo anterior, abordei a passagem de um *teatro no rádio* para um *teatro radiofônico* com o intuito de refletir sobre as condições que possibilitaram a produção de radionovelas no Brasil. Para isso, tomei emprestado conceitos que o radialista Gramury lançou mão para contar um pouco do desenvolvimento da radiodramaturgia no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro. As expressões utilizadas, bem como outras, tais quais *teatro cego* e *radioteatro*, apontam a profunda relação que a radiodramaturgia e a arte teatral construíram desde sempre.

Essa relação, no entanto, quando olhamos através da distância do tempo, acabou consolidando uma visão sobre a radiodramaturgia pautada na ausência, mesmo com todas as

particularidades que o chamado teatro radiofônico desenvolveu no seu processo de evolução. O fato é que a radiodramaturgia, costumeiramente, é vista como um teatro sem imagens.

No caso das radionovelas, essa dita deficiência ganha contornos mais curiosos. Mesmo tendo surgido antes das telenovelas, que começaram a aparecer, no Brasil, a partir dos anos 1950 - portanto, dez anos depois de *Em busca da felicidade* estrear -, as radionovelas passaram a ser vistas como novelas sem imagens. Entender o sucesso das radionovelas passa pela desconstrução dessa ideia que põe a radiodramaturgia como algo deficiente, caracterizado por suas ausências: “A radiodramaturgia não é cega. É apenas um modo diferente de ver” (HAND e TRAYNOR, 2011, p. 36, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Quando refletimos sobre o surgimento da radiodramaturgia, é possível entender sua conexão com o teatro, tendo em vista que o drama é essencialmente um gênero teatral. Não à toa, assim como no Brasil, em outros países, as primeiras experiências de radiodramaturgia limitavam-se à radiofonização de textos teatrais tais como eram montados nos palcos, conforme tratamos no capítulo anterior.

Não haveria, porém, de faltar jovens talentos que, diante de uma nova tecnologia, buscaram experimentá-la com o intuito, nem sempre intencional, de desenvolvê-la. Nesse sentido, chama atenção uma experiência londrina de radiodramaturgia transmitida em 1924. No início daquele ano, a BBC lançou *A Comedy of Danger*, de Richard Hughes, jovem escritor que buscou utilizar as verdadeiras potencialidades do rádio para contar sua história. A trama se desenvolve em uma mina de carvão, no País de Gales, e começa com o seguinte diálogo.

MARY - (Repentinamente) Alô! O que aconteceu?  
 JACK - As luzes se apagaram.

De imediato, Hughes deixou bem evidente que, estando os personagens no breu completo, toda a dimensão visual, cara ao teatro e ao cinema, era irrelevante no rádio: “Hughes entendeu que o rádio o permitia ambientar uma peça inteira na completa escuridão” (HAND e TRAYNOR, 2011, p. 16, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Mesmo sendo a “completa escuridão” literal, seu uso ganha simbolismo mais amplo. Não obstante a incapacidade do ouvinte enxergar o que se passa na ação dramática, ele pode captar e, até mesmo, sentir, através de uma construção mental, a situação dos personagens graças ao poder de sugestão do audível.

<sup>9</sup> No original em inglês: “Radio drama is not blind. It’s just a different way of seeing.”

<sup>10</sup> No original em inglês: “Hughes understood that radio permitted him to set a complete play in total darkness.”

Se para o teatro, o espetáculo visual é importante para garantir os efeitos pretendidos, a radiodramaturgia procura obter resposta emocional de seu público sustentada no som, o que, aqui, se refere a quatro elementos básicos: a palavra, o ruído (efeitos sonoros), a música e, claro, a força associativa proveniente do uso em conjunto deles.

Amassamos lentamente diante do microfone um pedaço de celofane, enquanto uma mulher grita: “A casa está pegando fogo!” O ouvinte acredita ouvir, ou até ver as chamas. Amassamos o celofane da mesma forma diante do microfone, e a mesma voz diz: “Está chovendo desse jeito o dia inteiro.” No alto-falante ouve-se, vê-se a chuva cair sobre os telhados ininterruptamente, mesmo depois do ruído ter-se apagado. (SPERBER, 1980, p. 127)

Dá-se que, na radiodramaturgia, o uso do som gera um efeito de reminiscência que traz de volta à consciência situações ou atmosferas do passado do ouvinte em um fenômeno que Augoyard e Torge (apud HAND e TRAYNOR, 2011, p. 04, tradução nossa<sup>11</sup>) chamam de *anamnese*. Mesmo sem a dimensão visual, a radiodramaturgia tem como particularidade a capacidade de fazer o ouvinte ver com a mente, o que se difere do ato de enxergar.

Eduardo Rocha (2020), médico e professor da USP, afirma que enxergar tem relação com o ato biológico de captar uma imagem através dos olhos, já ver está vinculado a um ato cognitivo e interpretativo, possuindo uma rede de relações com a memória. Tal ideia se liga à radiodramaturgia, uma vez que “o grau de significação no rádio ou no som vai além das camadas superficiais e subtextuais do som em si e deve abranger a interação com a memória” (CROOK, 1999, p. 60, tradução nossa<sup>12</sup>). Em vista disso, o texto radiofônico exercita sua “habilidade de se infiltrar na mente do ouvinte, desencadeando a arma dramática mais poderosa de todas: a imaginação do ouvinte” (HAND e TRAYNOR, 2011, p. 33, tradução nossa<sup>13</sup>).

De acordo com Tim Crook (1999, p. 62), a radiodramaturgia está vinculada a uma quinta dimensão, a que ele se refere como espetáculo imaginativo, capaz de recriar todo um espectro sensorial completo de experiências. Essa dimensão equivale, em tom análogo, ao aparato de produção audiovisual: câmera, gravador de som, produtora e sala de cinema individuais situadas na imaginação do ouvinte. Ela, no entanto, não funciona sozinha, relacionando-se com uma quarta dimensão, que opera como um arquivo previamente gravado capaz de engajar imagens e sentimentos culturais, a memória pública e privada.

<sup>11</sup> No original em inglês: “anamnesis”.

<sup>12</sup> No original em inglês: “the degree of signification in radio or sound goes beyond the superficial and subtextual layers of the sound itself and must encompass the interaction with memory”.

<sup>13</sup> No original em inglês: “an ability to infiltrate the mind, to unleash the most powerful dramatic weapon of all: the imagination of the listener.”

Dessa forma, podemos concluir que a radiodramaturgia é capaz de colocar em operação memória (quarta dimensão) e imaginação (quinta dimensão). A partir da força evocativa do som, o ouvinte se engaja imaginativamente com o que ouve e constrói imagens mentais a partir de referenciais que retém na memória. Assim, ao ouvir um parêntese musical ao fim de um diálogo entre personagens, o ouvinte, por já conhecer a linguagem da radiodramaturgia - que, como vimos, já vinha se desenvolvendo desde as décadas anteriores -, entende que uma nova cena se inicia.

SALA DE CASSINO. RUMORES DE CONVERSAS E RISOS.  
MÚSICA AO FUNDO.  
BOLA DE MARFIM RODANDO SOBRE A ROLETA.  
CROUPIER - Preto, vinte nove! Ímpar e grande!  
RUÍDO DE FICHAS (Parte 01, Cap. 04, p. 06)

A cena se passa em um cassino, e sabe-se disso, pois há conversas, risos, música de fundo e uma bola de marfim rodando sobre a roleta. Qualquer dúvida que pudesse persistir se desfaz quando a voz do croupier grita o resultado do jogo, seguido do ruído de fichas.

Em 1941, quando *Em busca da felicidade* foi ao ar, os cassinos ainda eram uma realidade no Brasil, frequentados por boa parte das altas classes e por variados tipos de profissionais que neles atuavam, além de serem conhecidos, seja através de relatos de outrem ou pela mídia, por toda uma parcela da sociedade que não tinha condições de frequentá-los. Dessa forma, não é preciso mostrar o cassino, mas evocar imagens mentais que cada um dos ouvintes possui desse espaço para que eles possam, à sua maneira, ambientar a cena que está sendo irradiada. A imaginação, portanto, não é inteiramente fantasia, como costumeiramente é abordada, mas uma reelaboração do real a partir da memória de cada ouvinte, sendo, por isso, uma ação mnemônica.

Essa imaginação mnemônica (KEIGHTLEY e PICKERING, 2012), que alimenta e se alimenta da memória, é, para mim, uma chave importante para entendermos o sucesso de radionovelas como *Em busca da felicidade*. Por um lado, ela demonstra que o ouvinte não é um elo passivo do processo, uma vez que ele assume um papel central na construção da narrativa; ele não é um simples receptor, mas colaborador ativo (HAND e TRAYNOR, 2011, p. 34). Por outro, demonstra que, atrelada à memória, por meio da imaginação, a radiodramaturgia está vinculada aos afetos, uma vez que se entrelaça com as experiências, tanto pessoais quanto coletivas, dos ouvintes e essa particularidade se torna bem evidente com o advento das radionovelas, uma vez que elas se inseriram no cotidiano das pessoas de uma maneira que nenhum outro produto radiofônico conseguiu.

Não podemos ignorar, porém, que, mesmo reconhecendo o papel central que o ouvinte assume no processo de construção da narrativa, é através das sugestões dadas pelos elementos sonoros que o elo se completa. Assim, atores e atrizes, por meio de técnicas de impostação de voz, além do trabalho de sonoplastas, com uso de trilhas musicais e efeitos sonoros, também possuem contribuição fundamental nesse processo. Além deles, é importante apontar o papel dos autores, que, tendo o domínio do gênero, eram capazes de, ao menos, sugerir os caminhos pelos quais seguir nesse ato de imaginar.

Cabe ressaltar que, uma vez vinculado às experiências pessoais e sociais de cada indivíduo, o ato de imaginar é também mediado por marcas culturais historicamente produzidas e que tal fato se revela nas escolhas estéticas dos autores, bem como na forma como os ouvintes consomem e se identificam com a radiodramaturgia. Nesse segundo momento, pretendo refletir sobre isso, lançando mão de trechos selecionados do roteiro de *Em busca da felicidade*.

## 2.2 A imaginação é melodramática

Em *Dão-Lalalão*, Guimarães Rosa nos apresenta Soropita no caminho de volta para seu povoado, o ão. Toda segunda, quarta e sexta-feira, algum morador desta localidade dirige-se a Andrequicé para comprar, conversar e saber. Nessas idas, fica também responsável por ouvir as novelas do rádio e memorizá-la para, após o retorno, reproduzi-la aos demais: “Assim estavam jantando, vinham os do povoado, receber a nova parte da novela do rádio. Solertes, citavam como a estória podia progredir por diante, davam uma conversação geral” (GUIMARÃES ROSA, 2021, p. 15).

As novelas do rádio causam fascínio junto aos moradores do ão, especialmente pelas distintas formas como eram transmitidas por aqueles que vinham de Andrequicé. Assim, nem mesmo o pequeno rádio de um caminhoneiro enguiçado na região, possibilitando ouvir diretamente a transmissão da história, demovia-lhes a ideia de escutá-la outra vez das bocas de Soropita, Franklin Meimeio ou qualquer um que trouxesse a novela memorizada do outro povoado.

Soropita, apesar da voz trêmula, tem prazer em contar a história e roubar para si a atenção dos demais: “A novela ...o pai não consentia no casamento, a moça e o rapaz padeciam... Todos do ão desaprovavam. O Erém tinha lágrimas nos olhos. E chegavam Pedro, Caramujo e o Wilson, o que ajudava a tomar conta da vendinha. Rangia a rede, o

Dalberto se balançava, devagar, mas fazia crer que estivesse acompanhando também a estória do rádio” (GUIMARÃES ROSA, 2021, p. 40).

Esse ritual, repetido três vezes por semana, pontua o equilíbrio do Æo e demonstra como as radionovelas se inseriram no cotidiano das pessoas, envolvendo-as mesmo onde não era possível acessar o aparelho radiofônico. Ademais, em sua obra, Guimarães Rosa aproxima o ritual do rádio com outros, mais tradicionais, que são a contação de histórias e as leituras coletivas de romances, o que nos possibilita pensar nas afiliações desse gênero que se tornou símbolo da era de ouro do rádio brasileiro.

Como disse anteriormente, a popularização do rádio passou pela apropriação de marcas que já faziam parte do cotidiano das pessoas. Com as radionovelas o caminho foi semelhante, uma vez que elas trouxeram para si modos narrativos já consolidados desde tempos de outrora, vinculando-se, muito proximamente, com o folhetim. Este foi muito popular no século XIX e sua produção e publicação estava muito envolvida com o jornal impresso e com a lógica de venda junto aos leitores. Nesse sentido, é possível apontá-lo como os primeiros passos rumo à massificação; ele direcionava-se ao gosto médio de um público ainda em formação, já que visava bons índices de vendagem. O folhetim se configurou, a grosso modo, como romances seriados, cujos capítulos eram publicados, inicialmente, nos rodapés e, posteriormente, devido ao sucesso, em espaços de maior destaque nas páginas dos jornais.

Para Peter Brooks (1995, p. 82), os romances se tornaram o gênero característico da modernidade e sua popularidade está sujeita à maneira como se articulou com o melodrama. O folhetim será responsável por deslocar o melodrama para uma nova forma de difusão (OROZ, 1999, p. 23) e as radionovelas darão continuidade a esse movimento, levando esse modo narrativo para o rádio e contribuindo, dessa maneira, para posicionar o meio enquanto espaço de continuidade entre tradições culturais e a cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 239).

O melodrama, no entanto, não deve ser entendido apenas como um conjunto de escolhas estéticas, mas como um modo imaginativo que surge em resposta ao declínio do sagrado e de seu modo ficcional típico: a tragédia. O indivíduo se torna arena de disputa, onde bem e mal entram em confronto num contexto em que o terreno das emoções e dos sentimentos devem se limitar ao espaço privado. O melodrama ascende de um mal estar, representando “tanto a urgência em direção à ressacralização quanto a impossibilidade de

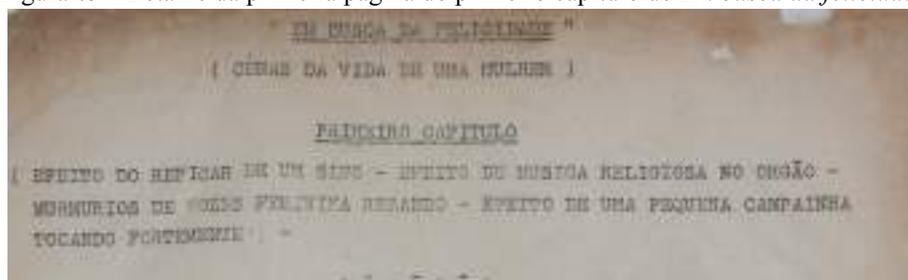
concebê-la de outra forma se não em termos pessoais”<sup>14</sup> (BROOKS, 1995, p. 16, tradução nossa).

Nesse sentido, o modo melodramático funciona como articulador dessa nova realidade, de maneira a desvelar o verdadeiro drama que se esconde por trás dela. Para isso, a ficção pressiona a superfície da realidade, entendida como espaço cênico, a fim de que se revele o que Brooks chama de moral oculta, ou seja, o domínio interno dos valores espirituais, vinculados ao mítico confronto entre as forças do bem e do mal, mas que não são mais derivados de um sistema transcendental de crenças, e que precisa ser purgado para que se possa assumir o fardo da santidade moral (BROOKS, 1995, p. 05).

Dessa forma, nota-se que a preocupação maior, no melodrama, não está exatamente sobre a realidade em si, mas no intenso drama interno, marcado pela presença de significados morais latentes (o bem, o mal, a virtude, a desvirtude, a inocência, a traição) que é possível revelar e articular através da pressão exercida sobre essa realidade e que se manifestam através de uma dramaturgia do excesso. Assim, os objetos, os gestos, os sons, os personagens, em suma, tudo o quanto possível assume um caráter metafórico, pois apontam para essas categorias éticas ou modos de ser que, colocados em confrontação, caminham em direção ao triunfo da virtude e ao declínio do mal, reafirmando os valores sociais.

Nesse sentido, o primeiro capítulo de *Em busca da felicidade* é fundamental, pois posiciona as peças dessa estrutura maniqueísta. Nele, conhecemos a protagonista, Anita de Montemar, posição esta que é apontada pelo próprio título que abre a primeira página do roteiro do capítulo de estreia: “EM BUSCA DA FELICIDADE (CENAS DA VIDA DE UMA MULHER)” (Parte 01, Cap. 01, p. 01). Esse registro é importante para evitar abordagens que apontam Alfredo Medina, esposo de Anita, como sendo o personagem principal.

Figura 09 - Detalhe da primeira página do primeiro capítulo de *Em busca da felicidade*



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

<sup>14</sup> No original em inglês: “both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization another than in personal terms”.

A história de Anita começa a ser contada, não à toa, em um convento. Neste, Irmã Matilde lamenta a proximidade do casamento de uma de suas “filhas”, maneira pela qual trata suas alunas preferidas. Trata-se, claro, de Anita de Montemar, referida como dona de “dotes naturais de bondade, de labor e de inteligência” (Parte 01, Cap. 01, p. 02) e que está prestes a deixar o local em que vive desde pequenina para casar-se com Alfredo Medina, engenheiro que frequentou o espaço religioso durante a obra de construção de um novo pavilhão.

Dezoito anos depois, no lar que construiu ao lado do esposo, Anita recebe convidados para festejar um prêmio entregue ao marido pela construção do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York. Nessa celebração encontram-se, além dos vários convidados do casal, o sábio Dr. Mendonça, Carlota e a jovem Alice. Mendonça, além de médico, é amigo e confidente de Anita. Para ele, não esconde seu ressentimento por nunca ter sido mãe:

ANITA - Sim... sim... Alfredo é um homem eminente. Alfredo me ama. Alfredo me prodigaliza gentilezas e atenções que me comovem... Alfredo tem realizado obras notáveis, que perpetuarão seu nome. Sim! O seu nome ficará gravado. Mas apenas no mármore... E nada mais, doutor Mendonça...

(...)

MENDONÇA - Vamos! Acalme-se! Que se passa contigo, afinal de contas? Por que motivo o nome de Alfredo não deve ficar gravado no mármore como o de todos os homens célebres?

ANITA - Gostaria antes que esse nome ficasse gravado numa obra mais humana...

MENDONÇA - Vamos, Anita! Vamos! Sempre o mesmo tema... Um filho é a felicidade... bem compreendo... Um filho é o anjo do lar. Não o tens... mas a vida te proporciona outras compensações...

ANITA - Haverá algo que possa compensar a falta de um filho? (Parte 01, Cap. 01, p. 05).

Para o sábio doutor, as compensações são o amor de Alfredo e Alice. Esta é criada, como filha, por Anita e por Alfredo, a quem se refere como “mamãe” e “papai”, mas reconhece e é, também, afetuosa com “mamãe Carlota”, sua mãe biológica que, diante de dificuldades financeiras, abdicou de sua convivência para deixá-la viver em melhores condições com o casal.

Em determinado momento da festa, Alfredo e Carlota se afastam e travam um diálogo particular, no qual fica claro não apenas a existência de um sentimento entre eles, mas que Alice é, na verdade, filha dos dois: “Sabes que te quero. Sabes que participas de minhas penas e das minhas alegrias... Sabes, finalmente, que entre tu e eu há um laço indissolúvel que é a garantia do nosso eterno amor: Alice. A nossa filha...” (Parte 1, Cap. 01, p. 09). O que eles não sabem é que a conversa foi ouvida por uma terceira pessoa.

= (GRITO AGUDO DE ALICE) =

= (RUÍDO DE UM VIDRO QUEBRANDO-SE CONTRA A PEDRA) =

CARLOTA - Hein? Ouviste, Alfredo?

ALFREDO - Sim! Alguém gritou de trás desse muro de ficus...

CARLOTA - E era a voz de Alice, minha filha! Deve ter caído.

ALFREDO - Não percamos a serenidade. Vamos ver...

CARLOTA - Aqui! Aqui! Olha! Está no chão...

ALFREDO - Desmaiada!

CARLOTA - Teria ouvido, Alfredo? Teria descoberto tudo?

ALFREDO - Tratemos de reanimá-la primeiro.

CARLOTA - Está ferida?

ALFREDO - Parece que não. Quebrou-se o vidro de perfume que se derramou em volta. Pronto, Carlota. Corre para o salão. Não é conveniente que nos vejamos juntos...

CARLOTA - Sim... Vou... Não sei o que fazer... E se ela descobriu tudo? Morrerá sua alegria, Alfredo! Morrerá sua inocência! De que nos serviu deixá-la sempre fora da verdade? Essa verdade foi ao seu encontro. Brutal. Implacável e lhe fez saber que é a filha do pecado! E nós somos os pecadores! Sim! Nós sabemos! Minha filha! Minha filha! (Cap. 01, p. 10)

O ponto de inflexão está na traição, uma versão pessoal do mal (BROOKS, 1995, p. 33), que age como violação do espaço da inocência. Anita, apontada como naturalmente bondosa, torna-se vítima não apenas do destino, uma vez que não foi capaz de gerar um filho, mas principalmente da ação secreta de Alfredo, seu esposo, e de Carlota, amante dele. O sofrimento de Anita, diante da perspectiva de traição do marido, será geradora dos conflitos internos dela, que darão corpo ao enredo da radionovela.

ANITA – Não! Não me posso calar mais! Não posso ocultar por mais tempo esta angústia que me devora... que me consome! Esta tortura infernal que mina meu espírito e me faz passar pelos mais horríveis sofrimentos! Eu sei que meu marido não é só meu... Alguém o está desviando de mim! Porém... Quem?... Pressinto algo roubando o que é meu... Porém não posso tocá-lo... Não posso apoderar-me desse algo para destruí-lo... para aniquilá-lo! Quem é? Diga-me! Quem é? Tu sabes! E te negas a dar fim às minhas torturas! (...) Ele é meu, compreendes? É meu! Meu! Saberei defendê-lo contra tudo! Com as unhas! Com os dentes! Como as leões defendem seus filhinhos. Eu nunca os tive. E todo amor pelo filho que nunca tive, eu dedico a Alfredo! Ao meu Alfredo! Procurarei esse alguém e o encontrarei! Hei de destruí-lo! Sim! Sairás desta casa! Sairão todos! Não quero ver ninguém! Ele é meu! Meu! Meu! (Parte 01, Cap. 02, p. 08)

Ela, mesmo tentada por sentimentos contrários à sua natureza, vive o dilema de manter-se na posição de esposa devota aos legítimos princípios do casamento. A estes, Anita irá se sustentar na luta contra sua antagonista e, mais que isso, serão eles que ela representará ao longo da história. Quando, finalmente, confronta Carlota, Anita é direta em apontar que luta por seus direitos enquanto esposa legítima, unida ao marido, a quem ama verdadeiramente, por “indissolúveis laços matrimoniais” (Parte 01, Cap. 07, p. 03).

Sua antagonista, por outro lado, reivindica o sentimento de um amor além do amparo da lei, capaz de enfrentar as adversidades postas pela ordem social. Além disso, Carlota põe na mesa sua arma mais evidente: “Alfredo veio a mim, desolado e triste. Trazia consigo a desilusão de um lar vazio e de um amor puramente convencional (...) Eu dei a Alfredo, sem pedir nada em troca, eu dei a Alfredo uma filha!” (Parte 01, Cap. 07, p. 03).

A ordem social, o casamento dentro da lei enquanto instituição moderna, é colocada à prova e, talvez, quem verbalize isso melhor seja Alfredo. Ele, engenheiro renomado, se vê diante de um iminente escândalo social. Casado com Anita, ele ama Carlota, mas não pode assumir esse romance, pois, segundo ele, convenções sociais não o permitem. O drama interno de Alfredo também é digno de nota, uma vez que o engenheiro é interpelado por sua consciência, esta personificada em tom ameaçador como um personagem independente: “Para falar com a consciência as trevas são mais propícias” (Parte 01, Cap. 12, p. 05). Sozinho, após Alice decidir morar com a mãe biológica, e Anita deixar o lar para ficar em um hotel, Alfredo é confrontado pelo soturno personagem.

ALFREDO - Começo a reconhecê-la. Mas por que vem torturar-me? Do que me acusa?

CONSCIÊNCIA - Do que sempre acusei. Sua conduta é indigna de um homem honrado!

ALFREDO - Não! É falso! Minha conduta é a de uma vítima dessa sociedade que impõe leis...

CONSCIÊNCIA - Mentira!

ALFREDO - Verdade!

CONSCIÊNCIA - Mentira! É muito cômodo descarregar a culpa nas leis para justificar libertinagens. Sua esposa era boa, era honrada e o amava... Amava-o como nunca ninguém o amou! Por que você a atraçou?

ALFREDO - Meu lar estéril... era um campo sem vegetação...

CONSCIÊNCIA - Mentira, hipócrita! Esse é o pretexto com que você procura desculpar a infâmia de sua conduta! A mim você não me engana. Sou a sua consciência! (Parte 01, Cap. 12, p. 05).

*Em busca da felicidade* traduz a estrutura maniqueísta do melodrama através da confrontação entre razão e emoção, na qual se colocam, respectivamente, Anita e Carlota em luta pelo amor de Alfredo: “Eu conheci meu marido antes de você. Constituí com ele uma situação legal. Você procura arrebatá-lo de mim, sob um pretexto sentimental” (Parte 01, Cap. 07, p. 04).

A protagonista, Anita, em vários momentos busca vingar-se do esposo. Pede o divórcio, sai de casa e, quando finalmente engravida, decide manter a gestação em segredo. Tais ações, conflituosas com sua natureza bondosa, são devidamente questionadas por Dr. Mendonça, que assume o lugar daquele que se recusa a aceitar o descrédito lançado sobre a virtude e pacientemente a guia para a reabilitação (BROOKS, 1995, p. 34).

ANITA – Sim... voltar os olhos à minha solidão... ao viver errante que o destino me impôs... Tornar a ser uma ave sem ninho... em busca da felicidade.

MENDONÇA – Sim... Em busca da felicidade. Esta palavra simboliza o pequenino farol que tremeluz no horizonte das nossas vidas. Algumas vezes esse pequenino farol fica tão próximo do nosso alcance que ofusca os nossos olhos. Mas surgem as desilusões criadas pela realidade e ele se distancia e quase desaparece das nossas vistas. Mas sempre nos resta o consolo de saber que essa felicidade existe. Procure-a na estrada da vida, Anita. E oriente-se unicamente pela bússola do seu

coração e nunca pelo orgulho, pela raiva ou pelo despeito. E agora, minha amiga, eis a minha receita: Serenidade, muita serenidade. Grandes doses de serenidade a todas as horas. Até outra vez, Anita... Adeus, Alice... (Parte 01, Cap. 30, p. 09).

Mendonça, médico e, portanto, ligado à ciência e à razão, é o personagem que busca, ao longo da história, caminhos para a solução dos dilemas que abarcam todos. Além de orientar Anita a lutar pelo amor de seu marido e evitar tomar decisões precipitadas no sentido de se vingar de Alfredo, Mendonça sugere que Carlota busque refúgio em um novo amor, incentivando ela a se casar com Benjamin. Este é um português que se enamorou de Carlota quando trabalhavam juntos em um estabelecimento comercial. Anos depois, Benjamin assume como proprietário da loja e acaba se reencontrando com seu antigo amor quando ela, precisando de emprego, chega ao seu estabelecimento. Estes acontecimentos se dão entre os capítulos 33 e 67, registrados em caderno que não se encontram entre os preservados pela EBC, mas o álbum promocional nos ajuda a entender esse momento.

Carlota recebera com surpresa a confissão amorosa de Benjamin. Ignorava a profundidade de sentimentos que despertara no coração daquele que parecia apenas dedicado a fazer prosperar seus negócios. Embora tenha por Benjamin apenas uma certa gratidão, Carlota deixa-se comover pelas palavras simplórias daquele homem e aceita a sua proposta. Alfredo não lhe sai do pensamento, mas Carlota compreende que precisa dar novo rumo à sua vida, livrar-se daquela obsessão que até ali lhe arruinara a existência... (RÁDIO NACIONAL, 1942, n.p.)

Mesmo amando outro homem, Carlota decide casar-se com Benjamin e tentar, de uma vez por todas, esquecer Alfredo. Como presente de casamento, o comerciante dá à esposa um belo broche de esmeralda. Vou me deter um pouco no episódio do broche, pois ele nos dá uma ideia de como, além dos personagens, os objetos também ganham projeção moral na estrutura melodramática. Vejamos como Benjamin descreve o broche que dera à Carlota.

BENJAMIN - (SUSPIRA) Obrigado, Carlotinha. Se soubesses o bem que me fazes... Mas... que é isto?... Veja! Que graça! Ficamos presos um ao outro! O broche que te dei com tanto amor ficou preso em minha gravata... a gravata que me deste de presente... é um símbolo, sabes? E com certeza o broche não estava bem preso... Vem cá... Quero puxar-te as orelhas... deves ter mais cuidado com este broche... Não o percas. Não é pelo que vale, sabes? Custou caro, sim. Muito caro. É uma bonita joia... Mas não é pelo que vale... É pelo que representa... Olha... Vou te dizer a verdade... Não disse ainda para que não te risses de mim... Escute. Prometes que não te rirás quando eu disser?...

CARLOTA - Prometo, Benjamin...

BENJAMIN - Pois bem. Fica sabendo que eu comprei este broche com as primeiras economias que eu fiz logo que eu cheguei ao Brasil, sabes? O mesmo dinheirinho, eu ia guardando... dia a dia... tostão a tostão... mil réis a mil réis e de noite, quando estava só no meu quarto, divertia-me a contemplar meu tesouro que pouco a pouco ia crescendo... crescendo. E assim durante anos e anos. Quando comecei a ganhar ordenados maiores, guardei aquele dinheiro como se guardam as flores secas das primeiras namoradas. Aquele dinheiro representava o primeiro esforço da minha vida. E eu dizia para mim mesmo: com estes cobres, mandarei um presente a minha mãe que está lá na santa terrinha. Mas um dia recebi uma notícia... minha velhinha morrera... É. Mas quando tu me apareceste... eu disse: este dinheiro já tem uma

nova dona. E te comprei com ele este broche, Carlota... Um pouco ridículo tudo isto, hein, Carlota? Mas não te rias... Prometeste não zombar de mim...

CARLOTA - (SOLUÇANDO) Benjamin... Como és bom... generoso! Perdoa-me, Benjamin... Perdoa-me...

BENJAMIN - Vamos, queridinha! Outro beijo! Este é para o broche que tanto representa para nós dois. E não chores, meu amor... Como estás nervosa! Como estás nervosa... (Parte 01, Cap. 77, p. 10)

O broche simboliza toda a virtude de Benjamin: sua juventude, seu esforço como trabalhador que se sacrificou, deixando para trás sua terra natal e sua mãe, além de representar o amor verdadeiro que sente por Carlota, que substitui a mãe morta como alvo dos sentimentos do comerciante. A reação de Carlota, inclusive pedindo perdão ao marido, é justificável, uma vez que o broche que está usando não é o mesmo que o marido lhe dera. Pouco antes, Carlota fora vítima de um trombadinha que lhe roubara o objeto, sendo tudo testemunhado por um policial e por Alfredo, que, inconformado com o casamento dela, ainda a persegue a fim de declarar-lhe seu amor. Para evitar um escândalo que pudesse revelar que ela, uma mulher casada, esteve com um outro homem casado, Carlota mentira para o policial, dizendo que o broche não tinha valor, mas não esconde para Alfredo a angústia que o episódio lhe causa: “Não. Não é a perda do broche que me importa, são as consequências...” (Parte 01, Cap. 77, p. 07). A fim de solucionar o problema, Alfredo decidiu comprar-lhe um broche igual ao que Benjamin lhe dera. Ao substituir o broche que o esposo lhe deu por outro igual, comprado pelo amante, o objeto se torna símbolo da traição de Carlota.

Mais a frente, o ladrão é pego com o broche original e a polícia inicia uma investigação que leva ao estabelecimento de Benjamin. Lá, Carlota é reconhecida pelo policial e pressionada a explicar a existência de dois broches iguais. Nesse momento, chega Anita, afirmando ser ela a dona do broche roubado: “Este broche não pertence àquela senhora (...) Pertence-me, estão entendendo?” (Parte 01, Cap. 83, p. 05). O português, imediatamente, se convence, pois reconhece em Anita os traços de “uma senhora muito digna, muito distinta, muito nobre, que é incapaz de mentir” (Parte 01, Cap. 83, p. 09). Ainda não convencido, os policiais decidem ir até a joalheria, onde avaliam o livro de vendas para saber o nome dos compradores dos broches. Lá encontram o nome de Benjamin Prates, mas não o de Anita:

JOALHEIRO - O senhor deve estar enganado. O nome dela não figura no livro como compradora de nenhum broche.

AGENTE - Ah!

BENJAMIN - Hein?

ANITA - Não há nada de estranho nisso.

AGENTE - Vejamos... E quem figura no livro como comprador do segundo broche?

JOALHEIRO - Aqui está... um pouco mais abaixo: broche de esmeraldas... modelo 1320... comprador... senhor Alfredo Medina...

BENJAMIN - Senhor Alfredo Medina?....

JOALHEIRO - Justamente.  
 ANITA - O meu marido.  
 BENJAMIN - Seu marido! (Parte 01, Cap. 85, p. 02)

Anita, enfim, fica com o broche que, na verdade, foi comprado por Benjamin para Carlota, aquele que simboliza a pureza, enquanto Carlota fica com um duplo, que representa a traição.

Outro elemento importante e que também ganha significado simbólico na narrativa de *Em busca da felicidade* são os efeitos sonoros. Separei um exemplo em que deixa claro o simbolismo representado pela presença da sonoplastia na radionovela. Não pretendo ignorar que o uso do som serve para ambientar as cenas, sugestionando os locais em que cada ação se passa, mas, muitas vezes, o som ganha protagonismo e tal fato, geralmente, é verbalizado pelos personagens de modo a não deixar dúvidas sobre o seu papel.

Mendonça conversa com Ferreira, advogado que cuida dos interesses de todos na trama, sobre o rumo das coisas: Anita, agora, está grávida de Alfredo e o advogado acha que isso muda todo o cenário, uma vez que “Uma mulher que tem um filho a defender não reage da mesma forma que uma mulher estéril. Esta, inconscientemente, se julga um pouco culpada de não haver cumprido sua missão de esposa. Aquela, ao contrário, sente os seus direitos em toda plenitude (...) Acredite, meu amigo. Este novo drama agitará a opinião pública” (Parte 01, Cap. 88, p. 08). Ferreira conclui:

FERREIRA - Pois tudo aquilo foi o prólogo do drama, doutor Mendonça. O primeiro ato vai começar agora. Preparemo-nos para assistir ao espetáculo.  
 RUÍDOS DE FORTES E PROLONGADOS TROVÕES - SEGUEM TROVÕES EM CORTINA DURANTE OS DIÁLOGOS SEGUINTE  
 MENDONÇA - Diabo! O que é isso?  
 FERREIRA - Veja! Até o céu está armando o cenário para a representação! Temos tempestade, doutor Mendonça! Estas nuvens negras toldando a claridade do sol simboliza os sofrimentos que hão de vir depois destes meses de calmaria. Estes trovões sincronizam o rugido dos ódios, dos sentimentos desencontrados, dos interesses contrariados, das decepções que se avizinham. É a tempestade, doutor Mendonça!...  
 OS TROVÕES AUMENTAM FORTEMENTE E DIMINUEM POUCO A POUCO  
 MENDONÇA - (PENSATIVO) Santo Deus! Que tremenda tempestade!  
 FERREIRA - Subiu o pano, doutor Mendonça! Tome o seu lugar! Fixe toda atenção nos personagens. Não perca nenhum dos seus gestos, não deixe de analisar nenhuma de suas expressões. Procure compreender cada cena, cada ato dessa nova representação.  
 MENDONÇA - Sim... Penso que você tem razão... O drama vai começar... (Parte 01, Cap. 88, p. 08)

No melodrama, a presença desses sinais são claros, evitando espaços para ambiguidades: a “tremenda tempestade” simboliza “os sofrimentos que hão de vir”, claramente exposto pelo diálogo travado entre Ferreira e Mendonça. A partir da notícia da gravidez de Anita, ela passa a disputar o amor de Alfredo em pé de igualdade com Carlota. O

confronto entre as duas continua pautado, de um lado, por Anita tentando restabelecer o direito que tem com base nos laços matrimoniais que assumiu com o homem que ama e, de outro, Carlota que se rebela contra o que chama de convenções sociais. No final, porém, o melodrama tende à reafirmação dos valores sociais e, nesse sentido, a virtude deve ser restaurada.

Carlota, apesar de todas as tentativas de Alice e Mendonça, apesar do amor de Benjamin, não abre mão da condição considerada vilanesca. Expressa seu amor por Alfredo, apesar de serem ambos casados com outras pessoas e, assim, acaba morrendo.

CARLOTA - Sim! A felicidade! Sempre essa desesperada caminhada em busca da felicidade! Dessa felicidade mentirosa e comodista dos amores que nascem num farrapo de papel! A felicidade não existe para aqueles que se amam verdadeiramente! E isso eu repetirei até o meu último instante de vida! A felicidade é mentira... porque a felicidade é o amor... e o amor é sofrimento... e essa tortura que nos angustia a alma... que nos despedaça o coração aos poucos... que nos transforma em autômatos que o destino atira ao fogo das paixões! A felicidade é o amor que nos dá a vida e que nos traz a morte! (DESMAIA) - Oh! (Parte 01, Cap. 162, p. 10)

Tempos antes de expressar-se pela última vez, Carlota foi alvejada por um tiro que tinha como alvo Alfredo. Apesar de ainda convalescente, ela decidiu deixar o hospital para ficar ao lado do homem que ama. A ferida, porém, infeccionou, a levando à morte. Alfredo, por sua vez, encontrava-se cego desde que, abandonado por todos, tentou tirar a própria vida. A cegueira, no entanto, nada tem a ver com a tentativa de suicídio de Alfredo e os médicos não têm explicações para o estado do engenheiro. Assim ele permanece até a morte de Carlota. Lembremos que Alfredo parece simbolizar mais claramente o drama moral que move *Em busca da felicidade*, e que este tem repercussões físicas (BROOKS, 1995, p. 46). A cegueira de Alfredo é simbólica, pois, incapaz de olhar o mundo, passa a ter que lidar com seus dilemas e com a sua consciência e, uma vez voltando a enxergar, pode agir para restabelecer o casamento com Anita.

Esse parece ser o tom da segunda parte de *Em busca da felicidade*. Esta continuação que, muitas vezes aparece na imprensa da época como *O segredo de Anita de Montemar*, é um terreno complexo, uma vez que seus primeiros sessenta capítulos estão perdidos e não são abarcados pela sinopse do álbum promocional.

Nesse momento da narrativa, Alfredo passa por mais privações, desde financeiras até a impossibilidade de andar, que o coloca em uma cadeira de rodas e, por consequência, em posição de dependência de Anita. Já nos últimos capítulos, o engenheiro tem nova conversa com sua consciência, mas, dessa vez, ela reconhece as transformações de Alfredo: “passaste pela mais cruel das experiências humanas... e foi a dor quem limpou a tua alma!” (Parte 02,

Cap. 117, p. 01). Regenerado, uma vez que padece e reconhece seus erros, e, por isso mesmo, recuperando sua capacidade de andar, Alfredo pode voltar a ser feliz ao lado da esposa:

ANITA - A felicidade do casamento...

ALFREDO - (...) Somos felizes, não é verdade, Anita?

ANITA - Muito, Alfredo. Apreciamos hoje a felicidade que temos, porque vivemos o bastante para aprender que o casamento é o alicerce da ventura... (Parte 02, Cap. 119, p. 05).

O casamento, enquanto instituição, está recuperado e a virtude restaurada. Não à toa, a radionovela termina em uma cerimônia de casamento, de Benjamin, que, mantendo-se fiel à sua natureza bondosa, encontra também a felicidade ao lado de uma nova esposa. Não há mais motivos para rugas entre os dois cavalheiros e, assim, Alfredo brada: “E é com a maior satisfação que levanto a minha taça para brindar a felicidade de Benjamin... e a felicidade de sua esposa!” (Parte 02, Cap. 119, p. 09).

O rádio, à sua maneira, rearticulou as estratégias e recursos do espetáculo teatral melodramático e do folhetim. O primeiro caracterizava-se por ser extremamente visual - gestos, figurinos, cenários e maquiagem eram signos caríssimos para o entendimento dos personagens e de suas motivações e ações. Tais elementos precisaram ser traduzidos sonoramente para o ouvinte de rádio. Por outro lado, “A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas do rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas também todo um paradigma” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 166).

Já o folhetim tem como característica evidentemente consonante com a radionovela a sua estrutura em capítulos. Diferentemente dos radioteatros produzidos até o início dos anos 1940 no Brasil, que limitavam-se a episódios únicos ou em pouquíssimos capítulos, as radionovelas se prolongaram por meses - até anos, como o caso de *Em busca da felicidade* - caracterizando-se como uma ficção seriada de longa duração. Esse formato tem como particularidade o fato de criar um gancho, uma expectativa que impele o ouvinte a consumir o próximo capítulo, como podemos notar na forma como o terreno é assentado para a primeira confrontação entre Anita e Carlota.

#### CAMPAINHA DA PORTA

CARLOTA - (ALTO) Pode deixar, Joana! Eu mesma abrirei a porta! (TOM<sup>15</sup>) Deve ser Alice. Pobre filha! Vem como em todos os dias. Cansada... Abatida...

- PASSOS - RUÍDO DE PORTA.

CARLOTA - (SURPRESA) Anita! Será possível? Tu... Aqui... A estas horas... Em minha casa!

ANITA - Exatamente, Carlota! Eu... a estas horas... e em tua casa!

<sup>15</sup> Esta rubrica indica que o personagem muda o tom de sua fala.

## FIM DO SEXTO CAPÍTULO (Parte 01, Cap. 06, p. 08)

Ciente da traição do marido e afastada de Alice, que deixou sua casa para morar com sua mãe biológica, Anita decide confrontar Carlota. O encontro das duas, dadas as informações reveladas nos capítulos anteriores, geraria forte expectativa nas ouvintes, que teriam de esperar o capítulo seguinte para saber como se desenrolaria o embate entre essas duas mulheres que amam o mesmo homem.

Para Lia Calabre (2006, p. 108), “Ao fragmentar a história ficcional em capítulos, libera-se o ouvinte para cumprir suas outras atividades e até mesmo para organizar o tempo de forma a estar livre para sintonizar o próximo episódio”. Além disso, a serialização da história possibilita aos ouvintes um tempo para reverberar o que escutaram, seja intimamente, em conversas consigo, ou comentando com outras pessoas, alimentando, dessa forma, as próprias expectativas em torno dos personagens e da narrativa.

Dessa forma, podemos perceber que as radionovelas não funcionam exclusivamente como conjunto de escolhas estéticas, mas, através delas, dialogam com toda uma imaginação moderna, historicamente produzida. A radionovela é um espetáculo imaginativo, uma vez que estimula o ouvinte a rearticular a realidade através da imaginação. Não podemos negar, porém, que essa imaginação é melodramática.

Não foi meu objetivo, aqui, traçar a história do melodrama ou das novelas de folhetim, mas inseri-las em um contexto social e culturalmente produzido a fim de não apenas entender como as radionovelas deslocaram esses modos ficcionais para um novo meio de difusão, mas também compreender como, enquanto espetáculo imaginativo, elas se tornaram um mecanismo de reconhecimento da realidade.

É importante pontuar que o consumo das radionovelas é proporcional ao grau de identificação produzido pela narrativa e, nesse sentido, procuram manter fortes laços com seu próprio tempo (CALABRE, 2006, p. 107). *Em busca da felicidade*, como já dissemos anteriormente, foi adaptada de um original cubano e essa tradução foi importante para o sucesso da trama, como lembrou Amaral Gurgel no programa *O teatro em casa*: “a adaptação era do próprio Gilberto Martins, mas [era] mais [do] que adaptação, pois deu cor local à história” (RÁDIO MEC, 1978). Dessa forma, criaram-se elementos propícios à identificação dos personagens e de seus dilemas, o que, por sua vez, possibilitou trazê-los para o cotidiano e tomá-los como exemplo e referência de categorias éticas e morais.

### 2.3 Os dramas de todos

Assim, a radionovela começa a se fazer presente na própria experiência cotidiana do público ouvinte, que se habituou a conviver com esses personagens a ponto de arrancá-los “pelo milagre do sentimento do plano da ficção para a realidade da própria vida” (QUANDO SERÁ, 1942, p. 11). Não à toa, certos fenômenos que evidenciam esse entrelaçamento entre ficção e realidade foram registrados pela imprensa.

Rodolfo Mayer, intérprete do engenheiro Alfredo Medina - o homem adúltero que esconde ser pai biológico da filha que criou como adotiva - ganhou a antipatia da audiência feminina e protagonizou uma situação curiosa quando quase foi “vítima de uma agressão por parte de algumas jovens, as quais vieram aos estúdios da Nacional pedir-lhes (sic) explicações e perguntar-lhes (sic) se não se envergonha ante o seu procedimento incorreto” (UM DRAMA, 1942, p. 56).

Alguns personagens, por outro lado, ganharam a simpatia da audiência. Luís Tito interpretou Carlos, o filho do patrão de Alice, por quem ela se enamora. A relação encontra resistência da mãe do rapaz, D. Constança, que é contra a relação do filho com uma pretendente “obscura e interessada em fazer fortuna” (Parte 01, Cap. 22, p. 08). Mesmo enfrentando a posição e, até mesmo, as artimanhas da mãe, Carlos pede Alice em casamento. No dia da cerimônia, porém, uma tragédia sela as possibilidades de matrimônio entre os dois. Esses acontecimentos se dão entre os capítulos 34 e 66, que não fazem parte do conjunto preservado pela EBC. Mais uma vez, a sinopse publicada no álbum promocional da novela, nos possibilita sentir a atmosfera do momento.

Do negro céu tenebroso, brota um alegre raio de sol... Alice e Carlos vão casar. Na casa de Dona Constança aguardam todos a chegada do rapaz. Este não deveria tardar. Mas a fatalidade se obstina em perseguir aquelas criaturas. Carlos, ao seguir a toda velocidade para casa de sua mãe, onde deveria realizar-se o casamento, sofre terrível desastre de automóvel e é transportado em estado grave para o hospital. No hospital todos personagens desta história estão transfigurados pela dor. Alice mal pode acreditar na dolorosa realidade. Os médicos não esperam salvar a vida do jovem... Mas o dr. Mendonça obstina-se em fazer uma intervenção cirúrgica, jogando assim a última cartada da ciência. Os minutos deslizam penosamente... Todos aguardam o resultado da operação. O Dr. Mendonça emprega todos os seus recursos para salvar a vida de Carlos. Cada segundo parece um século. De repente a porta se abre violentamente. Surge o dr. Mendonça. Sua fisionomia transtornada revela a trágica verdade... Ele se retira do hospital, levando na alma o desespero de não haver podido salvar a vida de Carlos. Dona Constança tem uma síncope e Alice como que perdeu o senso de todas as coisas deste mundo. (RÁDIO NACIONAL, 1942, n.p.)

No dia seguinte ao fatídico acontecimento, vários telegramas chegaram à Rádio Nacional endereçados à D. Constança, expressando seus pêsames diante de tamanha tragédia.

Já Floriano Faissal, que deu vida ao médico Dr. Mendonça, recebeu inúmeros pedidos de diagnóstico e de receitas médicas. O próprio Faissal contou um episódio:

Certo dia, após a irradiação de um dos episódios dessa novela [Em busca da felicidade], fui procurado por uma senhora já bastante idosa. A velhinha queixou-se de dores no fígado e pediu-me uma receita. Fiquei atrapalhado, é natural... Fiz-lhe ver que não era médico, ou melhor, que era médico apenas na novela. Ela, porém, não quis saber de nada. Insistiu tanto que eu, para me livrar da maçada, acabei receitando chá de folhas de abacateiro. Eu sabia que a folha de abacateiro é boa para o fígado e, pelo menos, se não fizesse bem à velhinha, mal nenhum faria. (PEIXOTO, 1943, p. 11)

Outro personagem que despertou profunda simpatia foi Benjamin, o português que se casou com Carlota, e que foi vivido por Saint Clair Lopes. O comerciante é convidado para ser padrinho do filho de Anita e, diante de tão honroso convite, ele pediu, ao microfone, sugestões de nome para seu afilhado: “Choveram milhares de cartas e o nome vitorioso foi o do próprio Benjamin. O mais interessante, porém, é que juntamente com o nome, as cartas vinham acompanhadas de presentes para o filhinho de Anita. Sapatinhos de criança, camisinhas e outras peças do enxoval de criança<sup>16</sup>” (UM DRAMA, 1942, p. 65).

Tamanho engajamento do público incentivou a própria produção da radionovela a estimular uma campanha em prol dos esforços de guerra do país. Durante o período em que *Em busca da felicidade* estava no ar, o Brasil declarou guerra aos países do Eixo e enviou soldados para a Europa. Na época, a população era incentivada a doar objetos metálicos em postos espalhados pela cidade que eram conhecidos como “pirâmides” em referência às pilhas formadas pelo material doado. Benjamin Prates de Oliveira, o simpático português, mais uma vez, pôs à prova sua afeição junto às ouvintes, convocando a audiência a enviar tubos de pasta de dente, então fabricados com metal, para a Rádio Nacional:

O resultado não se fez esperar... Como prova eloquente do patriotismo de nosso povo e do quanto a novela “Em busca da felicidade” conseguiu interessar profundamente a todas as camadas da nossa população, principiaram a chegar aos estúdios da Rádio Nacional: tubos de pastas, objetos metálicos de toda a sorte... até joias, relíquias de família, alianças... num movimento cuja expressão e alcance falam por si mesmos (A PIRÂMIDE, 1943, p. 17).

*Em busca da felicidade* chegou ao fim em maio de 1943 e o seu sucesso criou ambiente favorável para o lançamento de novas obras do gênero. Nesse sentido, a grade da Rádio Nacional e de outras emissoras foram tomadas pelas radionovelas. Tanto na PRE-8

---

<sup>16</sup> Diante de tantos episódios em que recebia presentes para personagens de *Em busca da felicidade*, a direção da Rádio Nacional decidiu doar os objetos.

quanto em suas concorrentes, variados tipos de radiodramaturgia tomavam de assalto a programação, destacando-se as radionovelas, que iam ao ar nos mesmos moldes de sua primogênita: três vezes por semana, como podemos perceber na grade abaixo, publicada pela revista *A cena muda*, em julho de 1943, pouco depois do fim de *Em busca da felicidade*.

Figura 10 - Programação semanal de radioteatro

Fonte: Hemeroteca Digital / Biblioteca Nacional

Dentro dessa lógica, a Rádio Nacional, por exemplo, irradiava às 10h30min as radionovelas *A Outra*, às segundas, quartas e sextas, e *Recordações de Amor*, às terças, quintas e sábados. Além disso, a PRE-8 ainda contava com *Penumbra*, transmitida às segundas, quartas e sextas-feiras às 13h05min, e *Céu Cor de Rosa*, nos mesmos dias da semana às 21h. Outras emissoras também já contavam com suas próprias radionovelas, como é possível perceber nas indicações à Mayrink Veiga, Tupi, Transmissora, Rádio Clube, Jornal do Brasil, entre outras.

No caso específico da Rádio Nacional, o número de novelas transmitidas anualmente cresceu significativamente, saltando de 19, em 1943, para 157, em 1955, totalizando 11.756 horas e 861 novelas irradiadas nesse período: “Isso significa que, depois de ‘Em busca da felicidade’, se o Rádio-Teatro resolvesse transmitir todas as novelas já irradiadas, noite e dia, incessantemente, gastaria 1 ano 4 meses 4 dias 20 horas e meia” (RÁDIO NACIONAL, 1956, n.p.).

A popularidade das radionovelas permaneceu crescente até a chegada da televisão. Com o alto custo para produção das novelas radiofônicas, as emissoras dependiam das verbas publicitárias, que começaram a se deslocar para o novo meio, levando consigo autores, radioatores e outros profissionais, o que leva a profundas mudanças no rádio brasileiro e, como não poderia deixar de ser, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

## PARTE 2: DO SILENCIAMENTO À PATRIMONIALIZAÇÃO

Figura 11: Certificado Programa Memória do Mundo e Roteiros de *Em busca da felicidade* restaurados



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

### CAPÍTULO 3: O SILENCIAMENTO

A minha relação com a comunicação pública teve início em setembro de 2014, quando comecei a trabalhar na EBC. Poderia afirmar que essa relação teve início antes, ao longo do processo de preparação para o concurso que me levou à EBC ou durante o período da graduação em Comunicação Social, uma vez que escolhi me habilitar em Rádio e TV. O conceito de comunicação pública, no entanto, não esteve em meu foco até assumir o cargo que inclui seu nome: Analista de Comunicação Pública (ACP). Durante os estudos para o concurso, reconheço que meu objetivo era garantir uma boa nota na prova para poder, finalmente, trabalhar na minha área de formação; não houve um aprofundamento real nos conceitos que constituíram o conteúdo do exame.

Pouco antes, no período da graduação, lembro-me de muitas discussões críticas acerca da grande mídia e da indústria cultural encabeçadas por teóricos da Escola de Frankfurt - Adorno, Horkheimer e Benjamin, principalmente -, porém sem avançar para as opções ao modelo hegemonicamente constituído no Brasil. Isso, muito provavelmente, se deu, pois o conceito de comunicação pública como alternativa à comunicação privada tornou-se foco, no país, a partir dos dois primeiros mandatos do presidente Lula (2003-2010) e da criação da EBC, sobre a qual falaremos mais adiante.

Antes de falar sobre o processo de patrimonialização dos roteiros de *Em busca da felicidade* e, até mesmo, para contextualizar melhor o meu encontro com eles, gostaria de discutir um pouco sobre este complexo conceito de *comunicação pública* e seu desenvolvimento no Brasil, em específico, no Rio de Janeiro. Para isso, tomando por base as concepções sugeridas por Valente (2009), buscarei articular algumas das várias definições que o conceito adquiriu ao longo do tempo com experiências (ou tentativas de) desenvolvidas no país até a criação da EBC, em 2007, e a minha chegada na empresa seis anos depois.

A partir daí, proponho um olhar para a minha própria experiência como ACP, lotado na Gerência de Acervo, mais especificamente na Coordenação de Pesquisa de TV e Rádio do Rio de Janeiro (CPQRJ). Dito isso, é importante esclarecer que, uma vez lotado no Rio de Janeiro, a minha experiência - e, portanto, o foco deste capítulo - está no material lotado nesta praça, muito embora não se ignore a presença de acervo em Brasília e São Paulo - outras praças ativas da EBC -, além do material proveniente da EBC Maranhão, que deixou de funcionar em 2019.

Reconheço, nos nove anos de trabalho na Gerência de Acervo, dois momentos que se estruturam a partir da visão gerencial do setor, marcado por uma importante descontinuidade,

e que podem ser resumidos por duas expressões que ouvi em meu primeiro dia de empresa: *acervo corrente* e *acervo histórico*. Inicialmente focado no chamado acervo corrente, ou seja, no material produzido a partir da criação da EBC, o trabalho me possibilitou conhecer mais a fundo o arquivo da TV Brasil. A partir das mudanças realizadas na Gerência de Acervo em 2016, o acervo histórico ganhou protagonismo, proporcionando contato com os arquivos da TVE-RJ, Rádio MEC, MEC FM<sup>17</sup> e Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Pretendo tratar de cada um dessas emissoras de forma breve, à exceção da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Na Rádio Nacional, como já foi exaustivamente citado, foi veiculada a primeira radionovela do Brasil. Lembremos que se trata da mais importante emissora de radiodifusão no país na chamada Era de Ouro do Rádio. É não apenas justo, mas fundamental, debruçar-se mais demoradamente sobre sua história e sobre a formação e organização de seu arquivo. Esses elementos são importantes, pois formam o terreno em que meu encontro com os roteiros de *Em busca da felicidade* se deu, tanto do ponto de vista cronológico quanto do espacial.

### **3.1 Comunicação Pública: uma desconhecida na radiodifusão brasileira**

As discussões acerca do conceito de comunicação pública seriam, só elas, suficientes para o desenvolvimento de uma dissertação de mestrado, não sendo estas, o foco da minha pesquisa. Conceito ainda em construção, hoje pode-se dizer que a comunicação pública foi alvo de diversos estudos, ora voltados para a sua conceituação propriamente dita e que, para isso, buscam articular visões de diferentes autores sobre o tema, ora voltados para sua aplicação prática, lançando mão de experiências no Brasil e no mundo afora.

No caso de minha pesquisa, interessa a comunicação pública enquanto sistema específico dentro do serviço de radiodifusão brasileiro e previsto pelo artigo 223 da Constituição Federal, que afirma: “Compete ao Poder Executivo outorgar e renovar concessão, permissão e autorização para o serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens, observado o princípio da complementaridade dos sistemas privado, público e estatal”.

Dessa redação, infere-se que, ao separar os três sistemas, podemos apontar características peculiares a cada um. Em traços gerais, a comunicação privada, hegemônica

---

<sup>17</sup> Para efeitos de distinção, os nomes oficiais das emissoras são, como descrito, Rádio MEC e MEC FM. A Rádio MEC opera na frequência AM, tendo sido inaugurada em 1936 e, comumente, é chamada de MEC AM. Já a MEC FM, como o próprio nome indica, opera na frequência FM e foi inaugurada em 1983.

historicamente em nosso país, refere-se às empresas de radiodifusão que, dotadas de uma concessão pública, podem explorar o serviço com fins lucrativos, estando à mercê das leis do mercado. Nela podemos apontar, como exemplos, a TV Globo, a TV Record, o SBT, a Band, além das rádios Tupi, JB, Melodia, SulAmérica Paradiso e FM O Dia.

Já o sistema estatal faz referência à comunicação governamental, ou seja, são emissoras responsáveis pela divulgação das realizações e das prestações de contas dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário nas esferas nacional, estadual e municipal, servindo de exemplo a Rio TV Câmara, a TV ALERJ, TV Senado e o Canal Gov (antiga NBR). Além dessas, podemos apontar a já citada *A Voz do Brasil*, noticiário radiofônico de difusão obrigatória pelas emissoras de rádio brasileiras que atende aos objetivos pontuados e que são característicos do sistema estatal de comunicação. E a comunicação pública?

Em geral, é consenso apontar o Estado, o governo e a sociedade como atores primordiais para a execução de uma comunicação pública, a qual se daria no espaço público, aqui entendido em seu sentido simbólico (MONTEIRO, 2012, p. 37 e 40). Também há concordância no fato de o interesse geral ser o objetivo para as mensagens transmitidas em contraponto aos interesses particulares os quais estariam vinculados ao mundo dos negócios. Essas linhas gerais, entretanto, abarcam um leque muito extenso de experiências dada a complexidade dos atores envolvidos e da própria noção de interesse geral enquanto objetivo.

Jonas Valente (2009) apresenta seis concepções acerca da noção de mídia pública: elitista, educativa, pública não-estatal, pública como alternativa à mídia comercial, culturalista e aparelhos de Estado (à qual me refiro, por vezes, como aparelhista). Ao longo do desenvolvimento do serviço de radiodifusão brasileiro, destaco experiências que viriam a se vincular à EBC nas quais podemos ver se articularem essas concepções que apontam características peculiares do sistema público de comunicação em nosso país, ajudando-nos a entendê-lo.

Partindo da fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira emissora regular do Brasil, podemos perceber como começou a se configurar a radiodifusão pública no Brasil ao longo dos anos.

Tendo testemunhado a primeira transmissão e recepção de mensagens via radiotelefone, Edgard Roquette-Pinto vislumbrou a possibilidade de aliar a nova tecnologia ao combate às carências educativas e culturais espalhadas pelo território nacional. Nesse sentido, Roquette-Pinto fundou, com o apoio da Academia Brasileira de Ciências, então presidida por Henrique Morize, a citada emissora em 1923.

Sob o lema “Trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil”, Roquette-Pinto vislumbrava o rádio como “a escola dos que não têm escola”. Dessa forma, a radiodifusão seria complemento e alternativa aos bancos escolares, e teria como foco a massificação da educação. Para isso, a programação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro buscou inserir-se no projeto de modernização do país, em curso na década de 1920, através da irradiação de palestras científicas, música erudita e informação.

A questão é que, na época, o acesso ao rádio era limitado à parte da elite que, apesar de não sofrer com a carência da educação formal, sentia-se representada pela concepção de cultura irradiada pela emissora. Por conseguinte, a Rádio Sociedade, mesmo buscando atrelar-se a uma concepção educativa, acabou caracterizando-se por uma concepção elitista, marcada pela determinação de um grupo social específico como os únicos porta-vozes capazes de partilhar o que realmente é identificado como alta cultura e quais os preceitos morais entendidos como civilizados. Esse ideal, no caso da emissora carioca, tornou-se um entrave para a sua popularização, dificultando sua continuidade, muito embora ela tenha se mantido fiel ao seu lema durante os treze anos em que esteve em funcionamento.

Em 1936, impedida, por questões estatutárias, de se abrir para o mercado publicitário e, portanto, sem condições de se inserir em um novo momento, marcado pela hegemonia do modelo comercial de radiodifusão, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi doada ao Ministério da Educação e Saúde (MES), em acordo com o estatuto da emissora, sob a condição do governo manter seu caráter educativo e cultural.

Em carta publicada nos jornais em 8 de setembro de 1936, o ministro Gustavo Capanema agradece a doação, se compromete com a manutenção dos princípios sob os quais Roquette Pinto manteve a emissora até aquele momento e afirma sua importância: “Porque esta será agora a voz do Governo da República [grifo da autora], dirigindo-se ao povo brasileiro, por intermédio do Ministério da Educação” (CALABRE, 2006, p. 62).

Ao manter a concepção educativa, a Rádio Sociedade, agora sob influência do Governo Federal e rebatizada como Rádio MEC, apareceu como experiência pioneira de comunicação pública no Brasil e com características que marcariam o sistema ao longo dos anos. Assim sendo, a comunicação pública foi vista como importante elemento vinculado às políticas educacionais, estas emanadas do Estado.

Quatro anos depois, em 1940, o Estado Novo incorporou a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, até então parte do grupo *A Noite*, em outra experiência merecedora de nossa atenção. Nela, apesar da clara influência do Governo Federal, buscou-se a manutenção do caráter comercial da emissora. Falarei, de forma mais aprofundada, sobre a experiência da Rádio

Nacional adiante, mas é importante entender o seu papel enquanto garantia dos interesses do poder público, ao mesmo tempo que buscava compor com o crescente mercado publicitário do país. Essas características aproximam a Rádio Nacional de uma concepção da mídia pública enquanto aparelho do Estado:

Os meios de comunicação públicos seriam então aparelhos estatais que existem para garantir os interesses gerais do Estado, visto aí como capitalista coletivo ideal, na indústria cultural, cumprindo primordialmente, a função de propaganda na construção de “consensos” a partir da tensão dialética entre as posições hegemônicas no âmbito do aparelho e as demandas do público a quem se dirige. Além dessa dimensão ideológica, a mídia pública também seria um agente na concorrência da indústria cultural, dependendo de recursos para que tenha êxito na disputa pela atenção do público (VALENTE, 2009, p. 41).

Dessa concepção aparelhista, surge uma experiência interessante e pouco lembrada que é a da Rádio Mauá. Apelidada como rádio do trabalhador, a emissora era vinculada ao Ministério do Trabalho e tinha como objetivo a “construção de uma identidade da classe trabalhadora”, buscando, para isso, “traduzir em linguagem simples a legislação trabalhista, orientando a conduta do trabalhador” (CALABRE, 2006, p. 66). Para tal, a sua programação era cuidadosamente pensada para atender os trabalhadores do Brasil, seu público-alvo, sem afetar a audiência da Rádio Nacional, da qual ela pegava emprestado algumas estrelas como forma de atrair os ouvintes. A grade da Mauá ocupava o horário em que os trabalhadores estavam se preparando para sair de casa para o trabalho, antes da emissora coirmã entrar no ar, e a hora do almoço, curto intervalo em que a Nacional suspendia sua transmissão.

A presença de três emissoras (MEC, Nacional e Mauá), todas vinculadas ao Estado, mas com projetos bem definidos, e sua coexistência com as demais, hegemonicamente comerciais, aponta para o papel exercido pela esfera estatal na conformação do sistema público de radiodifusão brasileiro. Em um período marcado pela forte presença do Estado, a relação entre emissoras do governo e privadas não encontrava grande resistência.

Esse cenário vai mudar com o deslocamento para um período mais liberal, no qual o advento da televisão se insere. A TV chegou ao Brasil, em 1950, por intermédio de Assis Chateaubriand, um dos mais conhecidos empresários do ramo da comunicação e dono do conglomerado midiático *Diários Associados*. Nos anos seguintes, outras emissoras privadas foram inauguradas e o já consolidado e lucrativo modelo comercial de radiodifusão expandiu-se do rádio para a televisão. Não obstante, entre 1951 e 1952, os presidentes Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) e Getúlio Vargas (1951-1954) publicaram uma série de decretos que outorgavam concessões para o estabelecimento de estações de televisão à Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União (responsável pela

Rádio Nacional)<sup>18</sup>, ao Ministério da Educação e Saúde (responsável pela Rádio MEC)<sup>19</sup>, à Fundação Mauá (responsável pela emissora homônima)<sup>20</sup> e à prefeitura do Distrito Federal (responsável pela Rádio Roquette-Pinto)<sup>21</sup>, que seriam a semente para a construção de um sistema público de televisão no Brasil nos mesmos moldes do surgimento do modelo privado, ou seja, a partir da criação de emissoras de televisão agregadas a veículos preexistentes no rádio e/ou na mídia impressa.

As discontinuidades políticas e a pressão de empresários do ramo impediram, na época, a colocação em prática desse sistema. São conhecidas as rugas surgidas entre Assis Chateaubriand e o então presidente Juscelino Kubitschek a partir da possibilidade de surgimento da TV Nacional.

o Sr. Assis Chateaubriand vislumbrou o risco que correria as Emissoras Associadas (a concorrência de uma TV). A nova TV Nacional levaria para as suas antenas toda aquela incomensurável força e amplo know-how que sempre demonstrara. Assis Chateaubriand ameaçou o então presidente da república: iniciaria e desenvolveria uma campanha política contra o seu governo. Faria isso através de sua grande rede de emissoras de rádio, TV e jornais. (MURCE, 1976, p. 72).

Se as ameaças de Chateaubriand foram verdade ou não, o fato é que o governo Kubitschek (1955-1960) foi responsável por decretar a caducidade<sup>22</sup> das outorgas dadas por Dutra e Vargas e direcioná-las a grupos privados de comunicação.

À Rádio Globo seria destinado o canal 4, antes direcionado à Rádio Nacional e esta passaria a explorar o canal 2, “devendo referida estação, mediante cessão gratuita de equipamento e material, desfrutar e exercer esta outorga em comum com a Rádio Ministério da Educação e com a Rádio Roquette-Pinto da Prefeitura do Distrito Federal” (BRASIL, 1957, p. 01), as quais ficariam, por sua vez, com o canal 11. Tude de Souza, um dos principais artífices do projeto da TV educativa, em entrevista para o *Jornal do Brasil* em 31 de dezembro de 1957 (Figura 12), expôs o descontentamento com a decisão, bem como os constrangimentos por ela imposta.

No mínimo (...) ele [presidente Kubitschek] não foi devidamente esclarecido, pois não se justifica o golpe desferido contra a cidade do Rio e contra a educação do povo. Tirar o Canal 2 da Prefeitura é um absurdo desnecessário. O Governo Café Filho já havia solucionado a questão. Um convênio entre o Ministério da Educação e a Prefeitura assegurou o uso comum do Canal 2 para a cultura. Ficava, assim, liberado o Canal 11 (do Ministério) para a Rádio Globo. A verba da Prefeitura, empenhada pelo Tribunal de Contas, era para pagar o material calculado para o

<sup>18</sup> Decreto Nº 29.254, de 30 de janeiro de 1951.

<sup>19</sup> Decreto Nº 30.814, de 05 de maio de 1952.

<sup>20</sup> Decreto Nº 30.815, de 05 de maio de 1952.

<sup>21</sup> Decreto Nº 30.832, de 10 de maio de 1952.

<sup>22</sup> Decreto Nº 42.943, de 30 de dezembro de 1957.

Canal 2. Já foi pago um sinal de 75 mil dólares e agora o resto não dará para o material a ser comprado para o Canal 11.

Mais a frente, a concessão do Canal 2 foi redirecionada para a Sociedade Anônima Mayrink Veiga (responsável pela rádio de mesmo nome), mas os planos para viabilização de sua emissora televisiva nunca saíram do papel, passando, em 1963, o Canal 2, para a Excelsior, que, já em funcionamento em São Paulo, abriu sua filial no Rio de Janeiro. Já o Canal 11, antes destinado ao Ministério da Educação, seria, segundo Tude de Souza destinado ao *Diário Carioca* (MILANEZ, 2006, p. 25), enterrando de vez não apenas o sonho da TV educativa, mas o da construção de um sistema público de radiodifusão que englobasse rádio e televisão.

Figura 12: Matéria do *Jornal do Brasil* 31 dez. 1957



Fonte: Hemeroteca Digital / Biblioteca Nacional

Somente durante o regime militar (1964-1985), o tema das TVs Educativas voltou a ter protagonismo. Em 1967, o Governo Federal promoveu a regulamentação da modalidade educativa de radiodifusão, bem como criou a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FCBTVE), responsável pelo fomento da programação. Esse período foi marcado pelo surgimento de várias emissoras educativas, dentre as quais destacam-se as TVs Educativas do Maranhão (TVE-MA), fundada em 1969, e do Rio de Janeiro (TVE-RJ), fundada em 1975. Também nesse momento, foi criada a Empresa Brasileira de Radiodifusão (Radiobrás), à qual se vinculou a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, *A Voz do Brasil*, além de outras emissoras exploradas pelo Governo Federal.

Como é possível perceber, assim como nos anos 1930/40, as experiências para a constituição de um sistema público de radiodifusão no Brasil estiveram atreladas à sua

concepção educativa e profundamente sob influência do Estado, mais especificamente governos instalados por vias não democráticas. Isso favoreceu um modelo centralizado de produção de conteúdo que, ignorando a pluralidade social do país e suas reais necessidades, acabou se configurando como mais uma voz consonante às forças hegemônicas estatais. Desse cenário, o senso comum consolidou uma hibridização dos conceitos de comunicação pública e estatal.

Um passo muito importante para desconstruir essa mescla conceitual se deu com a promulgação da Constituição Federal, em 1988, e o seu já citado artigo 223. Àquela época, vários debates acerca do papel da comunicação enquanto direito vinculado à cidadania ganharam atenção mundo afora. A partir desses debates, emergiu um olhar mais crítico aos grandes grupos midiáticos que concentram a produção e disseminação de conteúdos e abriu-se espaço para se pensar uma mídia mais inclusiva e democrática. Daí a importância de se valorizar o papel de pesquisadores e militantes que atuaram na constituinte a fim de garantir uma redação que não apenas diferencia os sistemas privado, estatal e público, mas, principalmente, que assegura a presença deste no serviço de radiodifusão brasileiro.

Ao longo dos anos 1990, porém, o perfil das políticas econômicas e sociais do país assume um caráter neoliberal e, dentro do ideal de diminuição radical da atuação do Estado em favor do livre mercado, o sistema público de comunicação sofre com o sucateamento das emissoras e a conseqüente necessidade de se abrir para o setor publicitário a fim de se manterem. Chama atenção o impacto desse momento na TV Educativa:

a TVE sofreu uma mudança radical em seu formato institucional. Sua mantenedora, a Fundação Roquette-Pinto (extinta FCBTVE), foi transformada na organização social Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto (ACERP) no bojo da reforma do Estado promovida pelo governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Sob o argumento de maior independência das pressões estatais, a alteração jurídica remeteu a emissora à lei da selva da sobrevivência do mercado midiático (VALENTE, 2009, p. 273).

Na década seguinte, com as críticas ao modelo neoliberal e o deslocamento da esfera política para a esquerda, os debates sobre o sistema público de comunicação ganharam contornos de um projeto contra-hegemônico. A primeira década do século XXI foi marcada pela ascensão de novas vozes questionadoras dos oligopólios midiáticos que controlam a comunicação do país. Dênis de Moraes aponta os novos espaços surgidos a partir da disseminação da internet como fundamentais para a defesa de uma mídia alternativa ao cenário hegemônico do país.

O ecossistema descentralizado e interativo da internet passou a ser utilizado por grupos ativistas, coletivos e agências de notícias independentes com o propósito de

disseminar informações sobre os atos contra a globalização capitalista, boicotados pelos meios hegemônicos (...) Os recursos da internet contribuíram também para o surgimento de observatórios de análise e crítica dos conteúdos midiáticos, de redes colaborativas e de intercâmbios informativos sem finalidades lucrativas (MORAES, 2011, p. 55).

Nesse contexto, algumas ações institucionais merecem destaque: em 2003, a ACERP promoveu o seminário *O Futuro da TV Pública* e, no ano seguinte, foi criada a Associação de Rádios Públicas do Brasil (ARPUB), “com a ideia de mapear as emissoras públicas existentes no país e criar nós de comunicação” (REGOTTO, 2010, p. 05); essas ações, no entanto, ainda eram tímidas e não reverberavam em ações práticas no sentido da reformulação do sistema público de radiodifusão brasileiro.

Apenas em 2006, o tema ganhou protagonismo a partir de uma iniciativa do governo. O Ministério da Cultura e a Radiobrás promoveram o 1º Fórum de TVs Públicas com o objetivo de discutir a situação do setor; “O resultado foi um amplo diagnóstico e um programa de mudanças para criação de um efetivo sistema público de comunicação, com foco na televisão no país. Em 2008, a Associação Nacional de Rádios Públicas promoveu fórum semelhante envolvendo as estações radiofônicas” (VALENTE, 2009, p. 274).

Desses eventos, foi possível nortear um modelo de mídia pública como independente da ação ideológica do Estado, a quem caberia o sistema estatal, bem como das ingerências do mercado, que ficaria ligado ao sistema privado. Assim, a comunicação pública poderia se configurar como alternativa ao modelo comercial - ou seja, como um meio que, diferentemente das mídias comerciais, não tem caráter massificador, mas reflexivo e consciente da pluralidade social que marca o povo -, quanto dentro de uma concepção culturalista, baseada “na diversidade cultural e que trabalhe a cultura nacional por essa perspectiva multifacetada” (VALENTE, 2009, p. 39).

Edna Miola (2013, p. 145) lembra que, apesar dos esforços do Governo Lula (2003-2010) em apreciar o desenho institucional proposto pelo campo acadêmico, essa implementação se mostrou inexecutável. Em vez disso, o caminho seguido foi a da criação de uma nova empresa pública de comunicação, a EBC, para prestar os serviços de radiodifusão pública. Nesse sentido, no ato de sua criação, a Empresa Brasil de Comunicação absorveu a Radiobrás e assumiu, paulatinamente, as obrigações, previstas contratualmente, da ACERP.

Em termos práticos, a EBC passaria a ser responsável, dentre outras emissoras, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro e pela TV Nacional de Brasília, antes ligadas à Radiobrás, além da TVE-RJ, TVE-MA, Rádio MEC (AM) e MEC FM, essas quatro administradas anteriormente pela ACERP. Além disso, a empresa passou a contar com uma emissora

televisiva, criada a partir da fusão das TVs citadas, a TV Brasil. Esta assumiria o caráter de TV pública, dentro dos princípios e objetivos previstos na lei de criação da EBC, afastando-se das naturezas estritamente estatais (caso da TV Nacional) e educativas (caso da TV Educativa do Rio de Janeiro e do Maranhão). As rádios, por sua vez, mantiveram suas identidades, mas tiveram que se adequar à nova realidade, uma vez que passaram a ser administradas pela mesma empresa.

Do ponto de vista do pessoal, a Lei Nº 11.652, de 2008, determinou a absorção do corpo de empregados da Radiobrás e a repactuação do contrato de gestão firmado entre a União e a ACERP, não podendo, este, ultrapassar o limite de prorrogação de trinta e seis meses, mesmo período previsto para a contratação de pessoal técnico e administrativo por tempo determinado, ou seja, provisórios. Igualmente, a lei instituiu a contratação de empregados permanentes via concurso público, tendo sido o primeiro realizado em 2011. Nesse momento, os meus caminhos cruzaram com a EBC.

### **3.2 O Acervo EBC**

Voltemos, então, ao mês de setembro de 2014. A minha chegada à EBC coincidiu com o turbulento processo de saída da ACERP. No antigo prédio da TVE-RJ, situado na Avenida Gomes Freire, bairro da Lapa (região central da cidade do Rio de Janeiro), reuniam-se as equipes da TV Brasil, da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, da Rádio MEC e da MEC FM.

A Nacional, havia pouco tempo, se transferira do histórico Edifício A Noite, localizado na Praça Mauá, por conta da interdição do prédio para obras. Algo semelhante ocorreu com as rádios MEC, deslocadas do prédio da Praça da República, em função de um incêndio que levou ao fechamento do espaço. Em uma sala do quinto andar do prédio da Gomes Freire (sala 110), estava alocada a Gerência de Acervo (GACER)<sup>23</sup>, para onde fui encaminhado em meu primeiro dia de trabalho como ACP - Acervo e Pesquisa.

---

<sup>23</sup> Ao longo dos anos, a Gerência de Acervo possuiu diferentes siglas (GEXAC, GERAV, entre outras). A fim de facilitar o entendimento do leitor, opto por utilizar a sigla vigente em 2022.

Figura 13: Fachada do prédio da EBC da Av. Gomes Freire



Fonte: Denis Gahyva / Wikimapia

Logo em minha primeira conversa com o então gerente do setor, fui informado de uma opção de gestão que dividia o acervo da empresa em dois: o acervo corrente e o acervo histórico. Entendia-se como corrente todo o material de rádio e TV produzido a partir da criação da EBC, enquanto o acervo histórico referia-se ao material proveniente das emissoras absorvidas pela empresa no ato de sua criação. Além disso, soube que a GACER se dividia, no Rio de Janeiro, em duas coordenações, sendo a Coordenação de Pesquisa de Rádio e TV responsável pela catalogação e busca do material de acervo para usos internos e externos, e a Coordenação de Tráfego, responsável pelo controle de entrada e saída de mídias do setor. Nesta foram alocados os ACP-Arquivologia, ao passo que meu cargo foi alocado na Coordenação de Pesquisa. Enquanto a Coordenação de Tráfego configurava-se como uma área de arquivamento de tapes, a área de pesquisa estava focada na decupagem de material telejornalístico, bruto e editado, e seu cadastro no sistema iAcervo.

Esse sistema era o principal repositório para registro de informações catalográficas e de decupagem, sendo herança da administração da ACERP. Nele, a Coordenação de Tráfego fazia o controle de referência e de empréstimo de mídias para outros setores, e a Coordenação de Pesquisa as decupagens de material bruto e editado do jornalismo. À época de minha chegada, havia um extenso passivo de material televisivo carente de decupagem e, diante disso, a gerência decidiu que o tratamento do acervo corrente de TV tinha prioridade em detrimento do restante. Nesse sentido, os concursados da EBC, à medida que iam chegando no setor, eram destinados à equipe de TV, enquanto a Rádio Nacional continuava com o corpo de colaboradores provenientes da Radiobrás e as Rádios MEC e MEC FM mantinham seus estatutários, na condição de cedidos à GACER. Um fator adicional que explica esse

cenário é que a saída da ACERP atingiu fortemente a equipe de TV, impondo a necessidade de sua reposição.

Na prática, essas decisões fizeram com que a equipe desconhecesse o real alcance do acervo da EBC; as respectivas equipes acabavam por conhecer apenas os arquivos incluídos no seu escopo de atividade, o que, no caso dos concursados da EBC, limitava-se ao arquivo corrente de telejornalismo da TV Brasil. O acervo da empresa, porém, conta com material produzido desde 1923, lembrando que a Rádio MEC é herdeira da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada naquele ano. Trata-se, portanto, de um volumoso material sonoro, fotográfico, textual e audiovisual com o qual os ACPs não tinham contato, até mesmo por ele, à época, estar diluído em diferentes espaços, alguns bem distantes entre si.

No momento de minha chegada à EBC, o material proveniente da TV Brasil - o acervo corrente televisivo - estava localizado junto à Coordenação de Tráfego, no primeiro andar do prédio da Gomes Freire. No mesmo local, encontrava-se parte do material produzido pela TVE-RJ. Outra parte significativa da emissora educativa espalhava-se entre três casas pertencentes à EBC, localizadas na Rua dos Inválidos<sup>24</sup>, em uma vila residencial vizinha ao prédio da empresa, e um depósito no bairro da Penha, a uma distância de mais de quinze quilômetros do bairro da Lapa. Já o material da Rádio Nacional, dividia-se entre uma sala no sexto andar do prédio da Gomes Freire (sala 115) e algumas mídias deixadas no Edifício A Noite. Os arquivos das Rádios MEC dividiram-se entre uma sala no sexto andar da Gomes Freire (sala 114) e o denso material deixado no prédio da Praça da República.

Figura 14: Edifício A Noite e Prédio da Rádio MEC



Fonte: Wikimedia Commons

---

<sup>24</sup> O prédio da EBC, sito à Avenida Gomes Freire, 474, possui um acesso de fundos, situado na Rua dos Inválidos, 105.

Traçado esse contexto inicial, buscarei, a partir da minha experiência como ACP-Acervo e Pesquisa, compartilhar informações que ajudem o leitor a entender esse vasto campo que engloba o acervo da EBC. Importante pontuar, aqui, que não sigo a ordem cronológica de surgimento das emissoras, mas a ordem com a qual me relacionei mais proximamente com cada uma delas. Outra informação necessária de compartilhar é que não há, dentro da GACER, consenso sobre como se referir ao conjunto de documentos específicos de cada emissora. Para fins de distinção, nesta pesquisa, sigo a definição do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística para *fundo*: “Conjunto de documentos de uma mesma proveniência” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 97), reconhecendo, enquanto procedência, cada um dos veículos da EBC.

Meu primeiro momento na GACER, como já expliquei, esteve focado no seu material audiovisual, especialmente aquele produzido após a criação da EBC. Muito embora possa afirmar que o foco estava diretamente apontado para o fundo da TV Brasil<sup>25</sup>, devo reconhecer que, à primeira vista, ele se confunde com o fundo TVE-RJ, já que, em parte, dividem o mesmo espaço de armazenamento (Figura 15) e tipo de suporte.

Figura 15: Sala de Arquivo (1º Andar do prédio da Gomes Freire)



Fonte: Acervo EBC

Na sala de arquivo presente junto à Coordenação de Tráfego, estavam armazenadas mídias Betacam (BC), DV-Cam (DV), MiniDV-Cam (DC) e XD-Cam (XD). É possível encontrar material da TV Brasil em cada um desses suportes; o fundo TVE-RJ, por outro

<sup>25</sup> Importante pontuar que todas as praças da EBC (DF, SJ e SP) possuem um fundo TV Brasil. Como estou avaliando especificamente a praça do Rio de Janeiro, ao citar fundo TV Brasil, estou me referindo ao material armazenado nesta praça específica. Não obstante, quando me referir ao fundo TV Brasil de outras praças, o farei indicando a respectiva unidade da federação.

lado, não possui registros, originalmente, feitos em XD, muito embora seja possível encontrar material transposto de uma mídia mais antiga para as mais modernas.

O trabalho era, basicamente, selecionar no sistema iAcervo, uma mídia XD do jornalismo, fossem telejornais exibidos pela TV Brasil ou material bruto captado pela produção, solicitá-la à Coordenação de Tráfego e proceder com a sua decupagem, esta registrada no próprio iAcervo. O escopo de trabalho incluía, ainda, as pesquisas demandadas pelas diversas áreas da empresa, usando como base de busca o mesmo sistema.

Essas pesquisas levavam em consideração as limitações tecnológicas da EBC e, por isso, não contemplavam a totalidade do acervo audiovisual da empresa. Isso, pois, além dos formatos já citados, o fundo da TVE-RJ contém mídias em formato U-Matic (KA), Quadruplex - 2 polegadas (VT) e 1 polegada (BV). Essas mídias são aquelas que se diluíam entre outros espaços de armazenamento, algumas na Lapa e outras tantas na Penha. A ausência de leitores para esses suportes e as dificuldades de acesso a eles impedia o uso dos programas ali gravados e, assim, toda a pesquisa realizada pelo setor devia excluir resultados com esses formatos.

Para a entrega de resultados de pesquisa, basicamente, encaminhávamos as informações de decupagem e de suporte, tais como formato e número de referência, para o solicitante, que se responsabilizava pela retirada da mídia junto à Coordenação de Tráfego. Configurava-se, portanto, como um trabalho amplamente mecânico, o que gerou, com o passar do tempo, uma série de insatisfações em um setor que se caracteriza pela multidisciplinaridade de seus empregados, reunindo profissionais das áreas de jornalismo, radialismo, história, arquivologia e biblioteconomia.

Como forma de possibilitar uma ampliação no escopo de atividades da GACER, a gerência decidiu pela criação de Grupos de Trabalho (GTs) que ficariam responsáveis por propor ações destinadas a cada um dos fundos e suportes constituintes do Acervo EBC. Nesse momento, fui convidado a participar do GT responsável pelas fotografias, possibilitando contato com esse gênero documental. Neste caso específico, refiro-me à gênero justamente porque não se tratava de um trabalho focado em um dos fundos do acervo, mas a uma especificidade documental que reunia material de diferentes emissoras da EBC.

O acervo fotográfico sob responsabilidade da GACER encontrava-se dividido entre as praças de Brasília e do Rio de Janeiro. No caso da praça carioca, constatou-se que o material era formado por positivos, negativos e diapositivos (slides) cujo acondicionamento encontrava-se diluído pelas dependências do prédio da Gomes Freire. Na ocasião, as fotografias estavam concentradas na sala da Coordenação de Pesquisa, e em uma sala do

sexto andar do prédio (sala 118). Nesta, decidiu-se, posteriormente, concentrar todo o material fotográfico da praça Rio.

Durante as atividades do GT, verificou-se a existência de fotos históricas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e da Rádio MEC, além de inúmeros negativos. Ademais, o grupo apontou a existência de várias fotos provenientes de produções da TVE-RJ: positivos fruto de material de divulgação de artistas que participavam de produções da emissora, além de diapositivos utilizados em teleaulas. Em 2016, entretanto, antes que o GT pudesse propor frentes de ação, ele foi desfeito e minhas atividades tomaram outro rumo.

Em meio a tudo isso, os ACPs tomaram conhecimento das péssimas condições de acondicionamento das fitas U-Matic e Quadruplex. Enquanto as que estavam armazenadas na Lapa sofriam com a falta de climatização adequada, na Penha, as mídias davam sinal de abandono, estando acondicionadas em um ambiente com buracos nas paredes que deixavam vulneráveis à ação do tempo e de animais como ratos e morcegos.

Igualmente, as mídias da Rádio MEC que permaneciam no prédio da Praça da República sofriam com problemas de climatização e infiltração, colocando em risco também esse fundo. Diante desse cenário, os concursados da GACER começaram a tomar iniciativas que garantissem a presença de alguém do corpo de empregados na chefia do setor.

Indo ao encontro das intenções da equipe, em meados de 2016, a Gerência de Acervo trocou de comando. A partir daí, o setor passou por profundas mudanças em suas diretrizes. A nova gestão buscou integrar as equipes de rádio e de TV, promovendo a transferência de concursados para a equipe de rádio a fim de equilibrar as atividades da gerência, antes amplamente voltadas para a televisão. Foi a partir daí que fui deslocado para a equipe de rádios e passei a conhecer melhor os fundos da Rádio Nacional e das rádios MEC.

No caso desses fundos, assustava a quantidade de bases de dados utilizadas para pesquisa de material. Além do sistema iAcervo, que concentrava, principalmente, informações das fitas de rolo da Rádio MEC, esta também herdeira da administração ACERP, contávamos com planilhas, fichas catalográficas e fichários com informações escritas à mão. Esse desmembramento dos dados dificultava não apenas a entrega de material solicitado pelas produções, como também o conhecimento acerca dos arquivos das rádios. Além disso, chamava atenção a forma como as mídias eram organizadas espacialmente.

O fundo Rádio Nacional do Rio de Janeiro contava com acetatos, que guardavam parte importante do período áureo do rádio e que permaneciam no Edifício A Noite. À época, as gravações dos acetatos já haviam sido transpostas para CD e estes copiados para um HD Externo. Neste HD, eram armazenados também todo material digitalizado sob demanda de

outros setores e todos os programas nato digitais enviados para a Coordenação de Pesquisa para arquivamento. Ademais, a Rádio Nacional possui material em fitas de rolo, além de vasto material em papel que inclui fichas funcionais de antigos funcionários, dados de produção de programas e roteiros. Mais a frente, falarei mais especificamente sobre os arquivos da Rádio Nacional.

Já a Rádio MEC guarda uma especificidade, uma vez que, apesar de ser referida como fundo único, ela, na verdade, se constitui por duas emissoras: a Rádio MEC (AM) e a MEC FM. Curioso notar que, apesar de atender a perfis diferentes - a Rádio MEC voltada para a música popular e a MEC FM para a música de concerto -, seu acervo é tratado em conjunto.

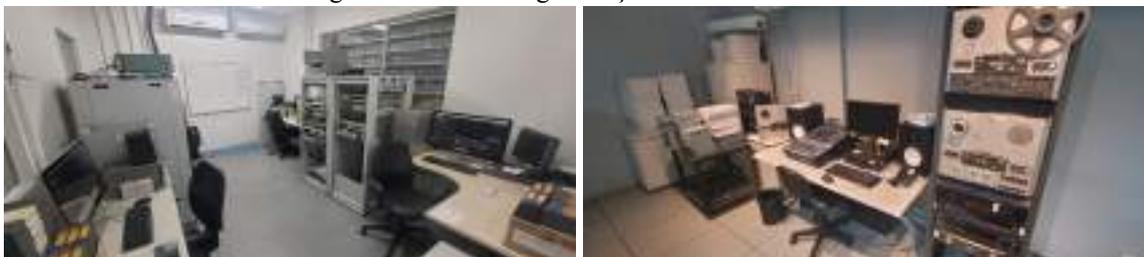
À época que comecei a trabalhar com as rádios, boa parte do material das emissoras estava no prédio da Praça da República e, qualquer necessidade de utilização dessas mídias, exigia o deslocamento de alguém da equipe até o antigo prédio da Rádio MEC. Lá estavam fitas de rolo, fitas cassete (K7) e Minidiscs (MD), além de variado material textual, incluindo scripts de programas. Assim como na Nacional, os programas digitalizados por demanda eram armazenados em HDs Externos, os quais guardavam também todos os arquivos nato digitais provenientes das produções correntes.

Notava-se, no caso das rádios, uma urgência para organizar um enorme passivo de arquivos carentes de catalogação, uma vez que os HDs, extremamente frágeis, eram vistos como principal repositório e os metadados vinculados a cada um dos arquivos eram escassos. Nesse ínterim, a GACER buscou ampliar a entrada do acervo em um novo repositório digital, o *Media Asset Management* (MAM), que possibilitaria o upload de arquivos atrelados à sua catalogação. Com o novo sistema, os usuários oriundos dos diversos setores da empresa passariam a ter acesso não apenas à decupagem dos programas e do material bruto, mas ao arquivo, seja sonoro ou audiovisual, em baixa resolução, além de conseguirem baixar os arquivos, em alta resolução, para a ilha de edição ou estúdio de som. Aliando as duas necessidades, as rádios, bem como a TV, passaram a ter como principal sistema de registro de informações o MAM, abrindo espaço para se iniciar um projeto organizado de digitalização do acervo EBC.

Para isso, a GACER montou uma ilha de edição audiovisual que conta com leitores de XD, Betacam, DV-Cam, aos quais se juntou três máquinas U-Matic adquiridas pela gerência junto à empresa. O setor passou a contar também com uma ilha de digitalização sonora com leitores de fita de rolo, cassete, fita DAT e Minidisc. O aumento no fluxo de digitalização proporcionou maior quantidade de material histórico disponível para uso, tanto pelas

produções internas quanto para pesquisadores externos, cenário que possibilitou à gerência ampliar o projeto de difusão do acervo EBC.

Figura 16: Ilhas de digitalização de vídeo e de som



Fonte: Acervo EBC

Nesse sentido, a gerência estruturou uma página na rede interna da empresa na qual foram elaborados especiais falando sobre a história de seus veículos, sobre personalidades ou efemérides, tudo ilustrado com material de acervo

Figura 17 - Página web da Gerência de Acervo



Fonte: Intranet EBC

Dessa forma, foi possível divulgar a memória da empresa para seus produtores e, assim, o acervo passou a ser mais presente na programação dos veículos da EBC, notabilizando-se o *Recordar é TV*, na TV Brasil, e o quadro *Rádio Memória*, nas rádios Nacional e MEC (AM). Outro meio de divulgar o acervo EBC surgiu sob a forma do *Projeto Efemérides*. Esse projeto consiste na avaliação das principais efemérides - datas comemorativas, nascimento ou morte de personalidades, fatos históricos, aniversários de cidades e estados ou de programas dos veículos EBC - que completam um ciclo múltiplo de cinco anos no corrente. A equipe do setor sugere acontecimentos mais relevantes e avalia a existência de material de acervo que seja consonante ou correlato ao tema de cada efeméride.

O resultado desse levantamento é consolidado em uma lista que é enviada, mensalmente, para produtores e jornalistas da EBC, configurando-se como sugestão de temas e pautas para a programação dos veículos. Desde 2020, a Agência Brasil divulga a lista em seu site, possibilitando que ela seja acessada por produtores diversos, para além da EBC.

Ademais, a fim de melhor atender às crescentes demandas provenientes de pesquisadores e veículos externos à EBC, a GACER fortaleceu a Central de Pesquisas<sup>26</sup>. Esse canal específico para atendimento externo surgiu ainda na gestão anterior, dentro do já citado contexto dos GTs. O gradativo aumento de solicitações para o canal, acentuado à medida que os projetos de digitalização e difusão se consolidavam, levou à proporcional ampliação da equipe responsável pelos contatos com os solicitantes e ao aumento do volume de pesquisas relacionadas a essas solicitações.

Figura 18: Sala de atendimento externo



Fonte: Acervo EBC

Em meio a todas essas ações da GACER, em 2018, o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro alertou a direção da EBC sobre os riscos envolvendo o acondicionamento de material de acervo em ambientes impróprios. A empresa, então, acelerou a remoção das mídias armazenadas na Penha, no Edifício A Noite e no prédio da MEC, movimento que se iniciou em 2016, e convergiu todos os suportes para a sede da Gomes Freire. Em um longo processo, atravessado tanto pela troca de governo e, por consequência, da direção da EBC, quanto pela pandemia da Covid-19, a GACER conseguiu reorganizar suas mídias.

---

<sup>26</sup> Para mais informações sobre a Central de Pesquisas da EBC, ver HOLLANDA (2019).

Os acetatos da Rádio Nacional, as fitas cassete e os minidisks da Rádio MEC e MEC FM foram acondicionados na sala da Coordenação de Tráfego. As fitas de rolo das rádios MEC foram inicialmente distribuídas entre a Coordenação de Tráfego e as casas da vila da Rua dos Inválidos. Posteriormente, todas as fitas de rolo, tanto da Nacional quanto da MEC, foram reunidas no Estúdio 1 da TV Brasil, localizado no andar térreo da Gomes Freire e que foi disponibilizado para a GACER.

Figura 19: Estúdio 01 (Andar Térreo da Gomes Freire)



Fonte: Acervo EBC

Já as mídias provenientes da Penha foram, inicialmente, alocadas em uma das casas da Rua dos Inválidos e, mais a frente, deslocadas para o andar térreo da Gomes Freire. As mídias BVH de 1 polegada foram também acondicionadas no Estúdio 1 e as Quadruplex de 2 polegadas em um espaço destinado ao Acervo EBC, localizado próximo à entrada da Rua dos Inválidos. Para este mesmo ambiente, foram transferidas as mídias U-Matic, resultando na reunião de todo o material da praça Rio de Janeiro sob responsabilidade da GACER em um mesmo prédio.

Figura 20: Sala de Arquivo (Andar Térreo)



Fonte: Acervo EBC

Mais ou menos nessa mesma época, a Gerência de Acervo foi alvo de uma auditoria interna que resultou, dentre outras ações, na solicitação de um levantamento de todas as mídias de rádio e TV sob sua responsabilidade. Resultado do esforço dos empregados de todas as praças da EBC, esse levantamento abre espaço para que se possa abordar, mesmo que rapidamente, sobre a presença de acervo em outras praças da empresa.

Além do Rio de Janeiro, a EBC conta com material de acervo nas praças de Brasília e de São Paulo. No Distrito Federal, além dos fundos provenientes da TV Brasil-DF, encontramos material proveniente da TV Nacional, Radiobrás, Rádio Nacional de Brasília (AM e FM), Rádio Nacional da Amazônia, EBN, NBR, TV Brasil GOV, TV Brasil Internacional, Canal Integración, Radioagência Nacional e Agência Brasil. Para Brasília, foi enviado o material oriundo da praça São Luís (MA), encerrada em 2019, adicionando ao acervo armazenado na capital federal os fundos TVE-MA e TV Brasil-MA. Já em São Paulo, o material de acervo é todo nato digital e limita-se à produção local da TV Brasil-SP, uma vez que a praça foi criada na época da fundação da EBC.

Devido ao curto prazo dado para a realização do levantamento do acervo registrado em mídias físicas, analógicas e digitais, seria impossível fazê-lo de forma aprofundada. Assim, a GACER decidiu fazê-lo através da conferência das informações contidas em cada mídia em comparação às registradas no sistema iAcervo.

Para isso, toda a equipe da GACER reuniu esforços para abrir mídia por mídia e comparar essas informações. Desse trabalho, realizado entre setembro e dezembro de 2019, resultou uma nota técnica que consolidou os dados alcançados a partir do levantamento. As tabelas a seguir dão uma noção do tamanho do Acervo EBC, especificamente no que se refere ao seu material audiovisual e sonoro. Os dados foram organizados a partir do tipo de mídia e tipo de conteúdo. Este engloba programas concluídos (PC), material bruto (TK) e mídias livres (LV), ou seja, aquelas sem cadastro de conteúdo no sistema.

Tabela 01 – Total de mídias de TV por tipo de suporte e conteúdo

TIPO DE MÍDIA		TIPO DE CONTEÚDO			TOTAL
SIGLA	NOME	PC	TK	LV	
BC	Betacam	40.431	25.229	8.050	73.710
BD	Beta Digital	29	849	38	916
BG	Beta Digital	250	32	191	473
BT	Betacam	8.638	10.183	7.292	26.113

BV	1 polegada	3.921	978	324	5.223
DC	DVCAM	14.505	5.778	1.271	21.554
DV	DVCAM	11.001	6.301	2.517	19.819
HD	Disco Rígido	85	62	11	158
KA	U-Matic	24.149	6.496	5.210	35.855
LTO	Linear Tape Open	0	31	994	1.025
MDV	MiniDVCAM	322	320	656	1.298
PELÍCULA	Película	0	66	0	66
VHS	VHS	0	0	83	83
VT	Quadruplex 2 polegadas	4.732	579	637	5.948
XD	XDCAM	35.150	12.493	4.842	52.485
TOTAL		143.213	69.397	32.116	244.726

Nota-se a existência de vasto material em U-Matic (KA), Quadruplex 1 polegada (BV) e 2 polegadas (VT), mídias cujos leitores são ou escassos (caso das KA) ou inexistente (caso das BV e VT). Frente a isso, a GACER, a fim de dar celeridade ao processo de digitalização dessas mídias, busca, junto à EBC, contratar empresas externas para realizar o serviço.

Figura 21: Suportes de mídias audiovisuais<sup>27</sup>



Fonte: Acervo EBC / TV Brasil

<sup>27</sup> Acima: Betacam, DV-Cam, Quadruplex 1 polegada, Quadruplex 2 polegadas. Abaixo: U-Matic, LTO e XD-Cam

Quanto aos suportes mais recentes, como Betacam e DV-Cam, que contam com leitores na empresa, eles vêm sendo digitalizados pela equipe da Coordenação de Tráfego, atualmente renomeada como Coordenação de Acervo. A mudança do nome reflete o avanço do projeto de digitalização do acervo e o armazenamento dessas cópias digitais no MAM, cenário que aponta para a não necessidade de tráfego de mídias entre os setores da EBC, uma vez que o usuário pode consultar os arquivos pelo sistema, além de ser uma medida de segurança, diminuindo o risco de desvio de material, o que levaria à perda de conteúdo. Observemos, agora, o contexto das rádios.

Tabela 02 – Total de mídias de rádio por tipo de suporte e conteúdo

TIPO DE MÍDIA		TIPO DE CONTEÚDO		TOTAL
SIGLA	DESCRIÇÃO	PC	TK	
ACETATO	Disco de Acetato	2.473	3.496	5.969
CD	Compact Disc	8.183	2.471	10.654
DAT	Digital Audio Tape	111	0	111
FITA DE ROLO	Áudio Rolo	30.166	2.987	33.153
K7	K7	6.114	0	6.114
MD	MiniDisc	14.587	0	14.587
TOTAL		61.634	8.954	70.588

No caso das rádios, a passagem de material em acetato para CD e a existência de leitores para os outros tipos de suporte possibilitam a digitalização das mídias dentro da própria empresa. Ainda assim, o grande número de fitas de rolo, uma mídia mais antiga e frágil, leva a GACER a projetar a possível contratação de empresa externa para auxiliar no processo de digitalização desse suporte.

Figura 22: Suportes de mídias sonoras<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Acima: Acetato, CD, e Fita DAT. Abaixo: Fita Cassete, MD e Fita de Rolo.



Fonte: Acervo EBC.

Para o futuro, o principal plano da gerência é o tratamento do material textual e fotográfico da empresa. O projeto começou a ser levado à frente pela Coordenação de Processamento Técnico e Preservação de Acervo, criada em 2020 com esse objetivo. Até 2022, a coordenação contou com estagiários que começaram a organização, higienização e acondicionamento em embalagens apropriadas das fichas funcionais de antigos funcionários da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, bem como de roteiros de programas desta e das rádios MEC. Em 2023, a coordenação foi desfeita, mas a GACER intenciona seguir com essa frente de trabalho.

Figura 23: Sala da Coordenação de Processamento Técnico e Preservação de Acervo



Fonte: Acervo EBC

Acredito ter compartilhado, ainda que dentro de um recorte espaço-temporal, o vasto mundo que é o Acervo EBC e, já que terminei esta seção fazendo menção à Rádio Nacional, proponho me aprofundar neste fundo, uma vez que ele é fundamental para prosseguirmos com a biografia dos roteiros de *Em busca da felicidade*.

### 3.3 Fundo Rádio Nacional do Rio de Janeiro

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro foi fundada em 12 de setembro de 1936 sob o prefixo PRE-8. Sua inauguração se deu após um truncado processo de transferência da concessão da Rádio Philips. Esta, à época, funcionava como permissionária e reivindicou sua

passagem ao regime de concessionária, pedido este negado pela Comissão Técnica de Rádio (CTR). Segundo a comissão, a negativa se deu em função da emissora não ser uma organização nacional, uma vez que a quase totalidade de seus ativos pertencia à empresa holandesa de mesmo nome. Além disso, o Ministro da Viação, Licínio de Almeida, apontou que, em março daquele ano, a Rádio Philips, a Sociedade Anônima Philips do Brasil e a Sociedade Civil Rádio Nacional iniciaram negociações para aquisição, por parte da Nacional, da estação destinada à Philips, obrigando-se, esta, a não mais explorar o serviço de radiodifusão. Disse Almeida em nota publicada pelo jornal *A Noite* em 23 de setembro de 1936: “considerando todos esses fatos e à vista da documentação apresentada pela Sociedade Civil Rádio Nacional, dentro de todas as exigências legais e requisitos técnicos, a C.T.R. emitiu parecer favorável ao pedido de concessão feito pela mesma, tendo sido, em consequência, expedido o decreto respectivo, n. 920, de 26 de junho último” (O FECHAMENTO, 1936, p 02).

Em sua noite inaugural, a Rádio Nacional fez ouvir “Luar do Sertão”, obra de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco que seria tema característico de suas transmissões, seguida da famosa frase de Celso Guimarães, “Alô! Alô! Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro”. Caberia, no entanto, ao presidente do Senado, Medeiros Neto, declarar, logo após a execução do Hino Nacional Brasileiro:

Tenho a honra de inaugurar a Sociedade Rádio Nacional. Declaro inaugurada a Rádio Nacional, PRE-8. Ouviram todos os brasileiros que esta inauguração foi precedida das notas do Hino Nacional, cujos compassos iniciais marcam os primeiros passos gigantescos desta notável sociedade e que constitui grande elemento de defesa desse grande legado de nossos antepassados que é o nosso Brasil. Aqui se levanta mais uma voz pela paz e pela defesa de todos quantos souberem, nesta hora terrível para a humanidade, compreender que ela é mais uma garantia de que, na nossa pátria, a liberdade terá sempre um culto. A estação que neste momento se inaugura nasce sob a proteção de uma empresa que em todos os tempos tem sido arauto das grandes aspirações do povo – a “A Noite”. Está inaugurada a grande estação da Sociedade Rádio Nacional. (RÁDIO NACIONAL, 1956, n.p.)

Conforme vimos nos capítulos anteriores, em mais de oitenta anos de história, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro passou de destaque regional, em seus primeiros anos, à referência em todo o território brasileiro durante a chamada Era de Ouro do Rádio, quando foi a principal emissora do país. Neste período, a PRE-8 produziu importantes programas musicais, jornalísticos, coberturas esportivas (inclusive de eventos internacionais como Jogos Olímpicos e Copas do Mundo de Futebol), variedade e radiodramaturgia, bem como contou com profissionais de renome em cada um desses gêneros. Com tão prolífica produção, é

natural que a Rádio Nacional construísse um rico acervo a partir do material proveniente de sua programação.

Infelizmente, pouco se sabe sobre como era gerido esse acervo naquela época. Sabe-se, no entanto, que o arquivamento de programas já era uma preocupação, pelo menos, desde o início dos anos 1940. Lourival Marques, em entrevista para o *Jornal do Brasil*, em 1976, lembrou que “A partir de 1940 (...) os programas passaram a ser gravados em discos para serem arquivados ou repetidos” (ALENCAR, 1976, p. 10).

Figura 24: Arquivo Geral da Rádio Nacional nos anos 1950



Fonte: RÁDIO NACIONAL, 1956, n.p.

Tratavam-se de acetatos com alma de vidro, discos em cuja base, feita deste material, era inserido o acetato, ou seja, o suporte em que as informações eram gravadas. O uso do vidro como base para os discos foi reflexo do contexto da Segunda Guerra Mundial, que deslocou o metal, material anteriormente utilizado com essa finalidade, para a indústria da guerra.

Na ocasião da entrevista, Marques preparava uma série de especiais para celebrar os quarenta anos da Nacional e, em meio à busca de material antigo, denunciou as perdas já registradas no acervo da rádio. Segundo ele, o material era armazenado em banheiros e, como os discos de vidro eram frágeis, acabaram se quebrando, sendo impossível a sua restauração. A situação de abandono reflete justamente o período de apagamento que a Rádio Nacional enfrentou após o declínio do período áureo do rádio.

Cristiano Ottoni Menezes (2009) lembra alguns impactos que levaram à atrofia da Nacional. Um deles foi a já referida falta de apoio para a instalação da TV homônima,

impossibilitando sua expansão para um novo meio que começava a absorver as verbas publicitárias antes voltadas para o rádio. Além disso, o governo Kubitschek transferiu a frequência da Rádio Nacional do Rio de Janeiro para a recém-criada Nacional de Brasília, tirando dela um potencial continental de transmissão e fazendo com que a emissora carioca passasse a contar com uma frequência de alcance apenas regional.

Outro impacto lembrado pelo autor refere-se às constantes demissões de funcionários considerados subversivos pela ditadura militar brasileira, que levaram a emissora a perder importantes colaboradores como Mário Lago, João Saldanha e Dias Gomes, para citar alguns<sup>29</sup>. Também no período ditatorial, mais especificamente durante o governo Geisel (1974-1979), a já citada incorporação da Rádio Nacional pela Radiobrás fez com que a emissora fosse colocada em uma posição periférica em relação ao centro das decisões, que eram tomadas em Brasília.

Por fim, durante o governo Sarney (1985-1990), a fusão da Radiobrás com a Empresa Brasileira de Notícias (EBN), responsável pela agência de notícias do governo federal, levou a um contexto em que “Os funcionários da EBN passaram a prevalecer em quantidade e as emissoras de rádio perdiam, cada vez mais, a condição de espaço de criação” (MENEZES, 2009, p. 64).

Desse período, uma importante decisão, tomada fora dos corredores da Rádio Nacional, impactou diretamente o acervo da emissora. Em meio ao processo de instalação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), um grande volume de discos e partituras do veículo foi doado, em 1972, para a instituição pelo então ministro da Fazenda Delfim Neto. A justificativa de que a doação foi necessária para salvaguardar um material que se encontrava empilhado em banheiros e corredores do Edifício A Noite dividiu espaço com as críticas levantadas pela maneira com a qual o processo foi levado adiante. Isso porque o material, em especial as partituras, chegou a seu destino sem condições adequadas de acondicionamento.

Na realidade, de forma absurda, a Rádio Nacional, criminosamente, decidiu entregar suas orquestrações ao Museu da Imagem e do Som. Simplesmente atirou, rapidamente, no chão, ao lado da Discoteca e do restante no Arquivo Almirante. A emissora não entregou as estantes, os fichários e seus índices. Dessa forma, a Rádio Nacional livrou-se de um incômodo, como “elefante” nascendo num apartamento... (ALMIRANTE apud SAROLDI, 2005, p. 189).

---

<sup>29</sup> Registros apontam que César de Alencar, Hamilton Frazão e Celso Teixeira foram informantes do Regime Militar e denunciaram, como subversivos, vários profissionais da emissora (ver SAROLDI, 2005, p. 165-175).

O MIS-RJ, mesmo sofrendo com as dificuldades comuns às instituições de guarda no país, conseguiu realizar toda a catalogação do material doado pela Rádio Nacional. Segundo Saroldi (2005, p. 191) são “1.823 *scripts* de programas catalogados, 38.731 discos de 78 rotações – dos quais 31.510 de diversas gravadoras, 1.873 de gravações inéditas da própria emissora, sete de efeitos sonoros, 88 de prefixos, 82 de jingles e 5.171 de programas radiofônicos”; além disso, o autor faz referência a 357.985 partituras catalogadas e organizadas.

Com relação ao material que permaneceu na Rádio Nacional, é importante salientar que todo o processo de sucateamento imposto à emissora colaborou não apenas com o caos na organização de seu acervo, mas também com a perda de material. Segundo Brettas, Leite e Santos (2015, p. 06), após a transição dos discos de acetato para as fitas de rolo, impelidos pela falta de recursos destinados à rádio, profissionais se viram obrigados a apagar registros por meio da regravação de mídias. Do mesmo modo, o contexto marcado pela censura fez com que produtores removessem documentos da Nacional por medo de eles serem eliminados ou, até mesmo, por se considerarem “donos” do material<sup>30</sup>.

Diante das condições impostas ao acervo da emissora, a ação de profissionais da Rádio Nacional foi fundamental para a sua preservação. Destaca-se a proatividade da bibliotecária Acely Cruz e de seu auxiliar, Alberto Santos, que começaram, por empenho próprio, a identificar e organizar as mídias e documentos espalhados pelo Edifício A Noite.

Quando vi todo aquele material, totalmente sem nenhum tratamento, praticamente jogado no chão, a primeira coisa que me veio à cabeça foi sentar no chão e chorar. Mas minhas colegas me disseram que eu não era nem melhor nem pior que ninguém. E, assim, comecei a registrar as fitas... Vinham aqueles pacotes, sem nem sabermos o que tinha lá dentro. Houve uma época em que se sabia, mas aconteceram coisas, e aquele fichário todo foi perdido. Então, tinha um número, mas não sabia o que era. Aí eu abri volume por volume, tirei do papel pardo, e aí foi que eu mandei comprar caixas de arquivo, e foi aí que eu comecei a ver o que era novela, o que era aquilo, e catalogando também, e registrando (BRETTAS et al., 2015, p. 06)

Os esforços desses profissionais foram fundamentais para que, hoje, possamos ter uma catalogação do material sonoro, textual e fotográfico da Rádio Nacional. Anos após a aposentadoria de Acely Cruz<sup>31</sup>, o resultado de seu trabalho serviu de referência para a

---

<sup>30</sup> Cito dois exemplos que testemunhei: logo que cheguei à EBC, uma pesquisa para atender um pedido externo de acesso a um discurso do ex-presidente João Goulart revelou que a mídia que supostamente conteria a informação desejada tinha sido regravada e, no lugar do discurso presidencial, encontramos gols de partidas de futebol. Mais à frente, a pesquisa realizada para atender um pedido de acesso ao julgamento de Doca Street, assassino de Ângela Diniz, revelou que as caixas de fitas de rolo estavam vazias.

<sup>31</sup> Acely Cruz permaneceu na Rádio Nacional até sua aposentadoria em 1997.

construção de uma planilha que reuniu informações sobre os áudios da emissora registrados em acetato, que foram alvo de um projeto em parceria com a Petrobras.

Ao longo dos anos 2000, tanto o MIS-RJ quanto a Radiobrás firmaram acordo com a Petrobras para recuperação do acervo da Rádio Nacional. A partir dessa parceria, foram revitalizados os estúdios da emissora no Edifício A Noite e todo o material em acetato foi copiado para CDs, resultando em um total de 3.319 mídias, das quais 2.075 referentes aos discos doados para o MIS-RJ e 1.244 referentes àqueles que permaneceram na rádio (BRETTAS et al., 2015, p. 11). Nesse momento, os programas em acetato continuavam diluídos entre as duas instituições e, somente em 2015, quando a Nacional já fazia parte dos veículos EBC, a empresa firmou acordo de permuta com o MIS-RJ, possibilitando que ambas tivessem cópia da totalidade dos áudios provenientes dos acetatos.

Esse momento coincide com a minha chegada à EBC. Pouco antes, a já comentada transferência da Rádio Nacional para o antigo prédio da TVE-RJ possibilitou a aproximação das atividades do arquivo da emissora com a Gerência de Acervo da empresa que, desde a sua criação, estava alocada na sede da Avenida Gomes Freire. À época, os processos de busca ainda usavam como referência a catalogação de Acely Cruz e o arquivamento de material enfrentava a indiferença de produtores no envio de programas para o setor de acervo. Alberto Santos nunca escondeu a necessidade de gravar, por conta própria, os programas que iam ao ar pela Nacional. A proximidade com a gerência abriu espaço para “avanços de cunho gerencial, técnico e tecnológico (...), pois foi afinada uma parceria com os setores que produzem os documentos sonoros e textuais” (BRETTAS et al., 2015, p. 12).

Ainda que de forma modesta, alguns produtores passaram a enviar cópias dos programas que, a essa altura, já passaram a ser produzidos de forma digital. Além disso, alguns áudios em fitas de rolo começaram a ser digitalizados sob demandas provenientes tanto de produções internas da EBC quanto de solicitações externas à empresa. O arquivamento desse material, no entanto, era realizado em HDs externos e a nomenclatura dos arquivos limitava-se a poucas informações como a data de veiculação dos programas, a codificação da mídia original e o tema, este explicitado de forma sucinta.

Desse período também merece destaque a digitalização das fotografias da Rádio Nacional, registros importantes dos bastidores das transmissões que revelam a importância da emissora por retratar grandes personagens da cultura e da política nacionais. Muito embora não haja informações sobre os autores dessas fotos, elas foram transpostas para formato digital tiff (.tif) e os novos arquivos nomeados a partir da catalogação proposta por Acely Cruz, a qual inclui informações sobre as pessoas retratadas.

A partir de 2016, com a mudança na Gerência de Acervo e a já indicada busca por equilíbrio nas ações focadas na rádio em relação àquelas voltadas para televisão, uma série de iniciativas foram tomadas.

O deslocamento de empregados concursados para a equipe de rádio possibilitou maior contato entre esses e os funcionários provenientes da Radiobrás, gerando compartilhamento de informações entre pessoas mais jovens e aqueles que conheciam mais a fundo a história da Nacional. Nesse momento, o MAM passou a ser o repositório oficial para arquivamento de programas. A partir dessa resolução, os arquivos nato digitais deixaram de ser enviados para armazenamento em HDs externos e passaram a ser subidos diretamente no MAM pelas produções. Com isso, o setor pôde voltar sua atenção para a identificação e catalogação dos arquivos armazenados nos HDs.

Ademais, com a chegada do operador de áudio Joaquim Monteiro à CPQRJ, foi possível levar adiante um projeto mais organizado e cuidadoso de digitalização das mídias analógicas (fitas de rolo) e de cópia de arquivos já armazenados em mídias digitais (CD, DAT e MD) da Nacional. Nesse sentido, a ação é feita em blocos de programas, ou seja, reunindo as mídias de determinada atração da emissora e procedendo com a sua transposição para arquivo digital no formato wave (.wav). Após a digitalização, os áudios são armazenados em um servidor, disponibilizado pela equipe de TI para esse fim, até que sejam subidos para o MAM e catalogados; os invólucros das mídias originais são identificados por um adesivo, evitando, assim, que elas sejam digitalizadas novamente. As demandas de digitalização provenientes de outros setores da empresa e de pesquisadores externos são encaixadas no processo de modo a dar celeridade às entregas dos materiais solicitados à CPQRJ sem prejudicar a digitalização do programa da vez.

Outra importante ação realizada pela GACER foi o estreitamento de laços com as rádios da EBC, possibilitando não apenas o uso de material de acervo nas produções dos veículos radiofônicos da empresa, mas também a produção de novos programas com a participação ativa de empregados da Gerência de Acervo. Nesse período, a CPQRJ passou a contar com a colaboração da jornalista Neise Marçal, vinculada à Gerência da Rádio Nacional. Com produção dela, a emissora lançou o programa *Memória Nacional*, o qual, a partir de pesquisas nos arquivos da emissora e de outras instituições, destacando-se o MIS-RJ, prestava homenagem a importantes personagens e gêneros do veículo<sup>32</sup>. Mais à

---

<sup>32</sup> Foram homenageados desde gêneros radiofônicos, como os humorísticos e os jingles publicitários, até personagens como Mario Lago, João Saldanha e Dalva de Oliveira. Desta, guardo especial carinho por ter sido roteirista da série, batizada *Dalva de Oliveira: cem anos da Rainha da Voz*.

frente, o jornalista Marco Aurélio Carvalho, apresentador do programa *Todas as Vozes*, da MEC AM, convidou a GACER para participar do quadro *O Rádio faz história*. Este reverenciava o meio radiofônico com a apresentação de trechos de acervo de diversas emissoras. A convite da gerência, eu passei a representar as rádios da EBC no quadro, mas a atração acabou durando pouco tempo, uma vez que Marco Aurélio Carvalho, idealizador do quadro, deixou a empresa algumas semanas depois. A Rádio MEC, no entanto, deu continuidade à atração, repaginada e com novo nome: *Rádio Memória*. A condução do quadro, dentro do programa *Rádio Sociedade*, passou a ser realizada pelo jornalista Dylan Araújo e, após um período como representante único do acervo, passei a dividir a tarefa com outros colegas da GACER. Além disso, graças a iniciativa do apresentador, o quadro passou a ser veiculado também no programa *Revista Rio*, parte da programação da Rádio Nacional.

Já em 2021, a EBC decidiu reprisar antigas radionovelas, contando com a análise preliminar da GACER, cujo intuito é certificar a existência de obras completas e suas condições. Além da veiculação na grade da emissora, os capítulos são disponibilizados em plataformas de streaming e no aplicativo *Rádios EBC*, dando oportunidade para que mais ouvintes tenham acesso à atração<sup>33</sup>.

Essas ações vão ao encontro do projeto de difusão da Gerência de Acervo, que busca dar visibilidade a um acervo que muitos acham estar perdido, e o fundo da Rádio Nacional destaca-se pela riqueza e pela sua importância dentro da história da radiodifusão brasileira. Por essa razão, no primeiro semestre de 2018, o arquivo da emissora foi alvo de uma investida, até então, inédita na EBC. Incentivada pela publicação do edital do MoWBrasil daquele ano, a GACER me solicitou a seleção de um documento da Nacional que viria a ser indicado a essa distinção. Foi a partir dessa solicitação que se deu o encontro que gerou esta dissertação. Esse assunto, porém, será tema para o próximo capítulo.

---

<sup>33</sup> *A vidente e o vigarista*, obra de Amaral Gurgel originalmente transmitida entre 1980 e 1981, inaugurou a faixa de reprises de radionovelas na Rádio Nacional.

## CAPÍTULO 04: A PATRIMONIALIZAÇÃO

A ideia de participar do Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco veio de Brasília. Naquele primeiro semestre de 2018, a analista Indiara Góes, lotada na Coordenação de Acervo e Pesquisa do Distrito Federal (CAPDF), soube da publicação do edital e que o Arquivo Nacional estava organizando oficinas de capacitação de preenchimento das candidaturas, que incluíam a apresentação do programa e do edital. Esse evento era itinerante e, muito embora a data da oficina, em Brasília, já tivesse passado, havia, ainda, a possibilidade de participar de sua edição no Rio de Janeiro.

A gerente de acervo da EBC, Maria Carnevale, conversou comigo<sup>34</sup> sobre o contexto em que se encontrava o setor naquele momento - o que foi bastante abordado no capítulo anterior. Do ponto de vista da gestão, Carnevale lembra que foi necessário mudar as prioridades de tratamento no setor, o que significava alterar a forma como a empresa olhava para a GACER. Até então, os ACPs lotados nas coordenações de pesquisa eram chamados de “decupadores”, uma vez que limitavam-se a decupar o material jornalístico. Era necessário valorizar os programas editados, tanto de jornalismo quanto de entretenimento, fossem recentes ou produtos provenientes de veículos absorvidos pela EBC, uma vez que, segundo Carnevale, são deles que saem a prestação de contas da empresa junto à sociedade. Nesse sentido, completa ela, a EBC poderia contar com pesquisadores qualificados para o tratamento desse material.

O que a GACER vislumbrou, na publicação do *Edital MoWBrasil 2018*, foi uma possibilidade de valorizar e de divulgar o acervo da EBC, tanto internamente quanto para a sociedade brasileira, e também de reivindicar o reconhecimento do trabalho de documentação que é realizado diariamente na empresa. Nesse sentido, a gerência não poupou esforços para essa tarefa: participou da oficina de capacitação e destacou, inicialmente, dois ACPs para participar dessa empreitada, Indiara Góes e eu. Credito o convite que recebi para participar desse projeto ao fato de, à época, estar em constante contato com o fundo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, uma vez que já integrava a equipe do quadro *Memória Nacional*, da emissora. Além disso, desde o convite, me foi orientado a buscar um arquivo sonoro ou textual da PRE-8, tendo em vista sua importância dentro da história da radiodifusão brasileira. A mim foi, portanto, incumbida a responsabilidade de selecionar o documento que seria aplicado ao MoWBrasil.

---

<sup>34</sup> Ver Apêndice A.

É importante ressaltar que todo trabalho de seleção é atravessado por dimensões tanto pessoais quanto sociais, e a escolha do roteiro de *Em busca da felicidade* é um bom exemplo disso. Na primeira metade dos anos 1990, após perder minha mãe para o câncer, passei a viver com a minha avó paterna. Ela não perdia um capítulo das telenovelas exibidas pela TV Globo e, algumas vezes, até mesmo obras exibidas pela TV Manchete (*Pantanal*) e pelo SBT (*As Pupilas do Senhor Reitor*); eu acompanhava tudo ao lado dela. Através do relato de minha avó, conheci as histórias de várias telenovelas antigas e também soube da existência das radionovelas. Todo esse mundo me fascinava! Com o tempo, seja através de leituras curiosas ou das disciplinas que tive durante minha graduação em Comunicação Social, fui aprendendo e reconhecendo o papel sócio-cultural que as novelas - tanto no rádio quanto na televisão - adquiriram ao longo dos anos.

Dessa forma, não é difícil compreender o porquê de eu, imediatamente ao entrar na sala 115, aquela que guardava parte significativa do fundo da Rádio Nacional, ter focado minhas buscas nos roteiros de radionovelas que lá estavam armazenados. Eles tinham chamado minha atenção já na minha chegada à EBC, mas não se encontravam mais nas estantes onde lembrava tê-los vistos. Por conta da chegada de antigas partituras da Rádio MEC, as estantes precisaram ser esvaziadas para poder acomodá-las e os roteiros, às pressas, precisaram ser realocados em outro lugar. Eles foram empilhados em um armário de ferro cujas portas eram fechadas com a ajuda de um parafuso e de uma porca, encaixados em sua tranca. Em suma, estavam em péssimas condições de guarda.

Ao fim desse processo de seleção, levei à GACER duas sugestões. Primeiramente, sugeri que os cadernos com o roteiro da primeira radionovela brasileira fossem o conjunto documental indicado pela EBC para o registro nacional do Memória do Mundo. Sugeri também que, levando em consideração a possibilidade da visita de pareceristas do MoWBrasil às dependências da empresa para avaliar as condições de armazenamento dos seus documentos, que os roteiros, amontoados no armário de ferro, fossem realocados de maneira a garantir uma guarda mais adequada para eles.

As duas sugestões foram prontamente aprovadas pela gerência e, especificamente para atender à segunda, a arquivista Mirian Brito, lotada na Coordenação de Acervo do Rio de Janeiro (CARJ), foi convidada a participar do projeto. Ela ficou responsável por fazer a higienização dos roteiros e transferi-los do armário de ferro da sala 115 para estantes localizadas na sala 114, a mesma em que já se encontravam os roteiros da Rádio MEC e da MEC FM. Além disso, Mirian teve participação fundamental na construção da defesa do roteiro, especificamente no que diz respeito ao campo arquivístico.

Sobre a defesa, é importante pontuar que, ao termos os primeiros contatos com o roteiro de *Em busca da felicidade*, logo percebemos seu grau de deterioração. Alguns cadernos tinham perdido suas capas e, nos que ainda as tinham, elas estavam bastante danificadas, bem como suas lombadas. Nestas, ainda era possível identificar o nome do autor, Leandro Blanco, o título da radionovela e os números indicativos da primeira e segunda parte e dos seus respectivos volumes.

Figura 25: Cadernos do roteiro de *Em busca da felicidade* em 2018



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

Dessa forma, a opção por não os manusear durante a construção da defesa foi a mais indicada. Em vez disso, seria necessário focar em elementos externos ao documento, mas que, nem por isso, deixam de ser constitutivos dele. Por isso, a defesa do conjunto documental foi feita a partir de uma revisão bibliográfica e através de notícias jornalísticas da época de transmissão da radionovela.

A empreitada representou o momento pioneiro no sentido de debruçar-se sobre um documento do acervo da EBC, oferecendo-lhe um olhar de pesquisador e não apenas de “decupador”. Este era o objetivo paralelo do projeto: mostrar que os documentos sob guarda da empresa serviam também para o olhar acadêmico. Não à toa, a gerência referia-se constantemente a esse trabalho como um exercício, de maneira a não apenas indicar seu caráter de pesquisa, mas também diminuir a pressão sobre a necessidade de se conquistar a certificação já em uma primeira tentativa.

Em outubro de 2018, o Comitê MoWBrasil anunciou as dez candidaturas selecionadas para inscrição no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco e entre elas estava o conjunto documental *Em busca da felicidade: roteiros da primeira radionovela brasileira, 1941-1943*. Dois meses depois, durante a entrega dos certificados, uma parecerista procurou a equipe da EBC para parabenizar a defesa do roteiro, ressaltando que a vinculação do documento ao seu contexto histórico destacou bem a sua importância.

Neste capítulo, convido o leitor a revisitar esse processo que levou à patrimonialização do roteiro de *Em busca da felicidade*. Proponho fazer isso a partir de uma reflexão sobre o papel do documento arquivístico na contemporaneidade e os processos sociais que levam uma instituição como a Unesco a criar um programa que dote registros documentais do título de patrimônio, bem como as consequências práticas desse novo braço da categoria do patrimônio, em especial no que diz respeito às instituições de guarda.

Procuro fazer essa reflexão tendo como base estudos que valorizam as dimensões historicamente construídas do documento, enfatizando, assim, o caráter que venho tentando buscar para abordar cada momento da biografia do roteiro de *Em busca da felicidade*. Egresso da comunicação, proponho aproximar os estudos da arquivologia e da história com a minha área de formação, tendo em vista minha atuação profissional como radialista lotado na Gerência de Acervo de uma empresa de radiodifusão. Acredito ser exequível fazer essa aproximação através da filosofia da linguagem proposta pelos teóricos do chamado Círculo de Bakhtin.

Dessa forma, creio ser possível reconhecer o documento não como um artefato isolado capaz de resgatar o passado, mas como um elo em uma cadeia discursiva que se constrói a partir da ação de diversos agentes e de horizontes sociais mutáveis ao longo do tempo, sendo, portanto, carregado de historicidade.

#### **4.1 Documento e discurso**

Os documentos são, hoje, artefatos de grande relevância não apenas para aqueles setores profissionais e grupos de pesquisadores que já os utilizavam costumeiramente, mas também para vários segmentos sociais que emergiram na contemporaneidade e o utilizam como forma de autenticar narrativas sobre o passado. De uma forma geral, os registros arquivísticos vêm sendo tomados, ao longo dos anos, como repositório de verdades incontestes sobre tempos idos e dessa significação viriam os altos investimentos simbólicos de que os arquivos ainda são alvo atualmente.

Como não poderia deixar de ser, esses artefatos passaram, da mesma forma, a ser foco de inúmeros estudos que, já há algumas décadas, tentam desconstruir essa visão de que um documento é depósito de provas que, tal como a fantástica máquina do tempo, nos permitiria resgatar o passado tal como foi. Esses estudos pretendem tomar o arquivo como “parte do processo de construção dos discursos sobre o passado” (HEYMANN, 2010, p. 114), o que implica a existência de outras vozes, de outros agentes, nesse processo.

Dessa forma, seria possível afastar-se de uma significação que vincula o documento a uma verdade e aproximar-se das narrativas que se produzem, tanto em seu entorno quanto através dele. Não obstante, os registros arquivísticos passam a ser tomados como produtos historicamente e socialmente produzidos e, portanto, dotados de historicidade. Tendo acumulado essas informações no percurso desta dissertação, uma profunda reflexão que fiz foi de que maneira eu, egresso da comunicação, poderia contribuir para esses estudos.

Um fato que, para mim, parece indiscutível é que um documento é produzido para comunicar algo, mesmo que ele não tenha sido criado com a intenção de ser um registro arquivístico. O roteiro de *Em busca da felicidade*, por exemplo, foi produzido como elemento dentro de um conjunto, que é a produção de uma radionovela. Seu objetivo era assinalar o que deveria ser falado, como deveria ser falado, os ruídos que deveriam ser ouvidos, as músicas que deveriam ser tocadas no momento de execução do programa. No entanto, quando o roteiro é selecionado, armazenado e passa, desse modo, a ser ressignificado como um documento, ele visa servir de fonte para gerações presentes e futuras; ele, portanto, tem como pretensão comunicar algo sobre uma dada época (aquela da produção do documento).

Diante disso, considero que analisar o documento arquivístico através de uma perspectiva discursiva, lançando mão da filosofia da linguagem enunciada pelo grupo de teóricos que ficou conhecido como Círculo de Bakhtin, pode contribuir para reconhecer o papel social que molda os arquivos bem como aquele que estes exercem.

Conforme lido há pouco, o documento é produzido para comunicar algo e, portanto, ele se manifesta dentro de um processo de natureza social complexo e cheio de atravessamentos. Para Mikhail Bakhtin e Valentin Volochinov, que terei como base para essa reflexão, a comunicação é o objetivo fundamental da linguagem e ela se dá através do intercâmbio de enunciações, ou troca de discursos, sendo estas a sua unidade real (VOLOCHÍNOV, 2013). Tomarei, aqui, o documento como uma enunciação ou discurso.

A intenção fundamental do discurso é dirigir-se à exterioridade e à alteridade (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 14). Dessa forma, fica pressuposta a existência de um falante, que produz a enunciação, e de um ouvinte, sem o qual a interação comunicativa não é possível. Entende-se, portanto, que todo discurso, uma vez que é voltado para outrem, tem como objetivo a sua compreensão e a sua resposta potencial pelo ouvinte, tendo, assim, caráter dialógico.

Isso significa dizer que um discurso é composto por dois momentos, “a enunciação feita pelo falante e sua compreensão por parte do ouvinte” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 162), o que nos possibilita afirmar que o processo de significação desse discurso passa por diferentes

agentes; a significação não se encerra no texto, mas é uma prática “marcada e balizada pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo determinados” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 12). Tentemos entender mais a fundo essa afirmação.

Um documento é produzido, enquanto enunciação, com a intenção de dirigir-se a ouvintes em potencial. No ato de sua construção, ele desvela o horizonte social no qual se insere, uma vez que elementos tais como a situação, ou seja, a efetiva realização na vida real em que o intercâmbio comunicativo se dá, e o auditório, entendido como a “presença dos participantes da situação” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 159), determinam a seleção e disposição de signos, bem como o estilo e a entonação que eles devem assumir, de acordo com seus objetivos. Do outro lado do processo, na compreensão do discurso, há também toda uma orientação social que se desvela na ação responsiva do ouvinte, ou seja, na sua resposta, o que, no caso de um documento, pode se materializar, entre outras possibilidades, na sua transferência para outro lugar de guarda (com melhores ou piores condições), na sua patrimonialização, no seu uso em pesquisas ou, mesmo, no seu descarte.

Além disso, esse grande encadeamento que se molda na interação comunicativa revela, ainda, que um discurso emerge como um elo em uma corrente discursiva maior e ininterrupta, o que implica reconhecer que o documento, enquanto discurso, é antecedido por outras enunciações - a partir das quais ele se posiciona como resposta -, ao mesmo tempo que precede inúmeros outros, num processo incessante de produção de sentidos. Daí podemos tirar algumas conclusões.

Primeiramente, fica clara a variedade de vozes que compõe um registro arquivístico, o que nos possibilita reconhecer seu caráter polifônico. Bakhtin (2008) reconhece a polifonia como sendo essa multiplicidade de vozes e consciências independentes, imiscíveis e plenas de valor que mantêm relação entre si enquanto participantes de um grande diálogo. Pontua-se porém que, muito embora essas vozes ora coincidam ora divirjam, não se trata apenas de uma confrontação, mas de uma interação de perspectivas que nunca se objetificam ou se anulam.

Além disso, a partir do seu caráter polifônico e dialógico, do reconhecimento de que a significação só é possível dentro dessa dinâmica e que esta revela e refrata o horizonte social em que se situa, podemos reconhecer que um documento pode assumir tantos significados quanto os inúmeros contextos comunicativos em que ele pode se inserir. Isso pressupõe que a significação de um registro arquivístico, tal como o discurso, é móvel e que os significados que ora denotamos dele nada mais são que “uma conotação que, provisoriamente, cristalizou-se” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 11).

Finalmente, tendo em vista a sua natureza social, a multiplicidade de vozes que o compõe e a consequente pluralidade e mutabilidade de significados, podemos concluir que um documento expressa as relações e lutas sociais, bem como sofre seus efeitos. Nesse sentido, assim como todo discurso, o documento é uma arena de disputa ideológica: “todo ato comunicativo é também um ponto preciso da ação e do cruzamento de forças centrípetas e centrífugas, conservadoras e progressistas, bem como de processos de centralização e de descentralização, presentes na sociedade de uma época” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 14).

Com isso, podemos admitir que um documento, por si só, é incapaz de revelar uma única verdade. O pesquisador, ao tomar um documento, não deve ter a ilusão de estar resgatando um passado, já que sua própria intervenção dialoga com um repertório discursivo e com valorações típicas de sua época que se revelam na ação responsiva, esta também uma enunciação.

não é o acúmulo de documentos que permite maior veracidade à remontagem, embora essa seja uma perspectiva bastante comum na prática historiográfica. Também é comum se crer que a diversidade documental pode trazer a realidade para a narrativa histórica. Pelo fato de que todo relato é histórico, localizado em um presente, a sua realidade está (...) nos modos de interpretações presentes em uma época e acionados em determinados trabalhos históricos (SACRAMENTO, 2019, p. 115).

Não devemos, no entanto, considerar, a partir do exposto, que o documento perde sua legitimidade frente às inúmeras possibilidades de significação que assume em um processo dialógico. Conforme o próprio Bakhtin (2008) afirma, uma interação comunicativa implica a combinação de vontades que desemboca em algo para além daquelas individuais e, portanto, mesmo tomado pelo pesquisador como uma verdade incontestada, o documento mantém sua equipolência e, na interação com outras vozes, mantém sua imiscibilidade, bem como aqueles que o tomam como fonte.

O que se deve, porém, é investir no horizonte social de produção do documento e, também, nos percursos dele e em como estes dialogam com os usos e significações que determinado registro arquivístico adquire ao longo do tempo. Considero que esta metodologia dialoga com aquela proposta a partir de uma etnografia de processos de construção memorial com base em arquivos (HEYMANN, 2010).

Nela, admite-se que o processo de significação que coloca o documento como fonte histórica se dá em um horizonte social específico. Nesse ponto, é importante considerar que as maneiras pelas quais um objeto é selecionado e ordenado dentro de um acervo se dão na relação com o contexto social e com os agentes envolvidos (sejam eles profissionais ou

instituições), bem como suas condições de guarda, suas possibilidades de consulta e de divulgação; os documentos são “marcados por interferências configuradoras, tanto na esfera da acumulação documental quanto na de seu tratamento” (HEYMANN, 2010, p. 113).

Ao longo desta dissertação, procurei articular diferentes contextos com o roteiro de *Em busca da felicidade* no intuito de demonstrar como eles dialogam com momentos específicos da biografia deste arquivo. Neles, foi possível demonstrar como condições historicamente produzidas ora potencializaram ora silenciaram este documento, demonstrando a relação dialógica desse discurso com os diferentes horizontes sociais pelos quais passou e como, a partir dessa relação, ele foi ressignificado, seja como aposta, como fenômeno ou como objeto passível de ser empilhado em um armário de ferro.

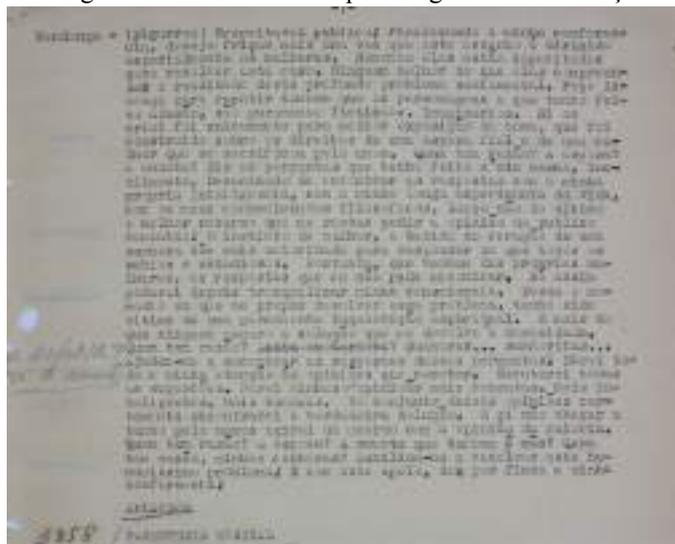
A sua remoção desse lugar de guarda para ser patrimonializado representou um novo momento de significação para o roteiro de *Em busca da felicidade* e, portanto, de reflexão e refração do contexto extraverbal que, hoje, vivemos. Falarei sobre ele mais a frente. Antes, porém, acho importante demonstrar como o próprio documento, em sua materialidade, é capaz de revelar a multiplicidade de vozes que o compõe.

Como vimos no primeiro capítulo, uma série de condições tornou propícia a produção de radionovelas no Brasil e, por conseguinte, do roteiro que ora analisamos. Além disso, a sua materialização se deu a partir de um original proveniente de outro contexto, o de Cuba, com o qual a sociedade brasileira, apesar de algumas consonâncias, não dialogava diretamente. Dessa forma, foi necessária uma série de adaptações à situação e ao auditório brasileiros para que fosse compreendido e apreciado.

Acrescente-se, ainda, que o roteiro de *Em busca da felicidade* guarda em si uma série de intervenções que comprovam o caráter coletivo de sua produção e apontam que nunca se tratou de um discurso fechado. Isso se manifesta através das inúmeras rasuras, cortes ou trocas de palavras, acréscimo ou reposicionamento de falas e indicações de número de discos que revelam uma seleção musical apropriada ao tom desejado para cenas específicas.

No oitavo capítulo (Parte 01) da radionovela, por exemplo, percebe-se que, em um trecho do diálogo do personagem Mendonça no qual o médico questiona “Anita ou Carlota?”, os nomes das personagens são riscados a lápis e substituídos pelas expressões “a esposa ou a amante”, conforme inscrição ao lado da fala (Figura 26). A cena em questão se passa em uma conferência na qual o médico expõe a dificuldade de tomar partido entre Anita e Carlota no que se refere às argumentações que elas dão sobre as suas respectivas relações com Alfredo: a esposa fiel e a amante que se sacrificou em nome do amor.

Figura 26: Detalhe fala do personagem Dr. Mendonça



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

É importante notar que, na mesma fala, um pouco antes, o médico pede licença “para repetir também que os personagens a que tenho feito alusão são puramente fictícios. Imaginários” (Parte 01, Cap. 08, p. 07). Além disso, não se pode esquecer que Anita e Alfredo formavam um casal renomado na sociedade carioca e, diante disso, expor um caso extraconjugal dele com Carlota, ainda desconhecido pelas pessoas em geral, seria um escândalo, questão que permeia a narrativa de *Em busca da felicidade*, especialmente no seu início. Não faria sentido, portanto, que os nomes das duas mulheres fossem expostos como na versão original da fala de Mendonça.

Além disso, a maneira como a cena se desenvolve revela uma provável tentativa do que se convencionou chamar na dramaturgia de quebra da quarta parede. Mendonça fala em uma conferência, mas se volta às mulheres presentes na plateia - que são, também, o público alvo da radionovela - para apresentar seus questionamentos. Dessa forma, parece que o médico está falando diretamente com as ouvintes, que, por acompanharem a história desde o começo, sabiam que a fala faz referência à Anita e Carlota. A exposição dos nomes das personagens, portanto, seria indiferente para o público, o que poderia explicar a opção do Gilberto Martins, responsável pela adaptação do original cubano, em utilizá-los.

Nesse mesmo trecho, é possível observar que a indicação de entrada do parêntese musical está destacado a lápis e que, ao lado, há uma inscrição que parece ter sido feita com uma caneta em que se lê a inscrição “3358”. Dada a sua disposição, esse número, muito provavelmente, faz referência ao disco de acetato no qual se encontraria a música a ser utilizada naquele momento. Isso demonstra que o roteiro não se dirigia somente aos atores, mas também aos sonoplastas, responsáveis pela inserção do parêntese musical. Esse exemplo

comprova como o documento, já no período de sua produção, transita por diferentes mãos que o reconfiguram antes mesmo de ser armazenado.

Outro exemplo pode ser apreciado a partir de trechos do capítulo 23 (Figura 27). Primeiramente, chama atenção o fato de toda uma cena estar riscada a lápis, indicando que ela deve ter sido cortada. Podemos chegar a essa conclusão, pois o risco começa logo após a indicação do texto comercial, sendo, portanto, o início de um novo bloco da radionovela. Na cena em questão, Alice é vítima de uma emboscada armada por Constança, mãe de Carlos, seu noivo. A jovem é atraída para um piquenique por colegas de trabalho mancomunadas com Constança. No local, rapazes aparecem com bebidas alcoólicas e tentam embriagá-la para que Carlos, levado por uma carta anônima ao mesmo lugar, pudesse encontrar a noiva bêbada e envolta de rapazes de má reputação.

Figura 27: Páginas do Capítulo 23 (Parte 01)



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

Toda essa ação é um flashback de Alice, que se dá enquanto ela conta o ocorrido para Anita. Acontece, porém, que se trata da reprise de uma cena do capítulo 21 e, diante da proximidade dos episódios, a direção pode ter decidido não repeti-la; o risco a lápis se prolonga até o fim dessa recordação de Alice. A fala de Anita, último ponto da rasura, é reescrita a lápis, indicando que a cena deve ter começado neste ponto: “E... teve que abandonar o seu emprego porque essa senhora [Constança]...” (parte 01, Cap. 23, p. 06).

Além disso, este capítulo revela uma marca que se repete em outros: o destaque de um dos personagens ao longo das páginas do roteiro. Neste caso em específico, a capa do capítulo destaca o nome do personagem Carlos, ao lado do qual se vê a inscrição, a lápis, “Tito”. Trata-se do ator Luís Tito, intérprete do personagem. Ao longo do capítulo, as falas de

Carlos foram sublinhadas com lápis vermelho, o que nos leva a inferir tratar-se da cópia do roteiro utilizado pelo radioator durante as gravações.

Esse padrão se repete em outros capítulos com outros atores e atrizes e seus respectivos personagens. O que podemos concluir é que a junção dos capítulos que possibilitou produzir a encadernação com o roteiro completo de *Em busca da felicidade* foi feita a partir de cópias utilizadas pelos atores e técnicos presentes durante as gravações.

É fundamental pontuar, no entanto, que as afirmações que faço são interpretações feitas a partir não apenas do que o documento me apresenta, mas de um horizonte social que me possibilita um repertório capaz de reconhecer e interpretar certos códigos. Sei, por exemplo, que atores costumam sublinhar suas falas ou que as mídias utilizadas para complementar uma obra radiofônica são identificadas por códigos numéricos. O encontro dessas convenções com a intenção de analisar o roteiro de *Em busca da felicidade* possibilita contribuir com a construção de uma narrativa não somente sobre o início da produção de radionovelas no Brasil, mas também sobre como se deu o arquivamento desse documento e como possíveis significados foram atrelados a ele ao longo de sua existência. No caso específico do roteiro de *Em busca da felicidade*, sua ressignificação como patrimônio é um ponto importante para pensarmos sua biografia e as possibilidades que se abrem para esse bem arquivístico.

#### **4.2 Documento e patrimonialização**

Como dito anteriormente, dentro de um processo dialógico, a significação de um objeto é moldada a partir de discursos e valorações estabelecidos em determinado horizonte social. Nesse sentido é possível observar que determinados conjuntos de objetos são enfatizados em certas situações, sendo dotados de significados que refletem e refratam o universo material em que se encontram.

Bakhtin afirma que “[a] cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objeto da atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular” (BAKHTIN, 2010, p. 46). Na contemporaneidade, observa-se uma ênfase valorativa em torno de objetos do passado, que passam a ser ressignificados, por exemplo, na forma de produtos que oferecem reviver experiências e que são explorados pelo mercado da nostalgia, que trabalha o apego ao passado através de “Imagens, sons, cheiros e sabores que evocam memórias pessoais e desejo de reviver sensorialidades e emoções de outrora” (RIBEIRO, 2018, p. 04), ou, ainda, pelo

mercado de bens inalienáveis que vem se beneficiando da patrimonialização nas mais variadas configurações.

Patrimonializar um artefato é dotá-lo de significados atrelados a essa categoria, dentre os quais destaco a autenticidade e a unicidade, vistos como critérios objetivos no sentido de determinar a conservação e a proteção de determinado objeto, bem como seu tratamento e divulgação enquanto legado para as sociedades presente e futura. Nas últimas décadas, as ações de patrimonialização vem se inflacionando cada vez mais. Esse fenômeno pode ser explicado pelo deslocamento da memória e dos discursos sobre o passado para o centro das preocupações sociais e políticas no contexto contemporâneo. Vários autores analisam esse cenário, apontando como a crise do projeto moderno, cujas atenções estavam voltadas para o futuro, afetou a forma como experienciamos o tempo e também como são articuladas as categorias do passado, do presente e do futuro.

Em geral, é consenso, nos estudos sobre a contemporaneidade, a percepção de que o futuro não mais se apresenta como um horizonte de possibilidades, incapaz de nos dar as garantias que o progresso técnico-científico moderno prometia e colocando em cheque nossa capacidade não apenas de legar o que quer que seja para a posteridade bem como de projetar nossas realizações em um terreno que se mostra fechado (GUMBRECHT, 2015, p. 16). Os efeitos dessa crise se revelam no presente e na maneira como o passado parece preenchê-lo, revelando-se uma zona de conforto para que possamos enfrentar as instabilidades que ora se apresentam.

No contexto atual, marcado pelo galopante desenvolvimento das tecnologias da informação, da cultura midiática e da sociedade de consumo, o acesso a memória vem se tornando, gradativamente, mais fácil, o que desvela, além de uma demanda mercadológica por produtos do passado, um desenfreado pânico diante da possibilidade de esquecimento. Dessa forma, Huyssen (2000) aponta uma nova configuração nas relações temporais marcada pelo deslocamento de “futuros presentes”, próprios da modernidade, para “passados presentes”. Neste, o presente se mostra como uma categoria encolhida entre um futuro incerto e um passado que, cada vez mais, se anseia como rede de proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, tanto quanto como resposta à ansiedade que transparece das constantes transformações dos dias de hoje.

François Hartog (2019), por outro lado, avalia que o encurtamento das distâncias espaço-temporais característico da contemporaneidade nos levou a uma experiência do tempo marcada pela iminência, pela urgência, no sentido de que tudo o quanto possível deve ser visto ao vivo e realizado para o agora. Assim, em vez de falar no encolhimento do presente,

Hartog (2006, p. 262) entende que há um crescimento dessa categoria na forma como experienciamos o tempo, que converge em um regime nomeado por ele como “presentista”.

Esse presente, porém, é fragmentado, caracterizado por diferentes configurações identitárias (nacionais, regionais, raciais, de gênero...) e capaz de oferecer inúmeras possibilidades - o que amplifica o mal-estar diante de um futuro que não é mais visto como inevitavelmente positivo. Assim, conforme afirma Gumbrecht (2015, p. 16), se é possível apontar uma identidade para esse amplo presente, ela não tem contornos definidos.

Diante da impossibilidade de se firmar, olhando para o futuro, e incapaz de se autodefinir, o presente busca “resgatar” - no sentido, mesmo, de reviver -, no passado, suas raízes e identidades. Daí, vários sintomas se manifestam como consequência dessa crise em nossa relação com o tempo. No caso dos documentos arquivísticos dois desses sintomas me parecem fundamentais para entendermos a valoração que esses artefatos adquirem na contemporaneidade.

O primeiro está ligado à musealização em um cenário no qual este fenômeno não mais se limita à instituição museu em sentido estrito e se infiltra por todas as áreas da vida cotidiana (HUYSSSEN, 2000, p. 27). A emergência de novos grupos sociais vem acompanhada pelo desejo de construção e legitimação de novas narrativas sobre o passado.

entre as lutas por direitos que marcam a emergência desses grupos, ganha lugar a luta por manter viva uma memória particular, por conquistar espaço no discurso histórico a partir de uma revisão das interpretações sobre o passado, por figurar em livros e materiais escolares, por ver-se incluído no calendário oficial de comemorações, reivindicações que têm como objetivo, muitas vezes, reparar o silêncio e a invisibilidade que marcaram a trajetória dessas coletividades (HEYMANN, 2010, p. 120).

Nesse sentido, os documentos arquivísticos, até mesmo por serem comumente vistos como repositório de verdades incontestes, se tornam alvo dessas reivindicações, que buscam utilizá-los como legitimadores de suas narrativas. Assim, o que se observa é uma maior circulação de diferentes agentes nas instituições de guarda - além daqueles que já circulavam por esses espaços - bem como o surgimento de novos locais dedicados ao armazenamento desses objetos.

O outro é a patrimonialização de documentos, movimento que vincula esses artefatos a uma categoria que vem se inflacionando progressiva e ininterruptamente (GONÇALVES, 2007a), a do patrimônio. O Programa Memória do Mundo é o responsável pela outorga do título de patrimônio documental em níveis mundial, regional e nacional. Sua criação data de 1992 pela Unesco, instituição que, através de comitês espalhados por diferentes regiões e nações do mundo, é responsável pela coordenação do projeto e pela seleção dos bens

arquivísticos a serem patrimonializados. Com relação aos seus objetivos principais, o Programa Memória do Mundo destaca, desde sua criação, a preservação e o acesso aos documentos históricos em paralelo com uma ação mais pedagógica, a de conscientização do público em geral para a importância desses artefatos, “perfazendo o tripé ‘preservação-acesso-conscientização’” (PEREIRA FILHO, 2018, p. 82).

O patrimônio, assim como o documento, também pode, e deve, ser tomado como um discurso. Isso significa reconhecer seus vínculos com o horizonte social em que se encontra, a multiplicidade de vozes que o compõe, as incontáveis possibilidades de significação que pode assumir a depender do contexto extraverbal em que se encontra e a sua condição enquanto arena de disputas ideológicas.

Podemos tomar alguns exemplos em que estas disputas são evidentes. Hilário Pereira Filho (2018) abre sua tese, intitulada *Memórias em disputa: a Unesco e a patrimonialização de acervos documentais*, mencionando dois casos que envolvem processos de patrimonialização de documentos arquivísticos e que ilustram bem a referência a “memórias em disputa” que sua pesquisa carrega no título. No primeiro, faz menção às ameaças japonesas de corte dos subsídios dados à Unesco após a candidatura chinesa *Documentos do Massacre de Nanquim* receber a certificação de patrimônio documental da humanidade. No segundo caso, a represália partiu dos Estados Unidos, contrários à candidatura cubana e boliviana *Vida e Obra de Ernesto Che Guevara: dos manuscritos originais da adolescência e juventude aos diários de campanha da Bolívia*. Em ambos os casos, o que estava em disputa era o controle sobre um determinado discurso de memória que, uma vez dotados dos significados atrelados à categoria do patrimônio passaram a ser vistos como autênticos.

A autenticidade, inclusive, é um importante valor semântico atrelado ao discurso do patrimônio que merece análise. Isso, pois, ao conceder o título de patrimônio a determinado artefato, a Unesco, reconhecida como autoridade na identificação e seleção de bens materiais e imateriais merecedores da outorga desse título, afirma que aquele objeto é o que aparenta ser, numa ação que objetiva uma imparcialidade que, na verdade, não existe. Ao patrimonializar o conjunto documental sobre o Massacre de Nanquim, a Unesco acaba por referendar os significados que a China, responsável pela candidatura, atribui a esse documento, nos quais o Japão é colocado em posição de vilania. Nesse sentido, o Japão demonstra sua insatisfação com as ameaças de corte dos subsídios oferecidos à Unesco.

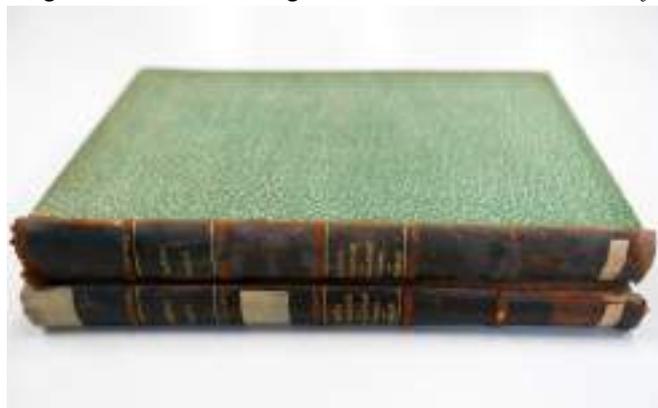
A patrimonialização de documentos (bem como de outros bens), no entanto, não cristaliza um significado que a eles foi atrelado. O que se ignora, neste caso, é que tanto o

discurso do patrimônio quanto o do documento não são capazes de revelar uma única verdade, sendo alvos constantes de construções de sentido, muitas das vezes conflitantes.

Além disso, outro significado importante para o discurso do patrimônio é a singularidade ou unicidade. Essa construção semântica está vinculada à ideia de que a perda de determinado artefato não poderá ser substituída por outros, uma vez que não existem similares, e, portanto, esse bem deve ser preservado. Ignora-se, aqui, que todo documento é único, uma vez que sua organicidade é fruto de múltiplos elementos constitutivos, como já dissertei anteriormente. Para a Unesco, unicidade é afirmar que um documento é insubstituível e, portanto, do ponto de vista das candidaturas, “Trata-se de provar a inexistência de uma documentação similar, ainda que esse conjunto de documentos seja produzido a partir de atividades rotineiras de um órgão público e/ou privado” (PEREIRA FILHO, 2018, p. 106).

Para o Programa Memória do Mundo, a autenticidade e a unicidade se destacam como critérios valorativos para obtenção do título de patrimônio e, no caso do roteiro de *Em busca da felicidade*, procuramos ser o mais objetivo possível na abordagem desses significados específicos. Sobre a autenticidade, concluímos que não havia dúvidas sobre as encadernações reunirem o roteiro da primeira radionovela brasileira, uma vez que as lombadas ainda preservadas e as folhas de rosto de cada capítulo apontavam o título da obra.

Figura 28: Lombadas originais do roteiro de *Em busca da felicidade*



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

Com relação à unicidade, não tínhamos como determinar a inexistência de outras cópias do roteiro. Como vimos anteriormente, a reunião dos capítulos na encadernação se deu a partir dos exemplares de cada integrante da equipe técnica e artística da radionovela. Dessa forma, não se pode descartar a hipótese de que existam cópias guardadas por familiares dos envolvidos ou outras instituições que possam as ter recebido via doação.

Tínhamos, ainda, outra questão que dizia respeito à ausência de gravações de *Em busca da felicidade* e que foi importante para o significado que construímos para o documento. Conforme já citamos, Lourival Marques confirma que a Rádio Nacional gravava, desde o início dos anos 1940, seus programas para armazenamento e reprises. Além disso, as folhas de rosto de alguns capítulos deixam claro que a radionovela era gravada em discos (Figura 29). Nelas encontra-se a mensagem: “O número do capítulo e a parte que deve ser irradiada está marcada na **etiqueta do disco** (...) Pedimos o máximo de cuidado com **a gravação**. A mesma será irradiada em outras emissoras. Em tempo pedimos devolver o programa juntamente com **o disco**” (grifo nosso).

Figura 29: Folha de rosto do capítulo 32 (Parte 01) de *Em busca da felicidade*



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

A informação contida nessas páginas de rosto indica a possibilidade de que existam gravações de *Em busca da felicidade* espalhadas pelos arquivos de outras emissoras Brasil afora. No caso da Rádio Nacional, essas gravações não existem (elas foram buscadas incessantemente antes de reconhecermos a sua inexistência)<sup>35</sup> e, portanto, a patrimonialização da primeira radionovela brasileira não poderia ser feita através da sua forma acabada, ou seja, seu registro sonoro e, diante disso, decidimos tomar o seu roteiro como vestígio mais próximo das transmissões. Ao tomá-lo como vestígio, possibilitamos entendê-lo como um indício significativo do passado que, chegando ao presente, possibilita uma construção

<sup>35</sup> Durante essa busca, foram encontradas representações de cenas da radionovela, criadas para o programa *O teatro em casa* (RÁDIO MEC, 1978) a partir do conhecimento da trama original, e uma regravação do prefixo (ou abertura) da obra pelo locutor Aurélio Andrade, feita para um disco comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional em 1956.

narrativa que não ignora a subjetividade do pesquisador (BARBOSA, 2005, p. 146) e, portanto, consciente da sua condição enquanto elo na cadeia discursiva.

Em relação à construção da defesa do roteiro de *Em busca da felicidade* junto ao comitê MoWBrasil, é legítimo concluir que a impossibilidade de se manusear o documento em sua materialidade proporcionou um olhar mais amplo sobre suas condições de produção e seu impacto na sociedade brasileira. Somando a este fato sua posição como pioneira em um formato de ficção seriada que se tornou um importante produto cultural do país, as chances de conseguir o título de Memória do Mundo foram potencializadas.

A patrimonialização do conjunto *Em busca da felicidade: roteiros da primeira radionovela brasileira, 1941-1943* ressignificou esse documento, agora dotado do título de patrimônio documental do Brasil, um capital simbólico que se expande para a GACER e para a EBC. É importante pontuar que, enquanto artefato carregado de significados ora valorados, um documento confere prestígio a sua instituição de guarda e, nesse sentido, vincular um registro documental ao discurso do patrimônio é dotá-lo de significativo valor.

Essa condição faz com que instituições públicas, tais como a EBC, realizem operações de monumentalização (HEYMANN, 2009) que visam, muito além do título de patrimônio, legitimar a instituição bem como os profissionais envolvidos no processo. No caso específico do projeto encabeçado pela GACER, expôs-se uma necessidade de, na condição de setor, se afirmar politicamente dentro da empresa, como demonstra o relato da gerente Maria Carnevale.

Então, o MoW de 2018 foi um marco para a gente, foi um divisor de águas para mostrar, primeiro, que a gente tem capacidade de fazer um projeto que, na primeira tentativa, foi agraciado. Então, demonstrou o quê? Que aqueles profissionais que estavam envolvidos, eles têm uma qualidade de conteúdo que precisa ser aproveitada, sob o aspecto humano, que a gerência não é só lidar com o material, com as pessoas. Então, mostrou isso. Deu voz, me deu, colocou na minha mão um megafone dizendo assim: “Olha a Unesco reconheceu o valor histórico desse material” (CARNEVALE, 2024).

#### **4.3 *Em busca da felicidade* na era digital**

Já no ano seguinte à sua inserção no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco, a GACER começou a procurar empresas com o intuito de orçar um projeto de restauro e digitalização do roteiro de *Em busca da felicidade*. Esse processo, no entanto, foi atropelado pela pandemia da Covid-19 e só foi realmente iniciado em setembro de 2020, prolongando-se até abril de 2021.

A troca da direção da EBC, na virada dos anos 2018-2019, impôs novos desafios para a GACER no sentido de fazer cumprir os objetivos do Memória do Mundo, uma vez que estes se tornaram um compromisso da empresa, como lembra Maria Carnevale.

temos o certificado do MoW, esse material em papel precisa ser preservado, do contrário a gente vai perder a certificação, porque você ganha um certificado, mas vem com ele a responsabilidade de você cuidar daquele patrimônio, que aquele patrimônio não é mais seu, ele tem que ser preservado. Por que é a Memória do Mundo? É a garantia, eu estou te dando o certificado para você preservar, porque ele vale a pena ser conhecido pela sociedade, nacional, estrangeira. Memória do Mundo. (...) Ele está dizendo o quê? Poxa, vale a pena, é isso aí, mas você cuida, porque da mesma forma que ele dá, ele pode tirar. E eu tive que fazer, e não foi fácil fazer a defesa: “Pô, vai digitalizar papel velho?”.

Eu já ouvi várias pérolas aqui. Eu falei: “gente, vocês, a empresa recebeu um certificado, não é de qualquer entidade, é da Unesco, tem um reconhecimento. Não vai ficar feio para a empresa perder, não, o certificado?”. Mas, conseguimos. Foi 50 mil reais. Conseguimos 50 mil reais, fizemos a digitalização, a restauração. Está em condições. Pode não ter sido um método o mais adequado possível, porque, aí, teria que ser uma pessoa muito de fato especializada em conservação e restauro para fazer, mas eu acho que foi uma solução mediana que deu dignidade ao material. (CARNEVALE, 2024)

A empresa escolhida foi a Data Coop (Cooperativa de Bibliotecários, Documentalistas e Analistas da Informação Ltda.) e o serviço foi realizado, levando em conta o contexto de confinamento, necessário diante da conjuntura pandêmica. Dessa forma, as equipes de conservação, documentação e digitalização trabalharam de forma independente e em diferentes espaços, sendo obedecido um período protocolar de quarentena do roteiro na passagem de uma fase para a outra.

Assim, o roteiro, em sua totalidade, foi fotografado e identificado pela equipe de Catalogação, antes de ser entregue à equipe de Conservação. Esta tinha como objetivo “restituir a integridade física do documento, prolongando a vida útil dos originais (papel) e preservando o conteúdo pictórico (letras datilografadas, letras impressas em tinta ciano, anotações feitas a grafite e a caneta).” (DATA COOP, 2021, p. 06). Com esse intuito, foram realizados testes e diagnósticos para definir o melhor método de trabalho, sendo definida a higienização mecânica e o desmonte das encadernações para, então, realizar-se a higienização química.

Nesta fase, durante os banhos químicos de desacidificação, notou-se um “comportamento absolutamente imprevisível da tinta” (DATA COOP, 2021, p. 08) ao chegarem no capítulo 87 (Figura 30). Dessa forma, a metodologia foi alterada, optando-se por banhos químicos a seco.

Figura 30: Página do Capítulo 87 (Parte 01) de *Em busca da felicidade*



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

Posteriormente, o material passou por um processo de prensagem para, então, receber uma nova encadernação e novas embalagens, confeccionadas no formato caixa ostra, em Francone marrom café, com identificação em douração.

Figura 31: Roteiro de *Em busca da felicidade* em nova encadernação e embalagem



Fonte: Acervo EBC / Rádio Nacional

A fase seguinte foi a de digitalização do material, que foi feita a partir da “geração de imagem, utilizando câmera digital, auxiliada por mesa de reprodução, com ajuste de câmera, sempre que necessário” (DATA COOP, 2021, p. 11). O processo foi feito de forma cuidadosa, analisando folha a folha para, enfim, gerar uma imagem em alta resolução em formato RAW de forma a ser o mais fiel possível ao original sem perda de legibilidade para os futuros usuários.

As imagens capturadas foram ajustadas e, a partir daí, foram produzidos arquivos em outros formatos: tif (indicado para impressão em alta resolução), jpeg (indicado para páginas na internet) e pdf (indicados para leitura - visualização e impressão -, tendo sido este o formato utilizado para a elaboração desta dissertação). Assim, é possível ampliar o acesso e os usos do roteiro de *Em busca da felicidade*, preservando os originais. A GACER tem como projeto futuro disponibilizar o roteiro na internet, possibilitando que *Em busca da felicidade* possa ser fonte de consulta para trabalhos acadêmicos e, por que não?, para trabalhos artísticos. Dessa forma, abrem-se novas possibilidades, tanto para a obra quanto para o documento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos primeiros minutos de 12 de março de 1949, um incêndio no edifício 43 da Avenida Venezuela, centro do Rio de Janeiro, destruiu os estúdios da Rádio Tupi. Consternado, um locutor da emissora dos *Diários Associados* continuou ao microfone, transmitindo todos os detalhes do ocorrido. Diante do prédio sendo consumido pelas chamas, vários profissionais do rádio exclamavam com pesar: “É a discoteca! Agora, o arquivo de música! Está no depósito de instrumentos!” (DEVORADOS, 1949, p. 02). O episódio gerou um prejuízo estimado em aproximadamente dez milhões de cruzeiros, além da inestimável perda de arquivos musicais e de programas de auditório.

Já em 1966, a TV Record foi afetada não por um, mas por uma série de incêndios. O mais grave, no dia 29 de julho, atingiu o arquivo de tapes da emissora, destruindo documentos gravados ao longo dos doze anos anteriores, “desde filmes sobre Kenndy, os papas Pio XII e João XXIII, crises políticas brasileiras e até as maiores jogadas de Pelé” (FOGO, 1966, p. 11).

Dez anos depois, a central de transmissões da TV Globo foi destruída por um incêndio de grandes proporções. Então diretor da emissora, Walter Clark deu ordem para que se salvassem os videotapes, sendo prontamente atendido por atores, vizinhos, fãs e até crianças de um colégio próximo. Anos antes, a TV Globo já tinha sido atingida por um incêndio e, naquela ocasião, o foco também foi a salvação dos videotapes. O próprio Walter Clark, tempos mais tarde, explicou a situação.

Incêndio é o maior risco em uma estação de televisão. Tudo é combustível, tudo é altamente volátil. Uma pane no ar-condicionado já é suficiente para deixar as pessoas preocupadas. Um curto-circuito sempre assusta. Imagine então o próprio fogo. Quando ele começa, há muito pouco a fazer além de tentar salvar o equipamento mais caro e o acervo de fitas de videoteipe, que é irrecuperável. Mas incêndio de TV costuma ser tão rápido que mal dá para fazer uma coisa e outra (CLARK, 2015, p. 191).

Poderia continuar discorrendo sobre vários outros episódios como os supracitados. Casos de sinistros envolvendo estúdios e arquivos de rádio e televisão são historicamente comuns, bem como as teorias que tentam explicá-los: desde atentados de grupos terroristas de esquerda, como cita o próprio Walter Clark (2015, p. 195), até golpes do seguro que garantiram montante suficiente para a modernização das emissoras. Independente das causas, o que se percebe é que a vulnerabilidade em que vivem os acervos produzidos a partir do serviço de radiodifusão brasileiro não resultou em um debate, a nível nacional, que aponte meios para a sua conservação e preservação.

Itania Gomes (2014, p. 03) lembra que a “preservação audiovisual é um tema praticamente ausente das políticas públicas para cultura no Brasil e, mesmo se periférico e inconstante, quando acontece, está voltado apenas para cinema e vídeo”. Para a autora, isso se dá, pois as produtoras de televisão são donas da propriedade intelectual dos produtos televisivos que são, dessa forma, protegidos pela lei de direitos autorais. Além disso, Gomes ressalta a pouca consciência, por parte da sociedade civil, no sentido de incluir esses produtos nas políticas de preservação do patrimônio cultural.

O cenário radiofônico não difere do televisivo; Kischinhevsky e Benzecry (2020, p. 50) apontam a “inexistência de uma política nacional de acervos sonoros no Brasil, ou ao menos de um protocolo de digitalização, tratamento e armazenamento e conservação”. Indo ao encontro de Gomes, os autores reafirmam o pouco cuidado que o país tem com a memória audiovisual.

O que eu quero alertar com essas histórias de arquivos provenientes do serviço de radiodifusão brasileiro é que, diante das condições impostas - seja pela falta de norteamento legal ou pela não preocupação com a preservação desses artefatos, muitas vezes, no interior das emissoras -, ter a possibilidade de folhear o roteiro da primeira radionovela brasileira, datada de mais de oitenta anos atrás, é não apenas um privilégio, mas quase uma obra do destino e, ao mesmo tempo, um exemplo de resistência.

Resistência, pois, frente a todo o histórico da Rádio Nacional e a todos os exemplos de sinistros que testemunhamos em acervos das mais diversas emissoras de rádio e televisão, é praticamente um milagre que o roteiro de *Em busca da felicidade* tenha chegado aos dias atuais quase intacto, mesmo que com algumas lacunas. Isso foi possível graças aos esforços de um sem número de pessoas cujos nomes não é possível listar, restando-me apontar os de Acely Cruz e de Alberto Santos, profissionais cujo afincamento garantiu que inúmeros vestígios da maior emissora da era de ouro do rádio pudessem ser acessados por produtores e pesquisadores.

Destino, porque se trata de um encontro ao acaso: lá estava eu, com todo um histórico afetivo ligado à ficção seriada, diante de um armário de ferro com vários roteiros empilhados; lá estava ele, o roteiro de *Em busca da felicidade*, com todo seu percurso de visibilidade e invisibilidade. Esta dissertação trata dos tortuosos caminhos do roteiro da primeira radionovela brasileira sob o ponto de vista de um pesquisador que, desde muito novo, aprendeu a admirar a dramaturgia. Nesse sentido, ela tem muito do corpus e muito do pesquisador. Trata-se de uma pesquisa dialógica e, portanto, da abertura para inúmeras construções de sentido.

Terminei o último capítulo afirmando que “abrem-se novas possibilidades, tanto para a obra quanto para o documento”, reconhecendo, dessa forma, que novas abordagens surgirão para *Em busca da felicidade* e, também, que a minha é apenas um elo nessa longa cadeia comunicativa. O roteiro de *Em busca da felicidade* foi tirado de um armário de ferro e patrimonializado num símbolo da sua liberdade enquanto artefato expressivo e “Nessa liberdade podemos comungar, no entanto não a podemos tolher com um ato de conhecimento” (BAKHTIN, 2011, p. 395).

Esta ação se dá em um momento propício, no qual os acervos provenientes do serviço de radiodifusão são ressignificados como importantes vestígios para se entender o desenvolvimento social, cultural, político e econômico do país. Não à toa, muitos trabalhos semelhantes a este vêm surgindo no campo acadêmico, mais especificamente das ciências humanas. Esses trabalhos não apenas dão luz a esses documentos e a seus locais de guarda, mas também conscientizam sobre a necessidade de se garantir a preservação e o acesso a eles.

Luiz Artur Ferraretto (2012), em sua proposta de periodização para a história do rádio no Brasil, sugere pensar descontinuidades na continuidade para determinar cortes que apontam o deslocamento de um contexto, que passa a ser visto como passado, para outros, vistos como futuro. Uma reflexão semelhante se deu para organizar em termos teóricos a trajetória do roteiro de *Em busca da felicidade*. Dessa forma, o primeiro corte se deu na passagem desse objeto de um roteiro em sentido restrito para um documento do acervo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Daí a divisão em duas partes desta dissertação: *Da aposta ao fenômeno* e *Do silenciamento à patrimonialização*, respectivamente. A escolha dos termos não foi gratuita; eles refletem ações configuradoras para além do artefato em si, reconhecendo o papel de agentes sociais diversos ao longo de sua história.

O primeiro momento, foco do primeiro capítulo, privilegia a aposta da Rádio Nacional e da Standard em lançar uma ficção seriada de longa duração no Brasil, algo inédito até então. Assim, achei necessário me debruçar sobre as condições que possibilitaram o nascimento desse gênero que se tornou um produto cultural tão forte no país. Daí a importância de se abordar o contexto radiofônico e as influências políticas que incidiram sobre o meio, além de apontar o desenvolvimento da radiodramaturgia desde as primeiras experiências radiofonizadas até a estreia da primeira radionovela brasileira, *Em busca da felicidade*.

Este, pode ser considerado o corte para o momento posterior: o deslocamento do projeto para a sua concretização. Nele revela-se a relação da obra com os artistas envolvidos e, principalmente, com o público ouvinte, responsável por alçar *Em busca da felicidade* do

status de aposta para o de fenômeno. O foco do segundo capítulo está, justamente, em investigar o sucesso do gênero já em sua primeira experiência. Nele, foi possível dissertar sobre as potencialidades da radiodramaturgia em provocar o ouvinte no sentido de uma operação mnemônica na qual, através da imaginação, ele rearticula suas vivências pessoais, dando vida aos personagens e à realidade em que estes se inserem no decorrer da narrativa.

Além disso, foi possível apontar a radionovela como importante agente de atualização do melodrama enquanto gênero moderno para o contexto da cultura de massa, ressaltando seus vínculos com a cultura popular e desconstruindo a visão, até hoje comum com as telenovelas, de que seu sucesso se deu devido à falta de cultura de seus consumidores.

A partir daí, guardado nos arquivos da Rádio Nacional, o roteiro de *Em busca da felicidade* passou a ser tratado como documento, representando um novo deslocamento em sua biografia. Nesse ponto, ganha relevância o papel exercido pelo seu local de guarda, tendo sido este o foco do terceiro capítulo. Nele, foi possível percorrer os tortuosos caminhos pelos quais se configurou a comunicação pública no país até a criação da EBC, hoje a responsável pela guarda do roteiro. Dessa forma, procurei dissertar sobre as incidências políticas que recaíram, ao longo das décadas, sobre o fundo da Rádio Nacional, um dos veículos que formam a Empresa Brasil de Comunicação, e que justificam reconhecer, nesse período, ações de silenciamento desse arquivo de forma tal que muitos acreditam na sua inexistência.

A partir da convergência de nossos percursos, o quarto capítulo trata da patrimonialização do roteiro de *Em busca da felicidade*, momento de sua história em que eu, junto a outras pesquisadoras, tive papel ativo em sua configuração. A própria remoção do armário de ferro representa uma descontinuidade que se prolongou até sua nomeação como patrimônio documental do Brasil pelo Programa Nacional do Memória do Mundo, contexto em que é atribuído a esse artefato o significado de legado a ser preservado e difundido, uma profunda reviravolta em comparação com seu momento anterior. Aqui, refleti sobre a natureza do documento, sua condição enquanto elo em uma cadeia discursiva que busca moldar narrativas sobre o passado, reconhecendo a multiplicidade de vozes que o compõe e as inúmeras e constantes possibilidades de ressignificação pelas quais pode passar, dentre as quais a da sua vinculação à noção de patrimônio.

O interessante de finalizar a biografia do roteiro de *Em busca da felicidade* com essa discussão reside em como ela evidencia mais claramente meu papel de pesquisador. Minha relação com esse conjunto documental se iniciou em 2018, quando o encontrei dentro de um armário e prolongou-se pelos próximos seis anos, período em que, ao lado de minhas colegas

Indiara Góes e Mirian Brito, montamos a sua defesa junto ao Programa Memória do Mundo e defini que ele seria objeto de pesquisa no curso de mestrado.

Ao longo desses anos, minha percepção sobre o roteiro de *Em busca da felicidade* foi se aprofundando e, concomitantemente, fui me reconhecendo como pesquisador. Do ingênuo pensamento de que a mera leitura do seu conteúdo revelaria o passado tal como foi, amadureceu um olhar dialógico para com o objeto de pesquisa. À maneira do cartógrafo de Borges (2011, p. 137) que, buscando ser tão fiel à realidade, acaba por sepultar a ideia de representação, eu acreditava ser porta-voz do passado, dissolvendo, sem perceber, as potencialidades daquela nascente relação com o roteiro da primeira radionovela brasileira. Limitar-se a repetir o que observa, tal como os gravadores registravam as vozes dos radioatores nos hoje perdidos acetatos com alma de vidro, leva a uma relação mecânica com o objeto de estudo. Enquanto pesquisadores das ciências humanas temos o dever de fugir desse tipo de abordagem.

Enquanto fruto da expressão humana, esses artefatos negam a condição de coisa muda e se tornam cognoscíveis a partir da sua abordagem pelo pesquisador. Daí a importância de se tomar conhecimento das responsabilidades que a pesquisa impõe. Nesse sentido, limitar o roteiro de *Em busca da felicidade* a sua forma bruta, superficial, faria com que toda a sua riqueza se dissipasse, impossibilitando que dessa relação emergissem indagações construtivas, para além do próprio ego do pesquisador.

Como que desautorizado pelo objeto de pesquisa, restaria apenas uma pilha de papel cujo significado se encerra em si mesmo. É fundamental convencer-se da necessidade de se instituir uma relação complexa com o objeto de estudo. A partir dessa convicção é possível ampliar o olhar da pesquisa para as incontáveis vozes que nele se expressam e a longa trajetória percorrida até e a partir de sua chegada às nossas mãos.

Prezados leitores, prezadas leitoras, na tentativa de contribuir para os estudos que utilizem arquivos provenientes do serviço de radiodifusão, trouxe à luz da pesquisa o roteiro da primeira radionovela brasileira. Para isso, lancei mão da proposta de John Randolph (2005), para quem os arquivos possuem uma história para além da institucional e, diante dessa constatação, sugere pensá-los como artefatos com biografias. O que procurei fazer foi traçar a biografia do roteiro de *Em busca da felicidade*, desde sua criação até o seu restauro e digitalização, ações possíveis a partir da sua patrimonialização pela Unesco. Dessa forma, foi possível reconhecer sua persistência no longo e complexo trajeto que percorreu em mais de oitenta anos sem ignorar os diversos significados que adquiriu no caminho.

## Referências

ABREU, Luciano Aronne de; ALBERNAZ, Cássio. O sentido da revolução: de 1930 ao Estado Novo. In: VANNUCHI, Marco Aurélio e ABREU, Luciano Aronne de (org.). **A Era Vargas (1930-1945) Volume I**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021. (p. 44 - 77)

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARBOSA, Marialva. Por uma história dos sistemas midiáticos. **ECO-Pós**, v. 08, n. 02, ago.-dez. 2005 (pp. 140-147).

\_\_\_\_\_. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **El Hacedor**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 2011.

BRASIL. Decreto N. 3.296 - 10 de julho de 1917. Declara serem da exclusiva competência do Governo Federal os serviços radiotelegraphico e radiotelephonico no territorio brasileiro. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 7.455, 17 jul. 1917.

\_\_\_\_\_. Decreto N. 20.047, de 17 de maio de 1931. Regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 9.385, 06 jun. 1931.

\_\_\_\_\_. Decreto N. 21.111, de 01º de março de 1932. Aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 3.914, 04 mar. 1932.

BRETTAS; LEITE; SANTOS. O acervo da Rádio Nacional: percursos e perspectivas de custódia. **10º Encontro Nacional de História da Mídia**, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-hi>

storia-da-midia-sonora-1/o-acervo-da-radio-nacional-percursos-e-perspectivas-de-custodia/view (Acesso em: 12 jul. 2022)

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. **O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

\_\_\_\_\_. No tempo das radionovelas. **Recine**, Ano 6, nº 6, set. 2009 p. 82-93

CASÉ, Rafael Orazem. **Programa Casé - O rádio começou aqui**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CLARK, Walter. **O campeão de audiência: uma autobiografia**. São Paulo: Summus Ed., 2015.

COSTA, Jeanette Ferreira da. **A dramaturgia radiofônica de Oduvaldo Vianna**. Tese (doutorado) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Orientador: Beatriz Vieira de Resende - 2005, 321f.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

CROOK, Tim. **Radio Drama: theory and practice**. Londres: Routledge, 1999.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

\_\_\_\_\_. Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil. **Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y la Comunicación**. Vol. 14, nº 2, 2012.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Ângela de Castro. Autoritarismo e corporativismo no Brasil: o legado de Vargas. **Revista USP**. São Paulo, n. 65, p. 105-119, mar/mai 2005.

GOMES, Itania Maria Mota. Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil. **Revista Ecopós**, vol. 17, nº 01, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os limites do patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornelia (org.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, 2007a (pp. 239-248).

\_\_\_\_\_. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007b (pp. 139-156).

\_\_\_\_\_. O Mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, vol. 28, nº 55, jan.-jun. 2015 (p. 211-228).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HAND, Richard J. e TRAYNOR, Mary. **The Radio Drama Handbook: audio drama in context and practice**. Londres: Continuum, 2011.

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia História**, vol. 22, nº 36, jul.-dez. 2006 (pp. 261 - 273). Disponível em <https://www.scielo.br/j/vh/a/qhLrpqw77Bgwq8Gv3wbRX4x/?format=pdf&lang=pt> (Acesso em: 29 fev. 2024).

\_\_\_\_\_. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

HEYMANN, Luciana Quillet. Estratégias de legitimação e institucionalização de patrimônios históricos e culturais: o lugar dos documentos. VIII Reunião de Antropologia do Mercosul.

Anais. In: **Processos de Patrimonialização da Cultura no Mundo Contemporâneo**, GT 33. Buenos Aires, 2009.

\_\_\_\_\_. Um olhar antropológico sobre o documento: representações e usos sociais. In: MARCONDES, Carlos Henrique, RODRIGUES, Ana Célia (org.). **Documento: gênese e contexto de uso**. Niterói: EdUFF, 2010 (p. 111-122).

HOLLANDA, Fernanda Borges Buarque de. **O acervo da Empresa Brasil de Comunicação (EBC): diagnóstico do serviço oferecido pela Central de Pesquisas e Diretrizes visando ao seu aprimoramento**. Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Orientador: Luciana Quillet Heymann – 2019. 193f.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KEIGHTLEY, Emily e PICKERING, Michael. **The Mnemonic Imagination: remembering as creative practice**. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

KISCHINHEVSKY, Marcelo e BENZECRY, Lena. Desafios na preservação do patrimônio radiofônico no Brasil. **Documentación de las Ciencias de la Información**, vol. 43, 2020 (p. 49 - 55).

MARTÍN-BARBERO. Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MENEZES, Cristiano Ottoni de. Rádio Nacional: uma história de glórias e traumas. **Recine**, Ano 6, nº 6, set. 2009 p. 58-69.

MILANEZ, Liana. **TVE Brasil: cenas de uma história**. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.

MIOLA, Edna. A Empresa Brasil de Comunicação e o sistema da política midiática. **Revista Eptic Online**, Vol. 15 n. 2, mai-ago 2013 (pp. 137 – 152). Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/945> (Acesso em: 08 jul. 2022).

MONTEIRO, Graça França. A singularidade da comunicação pública. In: DUARTE, Jorge (org.). **Comunicação Pública: Estado, Mercado, Sociedade e Interesse Público**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2012.

MORAES, Dênis de. **Vozes abertas da América Latina: Estado, políticas públicas e democratização da comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2011.

MOREIRA, Sonia Virginia. Getúlio Vargas e o rádio, convergência de histórias. In: BAUM, Ana (org.). **Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 117-124.

MURCE, Renato. **Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

OROZ, Sílvia. **Melodrama: as lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PEREIRA FILHO, Hilário Figueiredo. **Memórias em disputa: a Unesco e a patrimonialização de acervos documentais**. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História. Orientadora: Márcia Regina Romeiro Chuva - 2018.

RÁDIO NACIONAL. **Em busca da felicidade** [Álbum promocional]. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Exacta, 1942.

\_\_\_\_\_. **Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil: 1936 / 1956**. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 1956.

RANDOLPH, John. On the biography of the Bakunin family archive. In: BURTON, Antoinette (org.). **Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History**. Durham e Londres: Duke University Press, 2005. (p. 209 - 231).

REGOTTO, Thiago. Fluxo Local, Regional e Internacional de Conteúdo em Rádios Públicas Brasileiras: Um Pouco de História e Perspectivas de Evolução. **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul, set. 2010. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1707-1.pdf> (Acesso em 29 fev. 2024).

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. Mikhail Bakhtin e os estudos da comunicação. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart;; SACRAMENTO, Igor (org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. (pp. 09 - 34).

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, Brasília, v. 21, n. 03, set./dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1491>. (Acesso em: 28 abr. 2024).

ROSA, João Guimarães. **Noites do Sertão**. São Paulo: Global Editora, 2021.

SACRAMENTO, Igor. Círculo de Bakhtin, o dialogismo e a historicidade dos processos comunicacionais. In: RÊGO, Ana Regina (et al.). **Os desafios da pesquisa em história da comunicação: entre a historicidade e as lacunas da historiografia**. Porto Alegre: ediPUCRS, 2019 (p. 100 - 144).

SALVADOR, Roberto. **A era do radioteatro: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil**. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SAROLDI, Luiz Carlos. Vargas e o rádio como espetáculo. In: BAUM, Ana (org.). **Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 149-164.

SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

VALENTE, Jonas (et. al.). **Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro**. São Paulo: Paulus, Intervezes, 2009.

VANNUCHI, Marco Aurélio. Revolução de 1930 e modernização conservadora. In: VANNUCHI, Marco Aurélio e ABREU, Luciano Aronne de (org.). **A Era Vargas (1930-1945) Volume I**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021. (p. 20 - 44).

VOLOCHÍNOV, Valentin. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

**Matérias de jornais / revistas**

ALENCAR, Miriam. Rádio Nacional - Como contar uma história que se perdeu. **Jornal do Brasil** (Caderno B), Rio de Janeiro, Ano 86, nº 75, p 10 (22 jun. 1976).

A PIRÂMIDE de Benjamin Prates de Oliveira. **A Noite Ilustrada**, Rio de Janeiro, Ano 08, nº 735, p. 17 (06 abr. 1943).

BOSCOLI, Geysa. A quem coube, afinal, a prioridade do rádio-theatro no Brasil?. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, Ano 66, nº 63, p.04 (18 mar. 1938).

COMO o senhor Getúlio Vargas se dirigiu à nação. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano 08, nº 3.614, p. 01-02 (11 nov. 1937).

DEVORADOS pelas chamas os estúdios da Rádio Tupi. **A Noite**. Ano 37, nº. 13.126, p. 02 (12 mar. 1949).

“EM BUSCA de felicidade” o maior êxito radiofônico do ano. **A noite**. Ano 31, nº 10.834, p. 02 (10 abr. 1942).

FOGO na TV Record eleva perdas em São Paulo a 14 bilhões. **Jornal do Brasil**. Ano 76, nº. 177, 1º Cad., p. 11 (30 jul. 1966).

GARCIA, Lupércio. PRA 2 - Rádio Rio. A comemoração solemne do seu 12º aniversário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, Ano 6, nº 2.562. Primeira Secção, p.04 (25 abr. 1935).

GRAMURY. A quem coube, afinal, a prioridade de radioteatro no Brasil?. **Gazeta de Notícias**. Ano 66, nº 62, p. 04 (17 mar. 1938).

GROPILLO, Ciléa. O radioteatro e as vozes que faziam sonhar. **Jornal do Brasil**, Ano 89, nº 278, Caderno B, p. 08 (13 jan. 1980).

GUSMÃO, Scylla. Ondas curtas e longas. **Fon Fon**. Rio de Janeiro, Ano 36, nº 42, p. 55 (17 out. 1942).

HOMENAGEM a Puccini. **Jornal do Brasil**. Ano 34, nº 314, p. 16. (31 dez. 1924).

IMPEDIDAS de ouvir a novela. **O Jornal**. Rio de Janeiro, Ano 24, nº 7218, p. 04. (20 de dez. 1942).

MAG. O Diário nos Estúdios. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano 12, nº 5.954, p. 09 (24 mar. 1942).

MAGALHÃES, Paulo de. Como nasceu o “Theatro pelos Ares”. **Revista Pranove**, Rio de Janeiro, Ano 1, nº 03, p. 04-05 (Ago. 1938).

MAURINHA. Mexericando. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, Ano 22, nº 13, p. 10 (30 mar. 1943).

O FECHAMENTO da Rádio Philips. **A noite**, Rio de Janeiro, Ano 25, nº 8.856, Edição Final, p. 02 (23 set. 1936).

O MAIOR êxito radiofônico do ano. **A Noite**. Rio de Janeiro, Ano 31, nº 10.834, p. 02 (10 abr. 1942).

PEIXOTO, Sérgio. Mais um drama da vida. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, Ano 23, nº 50, p. 11 (14 dez. 1943).

PROGRAMAS para hoje. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, Ano 03, nº 649, Rádio, p. 05 (01º abr. 1932).

QUANDO SERÁ o fim da novela “Em busca da felicidade”? **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Ano 13, nº 6184, p. 11 (20 dez. 1942).

A RADIO-TELEPHONIA. **O Imparcial**. Ano 11, nº 3881, p. 05 (03 ago. 1923).

A RADIO-TELEPHONIA e telephone alto-falante. **Jornal do Comércio**. Ano 96, nº 249, p. 06 (08 set. 1922).

ROQUETTE sem canal. **Jornal do Brasil** (1º Caderno), Rio de Janeiro, Ano 67, nº 303, p. 04 (31 dez. 1957).

SILVA, Mario da. Esthetica e technica das radiocomedias. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ano 37, nº 13.184. Suplemento, p.02 (31 out. 1937).

UMA CARTA por minuto!. **A Noite**. Rio de Janeiro, Ano 31, nº 10.825, p. 02 (31 mar. 1942).

UM DRAMA que impressiona multidões. **Carioca**. Rio de Janeiro, Ano 07, nº 356, p. 35 e 56 (01 ago. 1942).

UM GÊNERO novo?. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 295. Notas Sociaes - Modas Theatro, p. 07 (15 mar. 1929).

UM LEÃO foge de um circo. **A Noite**. Rio de Janeiro, Ano 30, nº 10.818, p. 02 (24 mar. 1942).

VEIGA, Espínola. Chronica do Radio Cacique – A dama das camélias. **Diário de Notícias**, Ano 08, nº 3.617, Suplemento 1º, p. 04 (14 nov. 1937).

VEIRA, Orlando. Uma entrevista com Yara Salles. **Carioca**. Rio de Janeiro, Ano 07, nº 369, p. 38 e 56 (31 out. 1942).

ZARUR, Alziro. Minha opinião. **Fon Fon**. Rio de Janeiro, Ano 36, nº 43, p. 50 (24 out. 1942).

\_\_\_\_\_. No mundo maravilhoso das novelas... **Fon Fon**. Rio de Janeiro, Ano 38, nº 39, p. 28-30 (29 set. 1945).

### **Programas de rádio / televisão**

FILHOS DA PÁTRIA [2ª temporada]. Rio de Janeiro: **TV Globo**, 22 out. 2019. Duração: 37 min. Episódio 03: Nas ondas do rádio.

ISTO E AQUILO. Rio de Janeiro: **Rádio Nacional**, s.d.. Duração 03 min. Episódio: Meu amigo, minha vida é uma novela.

PROJETO MEMÓRIA BRASIL. Apresentador desconhecido. Rio de Janeiro: **Rádio MEC**, s.d.. Duração 78 min. Entrevista com Ademar Casé.

O TEATRO EM CASA [Projeto Minerva]. Rio de Janeiro: **Rádio MEC**, 22 set. 1978. Duração 28 min. Episódio 03: Em busca da felicidade - 1ª radionovela do rádio brasileiro.

### **Relatórios e documentos do Acervo EBC**

DATA COOP. **Projeto Em busca da felicidade** [Relatório Final]. Rio de Janeiro: Empresa Brasil de Comunicação, Set. 2020/Abr. 2021.

EM BUSCA DA FELICIDADE [Roteiro original: Leandro Blanco; Adaptação: Gilberto Martins]. Rio de Janeiro: **Rádio Nacional**, 1941-1943.

MARQUES, Lourival. **História do Rádio-Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Empresa Brasil de Comunicação, s.d.

### **Entrevista**

**CARNEVALE, Maria**. Depoimento I. [mar. 2024]. Entrevistador: Thiago Monteiro de Barros Guimarães. Rio de Janeiro, 2024.

## APÊNDICE A - DEPOIMENTO MARIA CARNEVALE

Eu tô nessa gerência desde agosto de 2016. Mas quando a gente chegou, a gente precisou mudar muita coisa. Mudar a roda da história, vamos dizer assim, aqui dentro, desde como você enxerga o trabalho, o que você realmente vai priorizar, tratar. E foi essa a minha proposta, de focar no programa concluído, porque a gente estava numa realidade que só víamos o quê? Material bruto de jornalismo. A gente decupava. Éramos chamados de “decupadores”.

Então, quando chegou essa oportunidade de ter uma nova gestão, o que que eu achei? Até porque a gente, quando nós entramos, você entrou no mesmo ano que eu, em 2014, a gente já conhecia a realidade da Penha, dos outros depósitos, tal. Então já era o nosso ponto de atenção. E por que a gente não lidava com esses programas concluídos? É essa prestação de contas que você vai dar para a sociedade. Não que o material bruto não seja bacana, ele é bacana, mas foi uma escolha dentro do cenário ruim que eu estava, o que que eu ia fazer?

Então, quando chegou, e chegou por vocês, chegou por uma funcionária, o MoW. Ela é de história, ela é antenada, ela falou: “poxa, tem esse programa, vamos?”. Aí eu conversei com você, você também se animou. O que a gente fez rapidamente, o que a gente vai fazer? Logo depois você veio com *Em Busca da Felicidade*. E eu topei logo, a gente não criou nem muita polêmica em relação à temática. Entendeu? Vamos nessa, vamos embarcar.

O roteiro estava com uma encadernação já bem precária. A gente viu que tinha um material valioso nas mãos. O trabalho de pesquisa, foram vocês que fizeram. Junto com a Miriam, [que] fez a parte arquivística. Agora, sobre o aspecto da gestão, eu estava em qual momento? Além de perseguir, tirar os acervos físicos de uma zona de perigo, vamos dizer assim, onde eles se encontravam, a gente estava nesse movimento de remanejamento.

(...)

Então, o MoW de 2018 foi um marco para a gente, foi um divisor de águas para mostrar, primeiro, que a gente tem capacidade de fazer um projeto que, na primeira tentativa, foi agraciado. Então, demonstrou o quê? Que aqueles profissionais que estavam envolvidos, eles têm uma qualidade de conteúdo que precisa ser aproveitada, sob o aspecto humano, que a gerência não é só lidar com o material, com as pessoas. Então, mostrou isso. Deu voz, me deu, colocou na minha mão um megafone dizendo assim: “Olha a Unesco reconheceu o valor histórico desse material”.

(...)

Então, eu acredito no valor do material, mas não nego a importância da defesa do projeto, da construção, do olhar que os pesquisadores fizeram, a narrativa que vocês construíram para a defesa.

(...)

Temos o certificado do MoW, esse material em papel precisa ser preservado, do contrário a gente vai perder a certificação, porque você ganha um certificado, mas vem com ele a responsabilidade de você cuidar daquele patrimônio, que aquele patrimônio não é mais seu, ele tem que ser preservado. Por que que é Memória do Mundo? É a garantia, eu estou te dando o certificado, para você preservar, porque ele vale a pena ser conhecido pela sociedade, nacional, estrangeira. Memória do Mundo. (...) Ele está dizendo o quê? Poxa, vale a pena, é isso aí, mas você cuida, porque da mesma forma que ele dá, ele pode tirar. E eu tive que fazer, e não foi fácil fazer a defesa: “Pô, vai digitalizar papel velho?”.

Eu já ouvi várias pérolas aqui. Eu falei: “gente, vocês, a empresa recebeu um certificado, não é de qualquer entidade, é da Unesco, tem um reconhecimento. Não vai ficar feio para a empresa perder, não, o certificado?”. Mas conseguimos. Foi 50 mil reais. Conseguimos 50 mil reais, fizemos a digitalização, a restauração. Está em condições. Pode não ter sido um método o mais adequado possível, porque, aí, teria que ser uma pessoa muito de fato especializada em conservação e restauro para fazer, mas eu acho que foi uma solução mediana que deu dignidade ao material. Está em formato digital, então a gente, nas condições que a gente tinha naquele momento, deu, deu para acontecer, mas eu ouvi, ainda durante essa mesma gestão da DIGER<sup>36</sup>, o lamento de ter gasto 50 mil reais para digitalizar aquele papel. Porque não reverteu monetariamente para a empresa. Ela só encarou como gasto.

(...)

Então, com ele foi assim, “olha, isso aqui [o acervo] é um ativo, tem material que pode ser reaproveitado”. Qual é o custo da produção? Então, o acervo começou a ser visto aí. Poxa, eu, então, não estou só gastando dinheiro, eu estou entrando com a questão da economicidade do processo de produção. Quando eu coloquei o *Recordar é TV*, eu como representante do acervo, mas a produção, né? Mas quando colocamos o *Recordar é TV*, qual é o custo de você ter um programa na TV Brasil, na grade de programação, semanal, de 27, 26 minutos, mais ou menos? 30 minutos. Então é ver isso. Então, na verdade foi difícil, apesar do MoW, foi difícil eles reconhecerem que era necessário gastar dinheiro e que não era pra ser esse gasto sofrido.

---

<sup>36</sup> Diretoria Geral